

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

АНДЕРСЕН

**Студије и чланци:** Др Милка Ивић, *Расправљања о језику у времену глобализације 7* / Др Љубиша Рајић, *Андерсен на размеђима 11* / Mr Зорица Манчић, *Андерсен — превод — прерада, адаптација 27* / Mr Снежана Шаранчић-Чутура, *Својствена и функције коменишара у Андерсеновим причама 41* / Др Иво Тартала, *Андерсеново велико пуштовање 51* / Наташа Половина, *Мошти смири и зајробног живота у бајкама Ханса Кристијана Андерсена 63* / Др Јован Љуштановић, „*Мале бајке*“ Стевана Раичковића у концепту српске рецензије Ханса Кристијана Андерсена 75 / Mr Зорана Опаћић, *Наслеђе бајке Ханса Кристијана Андерсена у делу Гроздане Олујић 89* / Mr Виолета Глувачевић, *Морфологија Доситејеве басне 107* / **Интервју:** Др Радојка Вукчевић, *Путеви новог историзма* *Интервју са Стивеном Гринблатом 131* / **Истраживања:** Mr Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа 135* / Mr Весна Мићинић, *Сличности и разлике између романа „Уликс“ Џејмса Џојса и прве књиже „Дана шестог“ Растика Пештровића 191* / **Оцене и прикази:** Др Соња Петровић, *Дојринос српској и словенској етнолингвистици 213* / Александра Лазић-Гавриловић, *О шумачима књижевности, гостодарима фиктивних светова 218* / Др Биљана Дојчиновић-Нешић, *Теоријски мозаик 221* / Др Горана Раичевић, *Писац неиздржive стварности 226* / Др Зорица Ђерговић-Јоксимовић, *Зvezдане снаже српске научне фантастике 229* / **In memoriam:** Др Иво Тартала, *Светозар Пештровић (1931—2005) 233*

МАТИЦА СРПСКА



ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК  
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)  
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)  
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)  
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999— )

YU ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ,  
др МАРИЈА КЛЕУТ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ,  
др ИВО ТАРТАЉА, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ПЕТА (2007), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

# САДРЖАЈ

## АНДЕРСЕН

### *Студије и чланци*

Др Милка Ивић, <i>Расправљања о језику у времену глобализације</i> . . . . .	7
Др Љубиша Рајић, <i>Андерсен на размеђима</i> . . . . .	11
Мр Зорица Манчић, <i>Андерсен — превод — прерада, адаптација</i> . . . . .	27
Мр Снежана Шаранчић-Чутура, <i>Својства и функције коменишара у Андерсеновим причама</i> . . . . .	41
Др Иво Тарталја, <i>Андерсеново велико пуйтовање</i> . . . . .	51
Наташа Половина, <i>Мотиви смрти и загробној животу у бајкама Ханса Кристијана Андерсена</i> . . . . .	63
Др Јован Љуштановић, „ <i>Мале бајке</i> “ Стевана Раичковића у контексту српске рецетије Ханса Кристијана Андерсена . . . . .	75
Мр Зорана Опачић, <i>Наслеђе бајке Ханса Кристијана Андерсена у делу Гројдане Олујић</i> . . . . .	89
Мр Виолета Глувачевић, <i>Морфологија Доситејеве басне</i> . . . . .	107

### *Интервју*

Др Радојка Вукчевић, <i>Путеви Новог историзма Интервју са Стивеном Гринблатом</i> . . . . .	131
--	-----

### *Истраживања*

Мр Предраг Петровић, <i>Авангардни роман без романа</i> . . . . .	135
Мр Весна Мићић, <i>Сличности и разлике између романа „Уликс“ Џејмса Џојса и прве књиџе „Дана шестој“ Расика Петровића</i> . . . . .	191

### *Оцене и прокази*

Др Соња Петровић, <i>Дојринос српској и словенској етнолингвистици</i> . . . . .	213
Александра Лазић-Гавriloviћ, <i>О шумачима књижевностима, доспједарима фиктивних светова</i> . . . . .	218
Др Биљана Дојчиновић-Нешић, <i>Теоријски мозаик</i> . . . . .	221
Др Горана Раичевић, <i>Писац неиздржливе сиварностима</i> . . . . .	226

Др Зорица Ђерговић-Јоксимовић, *Звездане стазе српске научне фантастике* . . . . . 229

*In memoriam*

Др Иво Тартаља, *Светозар Петровић (1931—2005)* . . . . . 233

---

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње,  
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1. св. LV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик  
закључена је 26. фебруара 2007.

Штампање завршено јуна 2007.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu  
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вищекруна*

Компјутерски слог  
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је  
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

---

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

## РАСПРАВЉАЊА О ЈЕЗИКУ У ВРЕМЕНУ ГЛОБАЛИЗАЦИЈЕ

*Милка Ивић*

**САЖЕТАК:** У раду се разматрају последице глобализације по језик као човеково основно средство споразумевања. Указује се на нездаржив продор енглеског језика у међународној, пре-васходно електронској, комуникацији и на појаву која се означава термином *lingua franca*. Такође се скреће пажња и на опречну тежњу ка језичкој самобитности. Потом се говори о продору неологизама и „туђица” у српски језик и препоручује се разумна мера у њиховом коришћењу. Разумно усвајање „туђица” оставило је у историји српског језика драгоцене резултате.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** језик, глобализација, електронско споразумевање, „језички империјализам”, „самобитност”, неологизам, туђице

У актуелним научним публикацијама неидентичних стручних оријентација — лингвистичке, социолошке, филозофске и културолошке — све се чешће потеже исто питање: какву судбину свепроридућа глобализација света припрема човековом основном средству споразумевања — његовом језику?

Глобализација, подсећа нас Florian Coulmas у свом раду *Changing language regimes in globalizing environments* (International Journal of the Sociology of language 175—176, 2005, стр. 3—5), подразумева оствареност најбржег могућег протока информација међу појединцима, установама и разним организацијама, а све то у исходу одговарајућег коришћења електронских уређаја у комуникативне сврхе. Пратилачки фактор глобализације, додаје притом он, јесте незаустављив продор енглеског језика свугде где су ти комуникативно усмерени електронски уређаји у погону.

О електронском споразумевању на енглеском и специфичним последицама тог феномена говорио је, још почетком деведесетих година претходног века, Robert Phillipson у својој књизи *Linguistic Imperialism* (Oxford 1992, Oxford Univ. Press). Из садржине онога што је у њој изложено избија на видело ауторово згражање над врстом енглеског језика каквом се људи у процесима електронских комуницирања служе. Тај њихов енглески, наглашава Phillipson, егземплификује собом, у најбољем случају, оно што се у науци подразумева под термином *lingua franca*, да-

кле — хибридну творевину. Наиме, неке основне њему својствене лексичко-граматичке црте јесу, додуше, сачуване, али уз највећу могућу „натруњеност” свакојаким омашкама, проистеклим из чињенице да многи корисници енглеског њиме не владају у потпуности.

Ни наша домаћа средина није, наравно, могла остати поштеђена освајачког похода језика којем је ера глобализације обезбедила статус фаворита. *Du you speak anglosrpski?* гласи (подсмешљив, а у овом случају добро „скројени”) наслов речника објављеног 2001. године у Новом Саду (аутори: В. Васић, Т. Прћић и Г. Нејгебајер), чија нас садржина упознаје са разним, врло специфичним енглеским изразима, преузетим у српски језик, али њему не увек срећно прилагођенима, којима се наши људи служе послујући с компјутером.

Управо у овим данима, када се глобализација такорећи из часа у час све интензивније распламсава, у неким крајевима Европе, а посебно на Балкану, због новонасталих политичких ситуација, заинтересованост за језичка питања почиње да бива готово опсесија појединача из неких слојева друштва оних нација које су се, у резултату одређених политичких збивања, нашле издвојене у јединствене, самосвојне целине. Као по правилу, они који су најмање упућени у резултате ранијих компетентних истраживања сопственог језика сад најгласније заговарају неку његову апсолутну самобитност, посебно инсистирајући на томе да се сваки пут, у свакој прилици, и онда кад то јесте, и онда кад то није умесно, помене његово у националном погледу спецификовано „лично име”. Такви се појединци, у својим изјавама датим јавности, понашају као да никад нису чули за то да у свету постоје разне посебне, самосвојне државе, односно нације, које се нимало не осећају инфириорно због тога што на сопствени језик примењују исти онај назив којим се и нека сасвим друга држава, односно нација, служи ради именовања свога. Аустријанац је, знамо, једно, а Немац нешто сасвим друго, упркос чињеници да им се матерњи језици једнако зову — немачки. За Американце и Енглезе нико се нормалан не би усудио рећи да егземплификују собом представнике идентичне државе, односно нације, па ипак — енглески је подједнако и једнима и другима основно, званично утемељено, средство међусобног споразумевања.

Поменути, у стручне проблеме недовољно упућени а национално пртерано „узаврели”, појединци заговарају, наравно, и доследан прогон неологизама, т. ј. иностраних назива које људи укључују, некад обавезно, а некад по личном избору, у свој изражajни фонд.

Обавезнost таквог укључивања је неизбежна ако се ради о потреби помињања неке појаве за коју у сопственом језику нема одговарајућег имена, док је лични избор посреди у приликама кад такво име постоји, али се давалац исказа ипак опредељује за страну реч.

Избегавати по сваку цену неологизам не значи користити него штетити сопственом изражајном фонду. Није, и не сме да буде, наш главни задатак у односу на српски језик настојање да га учинимо што различијим од сваког другог језика, него нам је приоритетна дужност да га оспособимо за то да он буде у максималној мери функционалан, одно-

сно да њиме можемо максимално јасно исказати свако саопштење до којег нам је стало да га поделимо са другима. Ако нам је у ту сврху страна реч неопходна или, можда, из стилских разлога, погоднији избор од наше, зашто је не бисмо употребили?

Добро је подсетити се: још у XIX веку многи заслужни представници ондашње српске средине, свесни неопходности њеног упознавања са цивилизационо-културним тековинама других, напреднијих европских средина, богатили су српски вокабулар „туђицама”, т. ј. оним преузетим иностраним називима тих тековина за које, будући да Србима раније нису биле познате, није ни могла постојати одговарајућа српска реч.

Тако нам, на пример, истраживач језика доктора Јована Стјића (1803—1853), Финац Јухани Нуорлуото (у својој књизи *Jovan Stejić's Language*, Хелсинки 1989), ставља до знања да је Стјић заслужан што су у српски уведени изрази: *хирурђ*, *меланхолија*, *карактеристика*, *еноха*, док из књиге *Језик Милована Видаковића* (Нови Сад 1968; аутор Јован Кашић) сазнајемо да се Видаковић (1786—1841) служио, између остalog, речима *професор* и *материја*, а из књиге *Језик Јакова Игњатовића* (Нови Сад 1972; аутор Јован Јерковић) да нам текстови Јакова Игњатовића (1822—1889) пружају прилику и за сусрет с изразом *интелигенција*.

Нису, ипак, ни у тим далеким временима сви били једнако разумни у погледу свог односа према туђицама. О томе нас информише следећи подatak:

Четрдесетих година XIX века чланови Друштва словесности настојали су да израде српску терминологију „за разне гране научног и друштвеног живота”. Њих је тада, како нас обавештава Ирена Грицкат (в. њено излагање у часопису *Naš језик* н. с. књ. XIV, св. 2—3, 1964, на стр. 132), парох староврбашки Петар Вучетић упозорио да је он сачинио српску граматику, али да је, сматрајући неподесним назив *ГРАМАТИКА*, свој рад назвао *Србска ГОВОРТИКА*.

Актуелну ситуацију у погледу коришћења неологизама најтачније је описао Егон Фекете у својој књизи *Језичке доумице* (Београд 2002). „Да отпор према страним речима нема у суштини оправдања није потребно доказивати, јер ... како бисмо се споразумевали без речи попут *шошта*, *радио*, *телефон*, *банка* ... и др. кад за њих и нема домаћих конкурената?” пита се он (на стр. 152), па наставља: „С друге стране, замерке су оправдане када се за страним речима ... потеже без стварних потреба. Поготово кад имамо своје почесто и боље домаће речи” (стр. 153). С оправданим се негодовањем он осврће на појаву да се данас, у јавним гласилима, неодмерено често, „придевом *трансфарентан* обележава... оно што се нашим речима може и боље и лепше казати” (стр. 154).

Томе што нам Егон Фекете поручује нема се шта ни додати ни одузети; а нама једино разумно што вала чинити јесте — њега саслушати и послушати.

Milka Ivić

## DISCUSSIONS ABOUT LANGUAGE AT THE TIME OF GLOBALIZATION

### S u m m a r y

The paper discusses the consequences of globalization related to language as man's basic means of communication. It points out to the irrepressible impact of the English language in the international, primarily electronic communication, and to the phenomenon denoted by the term *lingua franca*. The paper also directs attention to the opposite tendency for language independence. Then, the paper discusses the impact of neologisms and „foreign words” in the Serbian language and recommends a reasonable measure in their use. Reasonable adoption of „foreign words” left valuable results in the history of the Serbian language.

## АНДЕРСЕН НА РАЗМЕБИМА

*Љубиша Рајић*

**САЖЕТАК:** У тексту се кратко излажу резултати до којих су дошли психијатри, психологи и историчари књижевности који су се бавили Хансом Кристијаном Андерсеном као човеком, мушкарцем и писцем, даје преглед основних одлика његових текстова, приказује начин на који је преобликовао предлошке својих бајки и приповедака, посебно оне узете из усмене књижевности, одређују основне димензије Андерсена као писца текстова за децу и одрасле и назначава основне проблеме утицаја на друге писце, те рецепције, превођења, тумачења и обраде његових текстова.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Х. К. Андерсен, предложак, преобликовање, усмена књижевност, бајка, приповетка

На стогодишњицу Андерсенове смрти 1975. године у данском дневнику *Политикен* изашао је текст у којем аутор тврди да се о Андерсену тешко може написати нешто ново. Међутим, како то често бива с таквим тврдњама, потоњих тридесет година су је темељито оповргнули, јер је у међувремену објављено много нових књига и још више чланака о њему и о његовим делима. Занимање за Андерсена је посебно порасло током припрема за прославу двестогодишњице његовог рођења 2005. године, која је, велика, светска, помпезна и веома скупа, требало колико да потврди значај Андерсена као писца, толико и да га функционализује у, како се то данас зове, профилисању Данске и њене привреде; значај Андерсена и Киркегора данас се мери и тиме колико могу да допринесу спољнотрговинском билансу Данске било да се они извозе као роба било да учествују у, опет како се то данас каже, брендирању других данских производа.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Истина, ни старија историографија књижевности и културе није била баш без иакве етноцентричности; дански историчар књижевности Јон К. Јергенсен пише у свом, некада веома коришћеном, уводу у методе књижевних истраживања да би „једна расправа о нпр. 'одлучујућем значају Х. К. Андерсена за светску књижевност' била зацело далеко популарнија од једне расправе о 'дубокој зависности данског романтизма од Гетеа' ” (Jørgensen, 1971:57).

У својој већ поменутој Андерсеновој биографији Јенс Андерсен пише о три аспекта свог чувеног презимењака: Андерсен као човек, као мушкарац и као писац. Сва три аспекта су били предмет интензивног изучавања. Андерсен је објавио укупно 212 бајки и приповедака, 4 аутобиографије, 25 путописа, 6 романа, око 1024 песме, 51 драмски текст, водио је дневник, са најразноразнијим људима је разменио невероватну количину писама, која, иако већ објављена у неколико томова, још увек нису издата у целини, писао чланке и бавио се свим и свачим другим. Зато је и могуће наћи грађу за скоро било какво истраживање.

Све од дана појаве биографско-генетског метода његова личност — Андерсен као човек — без прекида привлачи пажњу и историчара књижевности и, што не треба да чуди, психијатара. Кад га је писац Хенрик Херц назвао природно обдареним, али без уметничке дисциплине, то га је тешко погодило, као и било која друга критика, а разлога за критику је било јер је објавио и много слабих текстова. Много пута су обртани Андерсенов комплекс мање вредности и његова сујета, јер је за то пружио више него довољно грађе у својим аутобиографским делима, можда понајвише у делу *Бајка мој живота* из 1855, али и у многобројним писмима и дневничким забелешкама. Тако у писму Едварду Колину (1844. године) пише:

„Пре 25 година сам стигао у Копенхаген са својим завежљачићем, сиромашан, послат дечак, а данас сам пio своју чоколаду код краљице, на отменом ручку сам седео тачно преко пута ње и краља.” (Цитирано по: Nilssen, 1963:46.)

Психијатар Јалмар Хелвег у својој књизи о Андерсену из 1927. даје следећу карактеристику Андерсенове личности:

„Известан схизоидни моменат не може се одрећи његовом карактеру, али посматрано у целини Х. К. Андерсен је био изражен психопата и астенично сензитиван тип са делимичним учешћем хистеричних елемената.” (Helweg, 1927:165)

Други психијатри или психологи су налазили неке друге карактеристичне црте и ту су смењивали инфантилност, страх од импотенције, орални конфликт и што-шта што је у датом тренутку било у моди међу њима (мада се нису баш слагали међусобно ко је у праву). Конечно, Андерсен је постао и књижевни лик; драма шведског писца Пера Улова Енквиста *Из живота кишних ёлица*, играна и код нас у Атељеу 212, представља Андерсенов проблематични живот и његову познату амбицију да буде драмски писац као карикатура писца са озбиљним проблемом управо ниже вредности и вишка сујете, али и извесне сексуалне инхибираности.

Мање биографи а више психијатри и сексологи занимали су се и за Андерсена као мушкарца: да ли је био асексуалан, хетеросексуалан, хомосексуалан или аутосексуалан, или је пак био само аскета. О проблемима које је имао са прохтевима доњег дела свога тела написана је већ

читава мала библиотека, а откако је интиман живот познатих личности дошао у жижу занимања, испробани су сви могући приступи, па и најновији с тачке гледишта квиринга.

Конечно, остаје Андерсен као писац, у овом контексту једино занимљив аспект његовог постојања. Међутим, не зато што га је чак и један крајње конзервативан и по основном ставу ексклузиван Харолд Блум у свом предавању на прослави двестогодишњице рођења упоредио са Шекспиром и Гетеом, него зато што су са његовим бајкама и причама одрастали многобројни нараштаји европске, па и ваневропске деце, и зато што о Андерсену још увек има много заблуда. Дански историчар књижевности Ерлинг Нилсен можда није ни слутио колико је био у праву када је у својој популарној књижици о Андерсену, изашлој 1963. године, написао следећу реченицу:

„Андерсен је постао класичан писац, али ипак не у смислу Оскара Вајлда: песник за кога сви знају, али га нико не чита, већ пре супротно: писац, кога сви читају, али нико не зна.“ (Nilsen, 1963:13)

Чак су и његове бајке и приче често предмет заблуда; де Милијус, управник Центра Х. К. Андерсен, сматра да су три елемента одредила положај Андерсенових бајки у свету: „Невероватно су чувене, сведено се поимају као бајке за децу и сувише се једноставно закључује између живота и текста, у чему ни Андерсен није без кривице.“ (de Mylius, 2005a)

Андерсенове бајке и приче вреди увек посматрати у светлу његових других дела. Своју списатељску каријеру је почeo сценским комадима, које је сматрао врхунцем књижевне уметности. Јохан Лудвиг Хејберг, тада најугледнији дански критичар и директор Краљевског новог позоришта, сместио их је у пакао тривијалности. У многоме је био у праву; Андерсенови комади су углавном слаби, у некима има само понешто добрих реплика, али су неки његови комади доживели успех, у народском позоришту „Касино“ играни су чак и након његове смрти. Али то није било Краљево ново позориште, Андерсенов недосањани сан о позоришном успеху, а за многе тадашње и потоње историчаре књижевности и позоришта мерило књижевне, односно сценске вредности.

Андерсен се у својим песмама никада није ни приближио Хајнеу, свом највећем узору. Везани облик га је очевидно сувише спутавао и од свих његових песама тек је десетак опстало до данас. То свакако није неки успех ако га посматрамо у релативним односима, али у томе делимице дели судбину већине других песника романтизма: у новом времену са новим сензибилитетом они су превазиђени, осуђени да буду само градиво на студијама историје књижевности и повремено потегнути у тренуцима реминисценције националног романтизма.

У романима, и оним првим, аутобиографским и близким његовим дневницима, и онима познијим у којима је аутобиографски елемент по-тиснут, има и појединих изузетних домета; слободнији облик епске врсте није га толико спутавао. Они су прилично слаби када је реч о композицији, јер јој најчешће недостаје чврстина, лако се губи у грађи, чак

је и карактеризација ликова које прати страницу за страницом слаба, јер дуги, повезани облици очевидно нису његов терен, али је зато одличан приповедач у свему што је блиско краткој форми. Већ при првом читавају се његов колористички стил, живо описани пејзажи, израђају осликане ситуације и ефектне кратке реплике које јасно карактеришу онога ко их изговара, тачно онако како се то чини у бајкама и приповеткама. Али оно што се често заборавља када се говори о његовим романима јесте да је управо он увео роман из савременог живота и да су му управо романти отворили пут у иностранство.

Ти најбољи елементи његове прозе још су јаче изражени у путописима; у њима може да пусти узде машти, да се задржи на детаљу, да од дигресије прави главну ствар кад му се то прохте. Они су, у ствари, пре скуп кратких прозних текстова повезаних хронологијом путовања него што су прави путопис, а све то указује на кратку прозу која је била и остала његов прави књижевни микрокосмос са уметничком бајком као својим средиштем.

Наравно, тек када су 1840-их година тиражи његових бајки и прича почели да расту, делимице у складу са растом његовог угледа у иностранству, дански критичари су се помирили с тиме да се његове бајке не могу више пренебрегавати. Али за то помало касно признање у сопственој средини мора делимице да захвали самоме себи. Он је просто хтео једно, пре свега позориште, а успешно радио нешто сасвим друго и управо су му „те ситнице”, како је у почетку с извесном дозом самониподаштавања називао своје бајке и приче, донеле успех.

Андерсен, наравно, није тек тако ушетао у данску и европску књижевност, како се стиче утисак када се, најчешће у пригодним говорима, истиче његова уметничка надареност, а заборавља или занемарује културна клима у којој се обликовао. Таквих, за Андерсенов уметнички развој битних, елемената има више.

До 19. столећа деца су углавном сматрана одраслима у малом формату, са мањим истукством и радним способностима, и тек негде у време пред почетак његовог стварања децу полако почињу да сматрају децом. Са развојем грађанске класе ствара се нова читалачка публика и у њеним оквирима деца се полако издвајају као посебан сегмент којем више нису потребне поуке о практичном животу, али заувррат моралне поуке о добром животу. Ту су потребу подмириле две појаве.

Прво, након презира и одбојности према усменој књижевности коју су показивали класицисти, долазе романтичари који нису, како се то често наводи у популарним списима, „открили” усмену бајку, него су јој, у оквирима националног романтизма, посветили пуну пажњу и дали велик значај повезујући је у троугао деца—народ—изворност. Андерсенова је предност била у томе што ју је налазио на средокраји између Немачке и Скандинавије, два тла на којима је прикупљање усмене књижевности добило изузетан замах; Кристенсен, Грунтвиг, Асбјернсен, Му, Фаје, Хилтен-Кавалијус, Рудбек, Тиле, Топелијус, Стефенс јесу најзначајнија фолклористичка имена тог раздобља у Скандинавији, али нису једини. То је био веома широк покрет, тесно везан за стварање нације и нацио-

налне културе. Андерсен је био само његов саставни део, али он је слушао усмене бајке на њиховом изворишту као аутентични слушалац, и док је био дете и касније, а не као фолклориста који долази споља и који је увек страно тело у ткиву „нормалног“ групног слушаоца.

Друго, Андерсен је у обликовању уметничке бајке био део општег кретања у Европи, пре свега у Немачкој. Наиме, морализаторска прича са наравоученијем почела се развијати још у време класицизма као просветитељска замена за презрену усмену бајку, те дала ондашњу уметничку бајку као грађанско-дидактички жанр обликован тако да бајка постаје алегоријска прича о социјализацији намењена пучком образовању. У 19. столећу она се сусреће са забележеним усменим бајкама. Из тог споја усмене бајке (*Volksmärchen*) прерастају прво у књижевне бајке (*Buchmärchen*) као прераде усмене, а затим дају основ за уметничку бајку (*Kunstsmärchen*) као самосталну творевину.<sup>2</sup> У том смислу, Андерсен је био истоврсна књижевна појава као Музеус, Новалис, Хофман, Шамисо, Брентано, Тик и други. Компаратисти сматрају да нема сумње да су Тик и Хофман највише значили за његово усмерење ка уметничкој бајци, али се он релативно брзо ослободио њиховог романтичарског стила и кренуо својим путем. Андерсен чак није ни први који је у данској књижевности користио усмену бајку као инспирацију; он се делимице послужио искомством свог претходника Матијаса Винтера, који је користио локалну фолклорну грађу, а имао је узор и у преради стране фолклорне грађе, којој је у Данској романтичарски облик први дао Адам Еленшледер у спеву *Аладин*.

Али Андерсен није био нити пуки бележник усмене бајке, нити се бавио простом рециклажом усмене књижевности, карактеристичном за национални романтизам, како је тај поступак назвао дански историчар књижевности Торбен Брострем (види: Brostrøm, 1987). Веома брзо је превазишао фазу препричавања целина; радије је из усмене књижевности узимао теме и мотиве за своју уметничку бајку као у случају *Принцеze на зрну ћрашка*. Андерсен је, наиме, имао свој програм, на шта веома прецизно указује Јохан де Милијус у својој књизи о његовим бајкама:

„Више је него доказиво да Андерсенове бајке и приче нису једноставно мање или више непосредно — тј. делимице несвесно — израз његове личности (наиван, детинаст, социјално и психички трауматизован итд.), већ да имају своје место у амбициозној поетској визији једног дотад невиђеног песништва.“ (de Mylius, 2005a:14)

Једна линија Андерсеновог развоја ишла је путем који је обликовао још Шарл Перо својом збирком *Приче мајке ћуске* из 1697. године са знатним редиговањем изворних текстова из усмене књижевности, а пре свега њиховим прилагођавањем за децу, мада уз, у тадашњим књижевним околностима, знатно задржавање вербалног стила усмене нарације потпуно страног вербалној прецизности барока и рококоа. Та линија је настављена у следећем столећу, у којем су текстови усмених бајки обја-

<sup>2</sup> О та три типа бајке види нпр.: Mathias & Tismar, 1997.

вљивани у духу времена, често знатно измењени, посебно у стилу француског салонског жанра познатог под именом „fesage” и његовог крајње непучког стила инспирисаног, између осталог, збирком *1001 ноћ* и исто временом пасторалном књижевношћу. Ту традицију су у 19. столећу наставили браћа Грим и многи после њих, али сада дотерујући записи бајки према моралним начелима грађанског друштва у повоју више због свог сопственог става него из страха да ће им збирке бити забрањене као некада збирка Ђанфранка Страпароле *Угодне ноћи* из 1550.<sup>3</sup>

Код Андерсена се то најбоље види у начину на који је прерадио усмену приповетку *Руски принц* са свим њеним еротским и заходским детаљима у причу *Свињар*. Наиме, у извornом тексту усмене приповетке руски принц се не задовољава тиме да од принцеze добије стотине пољубаца, него иште да легне са њом, а када му она шаље своје дворске dame као креветску замену, „он јој окрене дупе и прдне тако да се дигне ујасна магла”. Такве и сличне баналности „нису могле да се пристојно препричају”, како то Андерсен пише у једној познијој забелешки, па он читаву ствар преобликује у шаљиву причу о лажној и правој отмености. Али то ублажавање није његова основна одлика.

Андерсен је ипак изабрао суштински другачији правац од онога којим су ишла браћа Грим и њихови настављачи: док су они били скupљачи, Андерсен је био приповедач, док су они, држећи се своје традиције, дотеривали стил усмене бајке и прилагођавали га деци као дидактички жанр, он је стварао стил подједнако близак и деци и одраслима. Наиме, записи усмене бајке и приповетке у Скандинавији показују да су их углавном казивали одрасли, пре свега мушкарци (жене су чешће певале баладе), а посебно у пролетерским сеоским срединама, код којих нити је постојала каква разлика између деце и одраслих, нити су они били одвојени у свакодневном животу. Само су малобројне бајке биле намењене првенствено деци са одговарајућим социјализационим наравоученијем какво налазимо у, на пример, *Ивици* и *Марици* или *Првенкаи*, можда *Палчићу*.

Он се, свесно или несвесно, ослонио на тај поступак заједничког слушаоца, а сам је описао свој књижевни поступак, без обзира да ли је реч о књижевној или уметничкој бајци: „Ја прво нађем једну идеју за старије, па је испричам млађима, али имајући све време на уму то да причу често слушају и отац и мајка, а њима треба пружити нешто о чemu би размишљали.” (Цитирано по: Nilsen, 1963:69) И то временом води ка чисто уметничкој бајци и причи, што је јасно већ из поређења наслова његове прве збирке, *Бајке исјричане за децу*, и његове последње збирке у којој се приближио облику новеле, па је зато назива просто *Приче*, напустивши у њој у великој мери чак и неке композиционе елементе усмене бајке које је раније користио. Јохан де Милијус је у свој веома промишљени избор од 886 страна репрезентативних Андерсенових тек-

<sup>3</sup> Овде ваља поменути да су Вукови записи много вернији извornom казивању него записи многих других тадашњих фолклориста; он једноставно није осећао потребу да повлађује моралним схватањима грађанске класе, можда зато што она практично није ни постојала.

стова уврстио и његове најбоље бајке, од којих је, у ствари, само један мањи број намењен деци (види: de Mylius, 2005б).

Наравно, не слажу се сви са уобичајеним позитивним оценама Андерсенових прерада усмене грађе. Дански фолклориста Лаурис Беткер је у свом уводу у збирку шаљивих прича из Данске, Норвешке и Шведске, објављену у Копенхагену 1957, дао сасвим другачију оцену од оне која се обично може чути о Андерсеновој преради усмене бајке:

„Захваљујући труду Х. К. Андерсена, бајке се и данас код нас сматрају књижевним брбљањем за дечију собу. Његове бајке су можда доволно књижевна уметничка дела, али посматрано с фолклористичке тачке гледишта немају никакву вредност, јер замењују брзи ток радње и хитре смене реплика из традиције слатким описима природе и баналним животним мудростима, које износе или достојно психологији деце или пак толико високо подигнутим моралним кажипрстом да се паметне речи нађу изван дечијег видокруга. Резултат је да се одрасли надмено смеше једно другоме и изјављују да је све што Андерсен чини увек исправно — док деца тону у сан или захтевају да чују нову причу о Тарзану. Андерсенов стил је постао узор за данске бајке, а приче које се не уклапају у то, не признају се као непатворене.” (Bøtker, 1975:85)

Андерсен је, прерађујући усмене бајке у књижевне, створио неке од својих најлепших бајки и прича: *Одњило, Мали Клаус и велики Клаус, Принцеза на зрну ћрашка, Дивљи лабудови...* Чињеница је да је много утицао на познију уметничку бајку и уопште бајковито приповедање у скandinавској књижевности — доволна су имена Захаријус Топелијус, Аугуст Стрингберј, Јалмар Берјман, Селма Лагерлеф, Ана Валенберј, Астрид Линдгрен, Тове Јансон. Истина је и да се многи који су писали уметничке бајке некако мере према њему као Вили Серенсен. А утицај његовог стила уочљив је и ван круга фантастичне књижевности, доволно је поменути Александра Ђелана, Кела Абела, Јохана Боргена и друге, око чега се слажу и на истоку и на западу (види нпр.: Braude, 1979, Nilsen, 1963). Андерсен јесте створио свој посебан стил, који није једнак стилу усменог казивања, ту је Беткер потпуно у праву, него је усмен на један другачији начин.

Тaj се поступак веома добро види када се упореди стил изворне усмене творевине са стилом њихове прераде. Усмену бајку *Помоћ леша* (AT 507 A), иначе познату под различitim називима из целе Скандинавије, Андерсен даје као *Мртвац, једна финска народна бајка*, и то је текст којим завршава своју збирку *Песме* из 1830, дакле на почетку каријере.<sup>4</sup> Тај први текст нема много стилске сличности са његовим каснијим стилским приступом, који се јасно види свега неколико година касније када у збирци *Бајке исјричане за децу*, 2. свеска, из 1835, поново прерађује тaj текст у бајку *Сајутићник*. За поређење те промене стила дуго су се занимали само историчари језика и овде следи само један кратак пасус из нешто обимнијег поређења у великој четвротомној историји данског језика (Skautrup, 1953: 236—245):

<sup>4</sup> Овде се придев *финска* односи на данско острво Фин.

*Мршвац:*

...али тек када је чекићем ударио трећи пут, зашкрипала је на својим масивним шаркама; то је стари краљ Срце лично дошао и отворио; био је у шлафроку и папучама, али је на својој достојанственој глави, око седих сребрних коврца, носио тешку златну круну, а под руком држао скиптар и јабуку, док је једним величим златним кључем отварао врата. Када је чуо да је Јоханес нови просац...

*Сайуїник:*

„Уђи!“ — рече стари краљ, када је Јоханес покуцао на врата. — Јоханес је отворио врата, а стари краљ, у шлафроку и везеним папучама, дошао му је у сусрет, златну круну је носио на глави, скиптар у једној руци а златну јабуку у другој. „Чекни мало!“ — рекао је, и ставио јабуку под мишку да би могао да пружи руку Јоханесу. Али чим је чуо да је то један нови просац...

Тек се недавно појавило прво веће систематско истраживање његовог поступка у делу Јеспера Тведена *X. K. Андерсен и народне бајке*; он паралелно издаје седам бајки Х. К. Андерсена и седам усмених бајки које су му послужиле као предложак за прераду и детаљно анализира начин на који је Андерсен прерadio језик и језичку димензију бајки (Tveden, 2004). То су бајке *Помоћ леша* и прерада у *Мршвац/Сайуїник*; *Троуѓасти шешир* и прерада у *Ођњило*; *Велики Ларс и Мали Ларс* и прерада у *Мали Клаус и велики Клаус*; *Једанаест лабудова* и прерада у *Дивљи лабудови*; *Руски йринц* и прерада у *Свињар*; *Јеспер и йринцева* и прерада у *Тратави Ханс*; *Ако нећеш да куши, можемо да се шрамимо* и прерада у *Што ошиац чини, што је увек исправно*. Тек се у једном таквом упоредном прегледу види колико је Андерсен узео оно најбоље из усмене бајке и то допунио својим елементима.

Он је мењао чак и већ објављене сопствене приче да би побољшао стил и довео га што ближе усменом казивању. Две штампане верзије *Каљача среће*: У првој верзији једна реченица гласи: „Унутар у једној од кућа недалеко од Краљевог новог трга, била је забава, веома велика забава, јер као што многи...“ она је изменењена у: „У Копенхагену, у Источној улици и једној од зграда недалеко од Краљевог новог трга, била је велика забава, јер оне се морају повремено правити, па си то учинио и онда те они други заузват позову.“ Није сасвим узалуд што се веома често цитира следећа реченица из једног од његових дневничких записа из 1846: „Писао сам цео дан... Боли ме језик.“ Али опет ваља подвржни да то није усменост бајке из усмене књижевности, то је уметничка бајка са својом усменошћу.

Та се особита усменост, ако је тако можемо назвати, види у његовој на тренутке невероватној способности да детаљем учини текст стварним, близким и разумљивим, а истовремено префињеним. Снежна краљица у истоименој бајци обећава Кају „читав свет и пар нових клизальки“, јер „читав свет“ је апстрактан појам и за Каја и за слушаоце, односно читатоце бајке, али је „пар нових клизальки“ нешто јасно, опипљиво, близко и знатно вредније од далеких и магловитих краљевстава. Андерсен узме један детаљ из усмене бајке и онда га даље развија, углавном не ка фан-

тастичном него ка стварном: принцезе свирају клавир, краљ је изгазио ципеле тако да су му сада као папуче, постоји уметничка збирка где се може видети грашак на којем је принцеза спавала ако га нико није узео...

У преузимању елемената из усмене традиције Андерсен често задржава основни ток радње, али се сасвим слободно односи према формулацијности епског казивања; тако се у бајци *Ођњило* три пса, са којима се јунак среће у подземном свету, разликују не по броју глава него по величини очију, а од двојице старије браће у краткој причи *Трайави Ханс* један зна напамет цео латински речник и цела три годишта градских новина од почетка до краја и од краја до почетка, а други све чланове еснафских правилника, чиме посредно показује њихову неспособност за задатак који треба да изврше.

Низом малих интервенција Андерсен успева да очовечи природу, животиње, биљке и неживе ствари на један особен начин гледајући цео свет час из њихове перспективе, кроз њихове очи, час из перспективе неког другог лика, час из перспективе читаоца: бува која је скочила толико високо да то нико није видео, па су рекли да уопште није скочила „и то је било бедно” или лептир који се боји да слети на цвеће у саксији „јер се оно превише дружи са људима”. Та вештина хитрог мењања угла посматрања је једна од најбитнијих одлика његовог стила.

Укратко речено, његове прераде нису пуки одјек усмене књижевности, како је дански фолклориста Свенд Грундтвиг назвао петпарачке песме, љубавне и сличне песме које су опонашале стил усмене поезије, посебно јуначке баладе; Андерсен је у своје прераде унео индивидуалност које нема у пуком копирању старијих предложака.

Наравно, он се није ослањао само на усмену традицију, него је радо узимао грађу и од других. Прича *Шїа се дођодило једном краљу коме су ћари варалице шиле одело* принца Дон Хуана Мануела из његове дидактичке збирке прича *Гроф Луканор* из 1335. године, коју је Андерсен прочитao у једном немачком преводу из 1836, послужила му је као основа за *Царево ново одело*. И то није плахијат; историја књижевности је у великој мери смењивање традиције и иновације, питање је често само колико је „рециклажа” тема и мотива успешна или неуспешна.

Галерија тема, ликова, места и времена у његовим бајкама и причама скоро је несхватљиво велика, када се узме у обзир да их је написао ипак релативно мали број. Он се креће од традиционалних царева, јунација и принцеза до железнице (*Ниска бисера*), телеграфа (*Велика морска змија*) и фотографије (*Прадеда*); од леденог доба до летелице о којој машта (*Кроз хиљаде година*); од Америке до Кине, од севера до југа; од краљевског дворца до убоге избе, а садржински од лаке фантазије као што је бајка *Вејтар прича о Валдемару Доу*, преко мисаоне бајке попут *Часовника* до реалистичне приповетке типа *Прича старе Јохане* и друштвене сатире у причи *Дечје брђање* и у опроштајном говору пса Ајоле у бајци *Ледена гостоћа*. На том распону му се заиста може позавидети, чак и када није увек успешно комбиновао познато и ново, једне и друге елементе, као у неким својим мање познатим бајкама и причама.

Низ његових бајки и приповедака одликује велика доза хумора: *Виљачки хум, То је сигурно шако!, Добро расположење, Трайави Ханс, Шта отиц чини, што је увек исправно, Дроњци, Бува и йрофесор...* А кад се смеје, што често чини, то су тихи хумор и танана иронија, а не грохотни смех Раблеа или бурлеска Марка Твена, много ближи хумору усмене књижевности. Међутим, он се није либио ни трагичног; низ његових прича говори о људима на путу пропasti: *Девојчица са шибицама; Нема књига; Гриж флаше; С једнош трозора у Варшоу, Вештар прича о Валдемару Доу; Тешка зубобоља...*

Док је јуначка усмена балада, са свим ратничким и често веома крвавим насиљем у својој основи, била прихваћена и у финијим круговима, јер је играла важну улогу у процесу прављења нације, дотле су одговарајуће усмене бајке бивале потиснуте, а посебно оне у којима је на овај или онај начин фигурирала сексуалност. Истина, насиље и смрт су били прихватљиви у бајкама уколико су могли да се дидактизирају да буде јасно да добро побеђује зло, које и иначе заслужује смрт као у *Ивици и Марици* или *Црвенкайи*, бајкама које се суштински не разликују од модерних насиљних компјутерских игрица. Мада је Андерсен у средишту своје пажње задржао романтичарске вредности доброг, истинитог и лепог, он није бежао ни од трагичног као у *Црвеним цијелицама*, ни од смрти као у *Девојчици са шибицама, Тешки зубобољи* и другим причама, те зла у *Сенци*. Није се чак либио ни да срећан завршетак замени трагичним, што се, на пример, види из рукописа *Приче о једној мајци*: срећан завршетак у радној верзији заменио је смрђу њене деце у штампаној верзији: „И смрт оде с њеном децом у непознату земљу.” Тај реализам је више у складу са усменом књижевношћу, посебно са социјално-утопијском приповетком, него са уметничком бајком из његовог доба и преовлађујућим бидермајеровским поимањем што се деци из грађанских слојева може понудити као прича пред спавање. Од јавног спаљивања вештица и черечења људи оптужених за велеиздају, на које су дански грађани излазили као на забаву и државну поуку о томе шта су права вера и права власт, било је протекло свега неколико десетина година, али се клима потпуно променила (види нпр.: Floto, 2001). Андерсен је избегавао јаке ефекте, али је и у том погледу био модернији од многих svojih savremenika.

Управо је тај елемент трагичног који плени дух учинио да се за Андерсенове бајке и приче отимају литературулози и психијатри: од седам новијих дела о Андерсеновим бајкама, три су написали психијатри. Најчешће тумачена бајка је *Сенка*, а веома често су тумачене, па и коришћене у психотерапији бајке *Мала сирена, Снежна краљица, Часовник и Славуј*.

Много тога се врти око питања да ли је Андерсен писац бајки за децу или није, како сам то већ раније навео. Андерсен се радо сликао са децом, а још га радије тако и представљају. Када се погледају илустрације његових бајки, ма где у свету нацртане или насликане, скоро да нема ни једне која није намењена деци. Ако је неко читao Андерсенове бајке као дете, уочавао је и памтио само ниво спољних догађаја, непосредно схватљивих детету. Зато им се, када би стасао, није враћао, а уврежена

представа да су његове бајке само нешто за децу, чини веома тешким некога убедити да их чита као литературу за себе, а не као нешто што треба својој деци да чита наглас. А у многим бајкама и причама се тек одраслом читаоцу отвара цео онај свет симбола и дубљих нивоа, доступан само кроз дубље размишљање.

И стварно, тек мисао може да докучи вишеслојност порука у бајкама као што су *Царево ново одело* или *Пуж и ружин жбун*, а тек животно искуство шта се крије иза речи о сељаку у бајци *Мали Клаус и велики Клаус*, који болује од неке чудне болести због које не може да гледа сеоске кметове, па му његов кмет посечује жену само кад он није код куће. Да и не говорим о анакреонтској парофрази *Нейриствојни дечак*, чију поруку могу схватити само одрасли. Управо је та вишеслојност Андерсенових бајки дала позоришту „Источна фабрика гаса” у Копенхагену могућност да с пролећа 2000. године у поставци *Снежне краљице* за одрасле прочита једну сасвим нову димензију: Кај не одлази код Снежне краљице зато што му је у око упао комадић разбијеног огледала, него зато што га за њом гони основна сексуална пожуда, и Герда мора да освоји не само његово срце него и ниже делове његовог тела ако жели да га врати себи.

Наравно, у међувремену се и свет променио. У данском граду Оденсе, родном месту Андерсеновом, постоји школа која носи његово име. У њој је много ученика из породица страних радника и усељеника, а њихов већи део чине деца из Анатолије и Сомалије, којој Андерсен није био штиво уз које су одрастали и која се с његовим текстовима срећу тек у школи. Али не морају се читати њихови веома занимљиви одговори на питања о Андерсену и његовим бајкама; деветогодишњи ученик, мали прави Данац Кристијан, одговорио је на питање *О чему је реч у Оѓњилу?* кратко и јасно: „О једном упаљачу.” А Андерсенов одлазак из Оденсеа у Копенхаген осмогодишњак Лукас прокоментарисао је речима: „Х. К. Андерсен је лепо могао да замоли општину за паре. Али он није ту становаша.” Андерсен се и данас много чита, али је питање како. То још није истражено.

Андерсен се рано појавио у преводима на друге језике, и неки тврде да су његове бајке најпревођенији текстови после Светог писма и, можда, Маове Мале црвене књижице. Његова судбина у преводима је прича вредна за себе.<sup>5</sup> У једном грчком издању *Прича о једној мајци* је преведена у стиху. У *Оѓњилу* пише да је војник пожелео девојку, те да „никако није могао да одоли, морао је да је пољуби, јер он је био прави војник”, али је у једном норвешком тзв. педагошком издању тај део преправљен: „И онда је војник помислио: 'Ја сам прави војник!' И одмах је девојци дао један малецни пољубац по образу.” А слично се, узгред буди речено, догађало и са илустрацијама његових бајки; у Јапану су биле прихватљиве разне илустрације на којима је цар на овај или онај начин го, али не и она на којој је дете које то каже девојчица.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> За преводе на енглески језик види веома занимљиву студију Вигоа Јернагера Педерсена (Педерсен, 2004).

<sup>6</sup> Изузетно добар преглед илустрација Андерсенових бајке даје Jensen, 2004.

Прилагођавање укусу и моралним схватањима није се ни у чему изменило од времена када је то чињено са усменим бајкама, само што је сада Андерсен постао предмет секундарног прилагођавања. Оно понекад добија гротескне облике, као када социјалнореалистичка прича *Девојчица са шибицама* добија срећан завршетак у америчкој верзији, у којој је неко налази на улици и одводи своју прелепу кућу у којој је у камину запаљена ватра, а на столу је печена гуска. Наравно, данас би се могла написати и једна још савременија верзија, много ближа стварности из Андерсеновог сопственог времена: Неко је налази, одводи у Италију где је принуђују да проси, а када мало порасте продају је једном своднику.

Сасвим другачија прича је начин на који се некада поимала а сад поима бајка *Ружно паче*, та алегоријска прича о социјалном успону. Идеја да није важно где си рођен, ако си рођен као лабуд, има свој најдаљи предложак у митолошкој песми *Риђово набрајање* из *Старије Еде*, чији је морал да се сви — роб, сељак и главар — рађају онде где припадају, и да је то божански поредак, пошто тако сви долазе на своје место, али је њен непосредни далеки предак прича о замењеној деци краљице и робиње из староисландске *Саге о Стурлунгима*, у којој деца краљице на крају ипак долазе на своје право место, јер се краљично дете препознаје по светлој пути, лепом стасу и јуначкој храбrosti, дакле свему ономе што по природи ствари недостаје робињиној деци.

*Ружно паче* се по правилу схвата као алегорија Андерсеновог сопственог живота: од ружног пачета на друштвеном дну до светски познатог писца који руча са краљем и краљицом. Али она се дидактизира преко граница везивања за аутора, као овалпољење наполеоновског сна (сваки војник носи маршалску палицу у свом ранцу) или америчког сна о путу од шрафцигера у гаражи до врха (где се Баја Патак нуди деци, а Бил Гејтс одраслима, иако овај потоњи није потекао баш из сиромашне породице).

Та бајка је била предмет веома критичког читања у новије време, посебно у генерацији образованој у годинама након студентске побуне 1968, те је можда прикладно ово кратко разматрање завршити једним, у филологији несвакидашњим, упутом на литературу. Наиме, овогодишњи извештај вashingtonског Института за економску политику *Страње радне Америке 2004/2005* (Economic Policy Institute: *The State of Working America 2004/2005*) закључује се реченицом: „За људе који желе да знају како да се обогате, одговор који се може извући из овогодишњег извештаја исти је као и одговор девојчици која се распитује како да постане краљица: Роди се као таква.”

А када „ружно паче” једном пређе у редове лабудова, онда је ствар окончана, остаје само да за собом повуче лестве по којима се пење нагоре, да други пачићи не помисле да је то и њихов пут. Андерсену се на семинарима којима сам присуствовао као студент Универзитета у Ослу око 1970. године замерало што се није одмакао даље од својих староскандинавских предложака. Тачно је да није, али је оптужба ипак преоштра: он није писао ни синдикалне прогласе ни политичке манифесте,

он је ипак писао само причу о својој сујети, ни први ни последњи који је веровао да је срећа на врху за краљевским столом.

Али чак и када се узму у обзир и временска дистанца и ограничења која му је наметнуло тадашње друштво, због којих га време ипак полако нагриза, његово дело ипак остаје довољно отворено чак и за специфично теолошка читања, где се бајка смешта у свет хришћанске проповеди, разматра однос између небеске и земаљске љубави и његовим бајкама и причама, његова религиозна слободоумност и што-шта друго (види: Bach-Nielsen & Ottesen, 2004). А отворено је и за експеримент и поигравања, као у књизи *H. K. Andersen i Pablo Neruda: H. K. Andersen odgovara Nerudi*, издатој поводом 200 година од Андерсеновог и 100 година од Нерудиног рођења. Она садржи Нерудине песме из *Књиџе йишћања*, издате постхумно 1974. и, по казивању, познате на шпанском говорном подручју колико и *Ружно јаче* на данском. Уз питања која постављају поједине песме, стављени су кратки одломци из Андерсенових бајки и прича као одговори. (Види: Møllehave & Eskildsen, 2005) Иако што-шта у данашњој Латинској Америци има сличности са Данском из Андерсенових времена, ствар баш и није испала посебно успешна, време није исто, Андерсен и Неруда нису исто, Андерсенове бајке нису универзални одговори.

Али се отвореност Андерсенових бајки и прича за експеримент ипак не може порећи; они су, наиме, у великој мери постали *Gemeingut*, заједничко добро; многи се могу актуализовати као што се и текстови усмене књижевности могу преточити у савремено рухо.

Ханс Кристијан Андерсен и Серен Киркегор, та два супротна пола данског културног живота средином 19. столећа, били су у међусобном сукобу: Киркегор је Андерсенове бајке назвао сентименталним брљањем, а Андерсен му је узвратио карикирајући га као папагаја у *Каљачама среће*, како се то може прочитати у великој, недавно изашлој двотомној Андерсеновој биографији данског аутора Јенса Андерсена (Andersen, 2003). Киркегор је једном, у жару полемике између њих двојице, помало кисело приметио: „Видите, Андерсен уме да исприча бајку о каљачама среће — или ја умем да испричам причу о ципели која жуља.” (Овде према: Nilsen, 1963:102). Изгледа да важи и обратно; Андерсен има понеку ципелу која жуља, Киркегор има понеку бајку о трећем стадију.

У бајкама се радња по правилу завршава тако што јунак добије принцезу и пола краљевства; Андерсен никада није добио своју принцезу (да је било ње, многи би психијатри остали без теме за писање), али је зато освојио пола краљевства намењеног Данцима. Другу половину је морао препустити Киркегору, истина знатно касније, тек када је и Киркегор стекао славу ван Данске. То се види у све већој количини литературе и о једноме и о другоме.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Најисцрпнији подаци о Андерсену, његовим делима и радовима о њему и његовим делима могу се наћи на сајту Центра Х. К. Андерсена (H. C. Andersen Center) Лужноданског универзитета у Оденсеу на Интернет-адреси <http://www.andersen.sdu.dk>, а одговарајући подаци о Серену Киркегору на сајту Истраживачког центра Серен Киркегор (Søren Kierkegaard Forskningscenteret) Универзитета у Копенхагену на Интернет-адреси <http://www.sk.ku.dk/>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Превод насловов књиџа на скандинавским језицима дају се у преводу у угледним за-  
ѣрадама.*
- Andersen, Jens (2003): *Andersen : en biografi*. 2 bind. København: Gyldendal. [Андер-  
сен — једна биографија] (Постоји и у немачком и енглеском преводу.)
- Брауде, Л. Ю. (1979): *Скандинавская литературная сказка*. Москва: Наука.
- Bach-Nielsen, Carsten & Doris Ottesen (ред.) (2004): *Andersen & Gud : teologiske  
læsninger i H.C. Andersens forfatterskab*. [Андерсен & Бог : теолошка читања  
стваралаштва Х. К. Андерсена] København: Anis.
- Brostrøm, Torben (1987): *Folkeeventyrets moderne genbrug eller Hvad forfatteren gør* —. København: Gyldendal. 220 sider.
- Bøtker, Laurits (1975): *Talt og skrevet 1940—1974*. [Казано и писано 1940—1974] København: Institut for Folkemindevidenskab.
- Floto, Inga (2001): *Dødsstraffens kulturhistorie. Ritualer og metoder 1600—2000*. [Кул-  
турна историја смртне казне. Ритуали и методе 1600—2000] København: Mu-  
seum Tusculanums Forlag.
- Helweg, Hjalmar (1927): *H. C. Andersen : en psykiatrisk studie*. København: Hagerup.
- Jensen, Thorkild Borup (2004): *H. C. Andersens eventyr i billede. En illustrationshi-  
storie*. [Бајке Х. К. Андерсена у сликама. Историја илустрација] Odense: Syd-  
dansk Universitetsforlag.
- Jørgensen, John Chr. (1971): *Litterær metodelære*. [Књижевна методологија] Køben-  
havn, Borgen.
- Mathias Mayer & Jens Tismar (1997): *Kunstmärchen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stut-  
tgart: Metzler.
- de Mylius, Johan (2005): *Forvandlingens pris*. — *H. C. Andersen og hans eventyr*.  
[Цена преоблике — Х. К. Андерсен и његове бајке] København: Aschehoug.
- de Mylius, Johan (ред.) (2005): *HCA — et livs digtning*. København: Høst & Søn.
- Møllehave, Johannes og Karsten Eskildsen (ред.) (2005): *H. C. Andersen og Pablo Ne-  
ruda: H. C. Andersen svarer Neruda*. [Х. К. Андерсен и Пабло Неруда: Х. К.  
Андерсен одговара Неруди] Papirklip af H. C. Andersen, med forord af Isabel  
Allende. København: Lindhardt og Ringhof.
- Nielsen, Erling (1963): *H. C. Andersen*. København: Gyldendal.
- Pedersen, Viggo Hjørnager (2004): *Ugly Ducklings? Studies in the English Translati-  
ons of Hans Christian Andersen's Tales and Stories*. Odense: University Press of  
Southern Denmark. — 389 s.
- Skaautrup, Peter (1953): *Det danske sprogs historie. Tredie bind — fra Holbergs kome-  
dier til H. C. Andersens eventyr*. [Историја данског језика. Трећи том — од  
Холбергових комедија до Х. К. Андерсена] København: Gyldendalske Boghan-  
del : Nordisk forlag.
- Tveden, Jesper (2004): *Hvad sproget gør — : H. C. Andersen og folkeeventyrene*. [Х.  
К. Андерсен и народне бајке.] Udgivet og kommenteret af Jesper Tveden.  
København: Danskklærforeningen. (Оригинални наслови поменутих бајки и  
приповедака су: Ligets Hjælp : Dødningen/Reisekammeraten; Den trekantede  
Hat : Fyrtøjet; Store-Lars og Lille-Lars : Lille Claus og store Claus; De elleve  
Svaner : De vilde Svaner; Den russiske Prins : Svinedrenge; Jesper og Prinsses-  
sen : Klods-Hans; Vil du ikke købe, så kan vi jo bytte : Hvad Fatter gjør, det er  
altid det Rigtige).

*Ljubiša Rajić*

## ANDERSEN AT THE CROSSROADS

### S u m m a r y

The complex personality of H. Ch. Andersen was a topic of numerous psychiatric and psychological discussions, even hasty conclusions about his texts on the basis of his life. Although he has successful other works, primarily travel-books, he is above all known as a writer of fairy-tales and short stories. Andersen drew his inspiration from various sources, most successfully transforming the models from oral literature, adapting them to the moral principles of his time, but without avoiding the tragic and the problem of evil. Although usually understood as a writer of fairy-tales for children, his texts were also intended for adults, and some of them could be essentially comprehended only by adults. In time, his work experienced various aspects of reception, translation, interpretation, elaboration and staging. Together with Kierkegaard, he became the most important older Danish writer, and the versions of his work have been already separated from him and have been treated as a public heritage similar to oral literature.



## АНДЕРСЕН — ПРЕВОД, ПРЕРАДА, АДАПТАЦИЈА

*Зорица Манчић*

**САЖЕТАК:** Највећи део објављених превода Андерсенових дела чине прештампана издања углавном посредних превода са данског језика. На примеру Андерсенове приповетке „Царево ново одело“ (*Keiserens nye Klæder*, 1837), једне од Андерсенових најпознатијих и најпревођенијих приповедака, може се посматрати у којој мери је могуће да се дело „одвоји“ од самог аутора и да добије скоро сасвим нову форму.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Ханс Кристијан Андерсен; превођење, преводна еквиваленција, посредни превод

Библиографија скандинавских књижевности у преводу на српскохрватски језик (Рајић и сарадници, 1997) садржи наслове 705 дела објављених од осамдесетих година XIX века до 1997. године. Број библиографских јединица у вези с преводима скандинавских дела на наш језик сигурно се знатно повећао и стално расте, посебно у протеклих скоро десет година од објављивања поменуте библиографије, будући да је Скандинавија, у међувремену, обележила неколико значајних јубилеја као што су, на пример, годишњице рођења и смрти Хенрика Ибзена или Ханса Кристијана Андерсена. Обележавање ових јубилеја и у земљама ван Скандинавије резултирало је објављивањем разних пригодних издања, попут нових превода објављених и необјављених текстова, збирки старих и нових превода и томе слично.

Библиографија из 1997. године садржи податке о око 180 различитих збирки Андерсенових бајки и приповедака, као и о великом броју поновљених издања од којих су многа, у ствари, посредни преводи, најчешће са немачког и енглеског језика. Ипак, највећи део објављених превода чине прештампана издања, тако да је укупан број објављених збирки много већи него и у поменутој библиографији.

Заједничко за многе преводе Андерсенових бајки и приповедака, посебно за велики део превода који су објављени до средине XX века, је изузимање уводних, техничких података. Најчешће недостају напомене о основи за превод, то јест да ли је као основа послужио сам оригинал или један текст / више текстова на неком другом језику / на другим језицима итд. Штавише, и онде где постоји напомена, као што је, на при-

мер, напомена да су бајке и приповетке преведене са оригинала, али „по узору” на преводе на другим језицима, још увек није сасвим јасно колико је удела при превођењу имао сам оригинал, а колико сви остали текстови. Како су многи преводи посредни, поставља се питање квалитета превода на језик који је посредовао од текста оригинала до текста на циљном језику, будући да такав превод-посредник, „међуоригинал” или примарни превод, може у највећем пратити квалитет и квантитет оригинала, али исто тако може бити, рецимо, и груба адаптација оригиналног дела. Коначно, може се приметити да веома често недостаје и податак о аутору превода, чак и податак да је Андерсен аутор оригиналног дела.

Такође као велик проблем издаваје се навика многих домаћих издавача да сваки вид текста који је „пренет” с неког страног језика на наш означе као „превод”, чиме се наноси штета квалитету и преводне књижевности и издаваштва. „Превод”, тако, може бити и дело које у односу на све критеријуме толико одступа од оригинала да се за њега може рећи да се „одвојило” од аутора. На примерима познатих дела познатих аутора можда се може најлакше сагледати колико је превод квалитативно и квантитативно близак оригиналу, те које су разлике између више превода једног истог дела, под условом да су нам доступни и оригинал и више превода тог оригинала. Међутим, кад анализа покаже да једно толико познато дело може у тој мери да се одвоји од свог извornog облика, какав је онда случај с мање познатим делима, мање познатих аутора, те се с разлогом може поставити и питање шта уопште публика чита.

„[...] Андерсен је на самој граници да се његове бајке на неки начин претворе у усмену књижевност коју сваки издавач формира по сопственом укусу мењајући повремено и сам текст.” (Рајић, 2002:229)

### *Оригинални текст јридовејкe у односу на превод, прераду и адаптацију*

За анализу сам одабрала приповетку „Царево ново одело” („Keiserens nye Klæder”, 1837) имајући у виду да је то једна од Андерсенових најпознатијих и најпревођенијих приповедака, те да је због тога што су и аутор и дело познати било захвално показати у којој мери је могуће да се дело „одвоји” од самог аутора и да добије скоро сасвим нову форму.

Оригиналну верзију приповетке преузела сам из другог тома Андерсенових сабраних дела објављених 2003. године.<sup>1</sup> У односу на тај дански оригинал, посматрала сам истовремено пет текстова који представљају различите преводе ове приповетке. Иако је временски размак у настајању неких од овде коришћених превода и по неколико деценија, главни критеријум није био језик превода условљен временом настанка, него лексичка, синтаксичка, семантичка и нека друга одступања у тексту самог превода у односу на текста оригинала.

<sup>1</sup> В.: Литература.

Неколико речи о преводима:

1. Превод који је урадио Јосип Табак, „Царево ново рухо” (1973), према напомени, директан је превод са данског језика. Овај превод, заиста, прати оригинал све до последњег сегмента, где се неоправдано јављају елементи без кореспондената у оригиналну.

2. Превод под називом „Царево ново одело” (према издању из 2002. године) који је урадио Петар Вујичић такође је описан као превод са данског. На почетку збирке Андерсенових бајки и приповедака у Вујичићевом преводу стоји следеће:

„Бајке Х. К. Андерсена дате су у преводу упоредо с немачког, руског и польског језика. Међутим, као основни путоказ служио је оригинал — данско јубиларно издање Н. С. Andersen, *Samlede Eventyr og Historier*, Оденсе 1976. године.”

Поставља се питање да ли то значи да је превод рађен по узору на оригинал на данском, а уз консултовање превода на немачком, руском и польском језику. И овај превод веома верно прати оригинал, али се и у њему, у последњем сегменту, необјашњиво појављују елементи без кореспондената у оригиналну, који се јављају и у Табаковом преводу.

3. Превод под називом „Краљево ново одело” (1947) не садржи податке о преводиоцу, нити податке о томе које је издање/издања (и на ком језику/језицима) било узор при превођењу. Овај превод у неким сегментима толико одступа од оригиналa да се поставља питање да ли је као узор за превод на српски, са било ког другог језика, послужила нека адаптација. Превод је мањак у многим сегментима, понекад личи на препричавање, извођење судова и моралну придику, садржи мноштво додатих елемената, а многи сегменти су непреведени или преведени погрешно.

4. Превод под називом „Цареве нове хаљине” (1947), који је урадио Станислав Винавер, посредан је превод с немачког језика. Иако је реч о посредном преводу, анализа је, супротно очекивањима, показала да је у многим сегментима квалитативно и квантитативно тачнији од осталих превода. Овај превод, као и многи други Винаверови преводи Андерсенових бајки и приповедака, може послужити као занимљив пример културолошког прилагођавања текста на циљном језику.<sup>2</sup>

5. Оно што се прво може уочити када је реч о одабраном преводу прилагођеном за формат сликовнице под насловом „Царево ново одело” (1967) је да је објављен без имена аутора приповетке. Текст превода Југане Стојановић вишеструко је дужи и од оригиналa и од осталих превода, те је по структури и садржају најближи адаптацији. Нема података о томе с ког језика је текст преведен/адаптиран, нити да ли је реч о преводу већ на страном језику адаптираног дела. Текстом доминирају додати елементи, многи сегменти су спојени, обрађени и распоређени друга-

<sup>2</sup> Анализа Винаверовог превода Андерсенове приповетке „Klods-Hans” („Јоша Лудија”), показује безмало деведесет примера језичко-културолошких одступања у преводу. Резултат је, у овом случају, да је превод постао прерада.

чије од сегмената оригинала. Текст ове верзије превода приповетке „Царево ново одело” највише одступа од квалитета и квантитета извornог текста на данском језику.

Прва два текста (Табаков и Вујачићев) у табелама сам условно означила као *директан превод* и *директан превод уз узоре*. Трећи текст, превод непознатог преводиоца (у табелама надаље означен као „П. Н. П.”), овде сам и даље посматрала као *превод*, а не као адаптацију, јер додати елементи још увек не доминирају текстом у толикој мери. Четврти, Винаверов, текст посматрала сам као пример *посредног превода*, а донекле и *прераде*. Пети текст сам, за потребе ове анализе, посматрала као *адаптацију*, јер садржи идеју и главне целине оригинала, али преовлађују сасвим нови сегменти без кореспондената у оригиналу.

Због боље прегледности, табеле дају текст оригинала и текстове пет превода. И оригинал и преводи подељени су на сегменте, обично реченичне целине које одговарају реченичним целинама самог оригинала. Сегменти и практично показују сличности и разлике у одабиру лексике, синтаксе, стилске разлике итд. Текстови превода су, слева надесно, распоређени наизглед према степену квалитативног удаљавања од оригинала (колико је то било могуће видети из напомене о извornом тексту), то јест према скали *директан превод — посредан превод и прерада — адаптација*.

### *Недоследности у преводу*

Скала *директан превод — посредан превод и прерада — адаптација*, у широј перспективи, указује и на тежњу да се директан превод традиционално посматра као „боли” и „тачнији” од било каквог посредног превода, прераде или адаптације. Посредан превод се, тако, посматра као мањак, пун непрецизности, као превод који је у процесу филтрирања изгубио највећи део информација које садржи текст оригинала. Притом се заборавља на могућност да и директан превод може бити „лош превод” и садржати многоbroјне недоследности, као и могућност да преводилац „греши” само због тога што тачно преводи међуоригинал.

Примери у табелама показују да се недоследности у преводу могу јавити како у директном преводу, тако и у посредном преводу, преради и адаптацији. Ове недоследности се, уз неизоставно поређење с оригиналом, могу посматрати унутар једног истог текста превода, али и кроз међусобно упоређивање више текстова превода истог оригинала.

#### *1. Недоследности унутар једног текста превода*

За потребе овог рада, под недоследношћу унутар једног текста превода подразумевам случај кад исти појам или конструкција на више места у тексту оригинала као преводне еквиваленте неоправдано добија различите појмове или конструкције у тексту превода. И обратно, под недоследношћу овде посматрам и случајеве када различити појмови или

конструкције у тексту оригинала као преводне еквиваленте добију исти појам или исту конструкцију која се, потом, понавља у целом тексту превода.

Анализа поменутих одступања у сваком од превода оригиналног данског текста показала је да је недоследност најјача на лексичком нивоу, те нешто мања на нивоима вишем од лексичког.

Пример бр. 1

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
(...) og ligesom man siger om en <b>Konge</b> , han er i Raadet, saa sagde man altid her: „ <b>Keiseren</b> er i Garderoben!”	(...) па како се иначе каже о <b>краљу</b> да се налази у вијећници, тако су о томе цару увијек говорили: „Цар је у рушници!”	И као што се обично о <b>владару</b> каже да је на већању, тако се о овом цару говорило: – Цар је у соби за облачење!	За друге <b>краљеве</b> често се каже: „Краљ већа с министрима”, а за овог краља само би се чуло: „Краљ се пресвлачи.”	(...) па како што се за понеког <b>краља</b> каже: „Краљ је у своме већу”, тако се за овога цара увек говорило: „Цар је у облачионици!”	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Табаков и Винаверов превод прате оригинал задржавајући изворну разлику *konge* према *kejseren* као *краљ* према *цар*. Вујичић на место појма *краљ* неоправдано уводи појам *владар*. П. Н. П. на месту појма *цар* задржава појам *краљ*, највероватније због тога што се тај појам јавља и у наслову под којим је превод објављен („Краљево ново одело”).

Пример бр. 2

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Det var jo nogle deilige Klæder,” tænkte Keiseren; „ved at have dem paa, kunde jeg komme efter, hvilke Mænd i mit Rige der ikke due til det Embede de have	„Баш дивно руло”, помисли цар. „Ако га будем носио знат ћу тko у моме царству није за <b>место</b> које заузима.	„То је одиста лепо одело!” помисли цар. „Ако га будем на себи имао, могао бих се уверити који људи у мојем царству нису погодни за <b>место</b> које заузимају; различикао бих	„Е, то је сјајно,” помисли краљ. „Имају лепо ново одело, а сем тога сазнаћу ко од мојих велико-достојника <b>залуду прима плату</b> ,	„Дивне би то хаљине биле”, помисли цар, „да су ми такве хаљине, докучио бих без по муке ко је у моме царству неспособан за своје звање,	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
(...) at den, som var dum, eller slet passede til sit Embede (...)	(...) да они који су глупи или пак не ваљају у својој служби (...)	(...) да човек глуп или неспособан за своје звање (...)	(Сегмент недостаје у преводу.)	(...) ко је глуп или ко није дорастао своме звању (...)	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
(...) skulde jeg ikke due til mit Embede?	Та зар ја нисам способан у своме звању?	Зар нисам дорастао за своју дужност?	А можда нисам ни за <u>положај</u> који заузимам?	(...) или да нисам способан за своје звање?	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Појам *Embede* се у оригиналном тексту јавља неколико пута и то увек у истом значењу, на пример, *дужносћ*, *служба*, *звање*. Пример показује три случаја у којима се јавља појам *Embede* и неоправдано различите преводе тог појма у оквиру истог текста. Табак инконсеквентно у преводу користи појмове *месето*, *служба* и *звање*, Вујичић *месето*, *звање* и *дужносћ*, у П. Н. П. се јавља читава конструкција *залуду примати ћлайу*, један сегмент чак није ни преведен, а јавља се и појам *ћоложај*. Једино Винавер на сва три места у преводу оставља појам *звање*.

Пример бр. 3

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
(...) hvilket deiligt Slæb han har paa Kjolen! hvor den sidder velsignet!"	Каквих ли дивних <b>скута!</b> Пристаје му као саливено!	Како је диван <b>шле</b> његовог царског огртача! Стоји му као саливено!	„Ах, какво одело! Какав раскошан <b>плашт!</b> Како краљу лепо стоји ново одело!”	„Све, све, али царевим халцинама нема равних! Па какви су ми тек <b>скутови!</b> Па што му добро стоје!”	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Og Kammerherterne gik og bar paa Slæbet, som der slet ikke var.	А коморници и даље ношају <b>скуте</b> којих није било.	(...) а за њим и његови коморници чврсто држећи <b>скуте</b> његовог новог одела које није ни постојало.	(...) а коморници иђају за њим носећи <b>шле</b> , кога уствари није било.	А коморници иђају и ношају ми <b>скуте</b> којих уопште није било.	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

У односу на ова два сегмента, у којима се појам *Slæb* јавља у истом значењу, Табак и Винавер у преводу задржавају појам *скутovi*, док се у Вујичићевом преводу паралелно јављају појмови *скутovi* и *шле*. У П. Н. П. се, поред појма *шле*, јавља и појам *ћлаши*, који се, опет, у Табаковом и Вујичићевом преводу јавља као преводни еквивалент појма *Karpe*.

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Bedragerne (...) sagde: „see her er Beenklæderne! her er Kjolen! her <b>Kappen!</b> ” og saaledes videre fort.	Варалице (...) говораху: — Ево хлача! Ево капута! Ево <b>плашта!</b> — и тако редом.	(...) два преваранта (...) рекоше: — Ево панталона! Ово је капут! А ово је <b>плашт!</b> — и тако редом. —	Варалице (...) говориле су: „Изволте, ваше величанство, ево чакшира, ево прслука, а ево и <b>капута.</b>	(...) а оне две варалице (...) рекоше: „Пазите, ово су чакшире! Ово је одећа! Ово је <b>кабаница!</b> ” и све тако редом.	(...) и два ткача рекоше: — Ваше величанство, ево панталона, ево прслука и ево огртача.

## Пример бр. 4

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Herre Gud!” tænkte han,	„Господе боже!” помисли стари министар	„Господе боже!” помисли он.	(Сегмент недостаје у преводу.)	„Господе боже”, помисли он (...)	Но он је и даље овако размишљао: — Је ли могуће (...)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Herre Gud, hør den Uskyldiges Røst (...)	— Боже, чуј глас невиности —	— Господе боже! То је глас недужна детата!	(Недостаје преводни еквивалент.) (...) Ах, чујте шта каже невино дете (...)	(Недостаје преводни еквивалент.) (...) Чујте глас невиности!”	(Недостаје преводни еквивалент.) (...) Саслушајте глас искрености!

И на нивоу вишем од лексичког занимљиво је посматрати инконсеквентност у преводу. У овом случају, у појединим примерима недостају преводни еквиваленти. Док Вујичић и Табак, консеквентно, у тексту својих превода на скоро исти начин преводе конструкцију изворника *Herre Gud* (овде *Господе боже и Боже*), у П. Н. П. недостаје цео један сегмент, а у другом случају и оно што би могао бити преводни еквивалент у односу на оригинал. И Винавер у другом случају изоставља део превода. Адаптација садржи преводни еквивалент *Je ли могуће*, који само делимично може да надомести значење и јавља се само у првом примеру.

## Пример бр. 5

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Ja er det ikke magnifique!”	— Зар није сајно! —	— Magnifique Зар не? —	„Сајно! Зар не?”	„Ама зар није ванредно?”	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Det er magnifique! nysseltig, excellent!”	„Величанствено! Красно! Изврсно!	Magnifique! Чудесно! Excellent!	(Сегмент недостаје у преводу.)	„Изванредно, дивно, превасходно!”	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

На наведеним примерима може се посматрати превод самог појма *magnifique*, али и превод целе оригиналне конструкције *Det er (ikke) magnifique*. Вујичић задржава појам *magnifique* у оба случаја, док Винавер уводи појмове *ванредно* и *изванредно*. Табак, међутим, за преводни еквивалент у првом примеру узима појам *сајно* у конструкцији *Зар није сајно!*, а у другом појам *величанствено*, који је уједно и преводни еквивалент у односу на целу конструкцију *Det er magnifique*. П. Н. П. прати оригинал само у првом примеру, а у другом недостаје цео сегмент.

Пример бр. 6

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Keiseren <b>vendte</b> og <b>dreiede sig</b> for Speilet.	(...) цар се <b>окретао и вртио</b> пред огледалом.	(...) цар се <b>увијао и окретао</b> пред огледалом.	(...) краљ се <b>вртео</b> пред огледалом и гледао се час с једне, час с друге стране.	И цар се <b>окретао и вртео</b> пред огледалом.	Краљ се <b>окретао, шетао</b> пред огледалом (...)

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
(...) <b>vendte han</b> <b>sig nok engang</b> for Speilet!	(...) па се још једном <b>окрене</b> пред огледалом	И <b>окрену</b> се још једном пред огледалом (...)	И он приђе огледалу и још једном се погледа од главе до пете (...)	И он се још једном <b>окрете</b> према огледалу (...)	(...) па се још једном <b>погледа</b> у огледалу.

Табаков, Вујичићев и Винаверов превод прате оригинал у односу на конструкцију *vendte og dreiede sig* (овде, на пример, *окрећао се и врћео*) и појам *vendte sig* (овде, на пример, *окренуо се*). У П. Н. П. други пример садржи нову конструкцију *погледа (се) од главе до пете*, а сличан томе је и превод *погледа (се)* у другом примеру адаптације.

Укратко, анализа недоследности унутар једног текста превода би се овде, условно, могла назвати и анализом „по вертикали”, будући да се посматра превод једног аутора посебно и преводилачка решења унутар само једног превода.

## 2. Недоследност у односу на више текстова превода

Под недоследношћу у односу на више текстова превода овде подразумевам случај када у различитим текстовима превода исти појмови или конструкције у тексту оригинала бивају преведене различитим појмовима или конструкцијама. На ово може утицати више фактора, као што су, на пример, компетентност, искуство, стил преводиоца, али и различито поимање самог оригинала.

Пример бр. 7

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Ingen af Keiserens Klæder havde gjort saadan Lykke.	Ниједне се цареве хаљине <b>нису тако</b> <b>свидјеле.</b>	Ниједно царево одело досад није изазвало толико <b>одушевљење</b> у народу.	(Сегмент недостаје у преводу.)	И ниједне цареве хаљине нису се тако <b>свиделе</b> као ове.	(Сегмент недостаје у адаптацији.)

Овде би се појам *Lykke*, без већег утицаја на значење, могао превести појмом *радосћ* (на пример, *Ниједно царево одело није изазвало шалику радосћ*). Ипак, ни један аутор превода није дао појам *радосћ* као преводни еквивалент.

Пример бр. 8

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Men han har jo ikke noget paa,” sagde et lille Barn.	— Та он нема ништа на себи! — повика неко дијете.	— Гледајте, па он је го! — одједном <b>повика</b> неко дете.	И одједном неки мали дечак <b>викну:</b> „Па, краљ је го!”	„Ама, он нема ништа на себи!” <b>рече</b> најзад неко мало дете.	Али одједном неко дете, које је једино било искрено и није морало да се боји да ће изгубити части и славу, <b>увикну:</b> — Па, цар је го!

Једино Винаверов превод садржи исправни преводни еквивалент у односу на оригинал, те је *sagde* преведено као *рече*. Из непознатих разлога преводи осталих аутора, погрешно, садрже различите облике глагола *викнути*, *увикнути*, *товорити*.

Пример бр. 9

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Han brød sig ikke om sine Soldater,	Није марио ни за војнике,	Није мислио на своје војнике,	Приређивао је параде, излете ван града и сваки дан ишао у позориште само да се покаже у новом оделу.	Слабо се тај бринуо за своје војнике,	Силно је волео да посећује ревије моде, то му је било право уживање, а одлазио је и у позоришта, на концерте, трке и на разне друге приредбе, али не зато што је уживао у уметности, природи или вештини јахања, већ зато да би на тим отменим скуповима могао показати нова одела, која би дао да му се нарочито шију за сваку такву прилику.
brød sig ei om Comedie	— — — — — ни за казалиште,	— — — — — није му било стало ни до позоришта		— — — — — слабо се бринуо за позориште,	
eller om at kjøre i Skoven,	— — — — — ни да се извезе у шетњу по шуми	— — — — — нити до лова,		— — — — — нити му се милило да се колима вози у шуму,	
uden alene for at vise sine nye Klæder.	— — — — — једино му бијаше до тога да покаже своје ново руло.	— — — — — желео је само да пред људима носи стално нова одела.		— — — — — осим што би могао да покаже своје нове хаљине.	

Овде је један сегмент текста оригиналa подељен на четири дела. На по четири дела било је могуће поделити и сваки од три превода (Табаков, Вујичићев и Винаверов) будући да умногоме семантички одговарају деловима оригиналног сегмента. Ипак, издваја се трећи део сегмента, наиме конструкција *at kjøre i Skoven* којој највише одговарају преводи *да се извезе у шетњу по шуми* (Табак) и *да се колима вози у шуму* (Винавер). Вујичић конструкцију, рекло би се, погрешно преводи појмом *лов*. Текст

П. Н. П. овде је пример промењеног редоследа делова унутар самог сегмента, док текст који даје Стојановић само у назнакама прати оригинал.

Пример бр. 10

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
„Det var jo nogle deilige Klæder,” tænkte Keiseren; „ved at have dem paa, kunde jeg komme efter, hvilke Mænd i mit Rige der ikke due til det Embede de have (...)	„Баш дивно рухо”, помисли цар. „Ако га будем носио знат ћу тko у моме царству није за место које заузима. (...)	„То је одиста лепо одело!” помисли цар. „Ако га будем на себи имао, могао бих се уверити који људи у мојем царству нису погодни за место које заузимају; (...)	„Е, то је сјајно,” помисли краљ. „Имаћу лепо ново одело, а сем тога сазнаћу ко од мојих велико-достојника залуду прима плату (...)	„Дивне би то хаљине биле”, помисли цар, „да су ми такве хаљине, докучио бих без по муке ко је у моме царству неспособан за своје звање (...)	Кад год бих таква чудесна одела обукао, <b>могао бих сазнати</b> који моји поданици бадава једу државни хлеб, то јест који људи незаслужно уживају повластице заузимајући високе положаје, а немају способности да обављају дужности које би морали да обављају.

Иако у свим другим деловима одступа, текст који даје Стојановић једини садржи тачан превод оригиналне конструкције *kunde jeg komme efter* (*могао бих сазнаћи*). Табаков превод и П. Н. П. дају конструкцију погрешно преведену футуром (*знат ћу* и *сазнаћу*), док Вујичић и Винавер праве грешку у избору глагола (*уверићи се* и *докучиши*).

Ако би се анализа недоследности унутар једног текста условно могла назвати анализом „по вертикалама”, онда би се и ова анализа недоследности у односу на више текстова превода могла назвати анализом „по хоризонтали”, јер је реч о поређењу више превода оригинала односно „међуоригинала”.

### 3. Недоследност и категорија елемената без кореспондената у оригиналу

Поређење превода са семантичког аспекта овде уводи анализу у којој се „грешком” сматрају семантичка одступања од оригинала. Ова одступања могу бити условљена категоријама као што су, на пример, погрешно преведене речи, непреведене речи, поједностављења, описни преводи итд. Поред наведених, као посебан проблем при анализи превода истиче се и категорија додатих елемената, дакле елемената без кореспондената у оригиналу.<sup>3</sup> Реч је, наиме, о конструкцијама које су у

<sup>3</sup> Категорије преузете из студије Карин Сундиус и Еве Шарчевић (1990). В.: Литература.

једном тексту, понекад, толико заступљене да текст не само да умногоме одступа од оригинала, него је скоро непрепознатљив. Може се поставити питање да ли су овоме подложни само текстови који се преводе директно с једног језика или само они који су настали посредним превођењем.

Пример бр. 11

Андерсен	Табак	Вујичић	(П. Н. П.)	Винавер	Стојановић
Det krøb i Keiseren, thi han syntes, de havde Ret, men han tænkte som saa: „nu maa jeg holde Processionen ud”.	Протрну цар, и њему се самом чинило да људи имају право, али мишљаше отприлике овако: „Сад ми пак ваља остати у поворци до краја!” <i>И заузе још йоносније држасње.</i>	И цару би нелагодно јер се и њему самом чинише да су његови поданици у праву, али помисли у себи: „Морам издржати у свечаној поворци до краја.” <i>Па се устрави и настави да корача још достојанственије (...)</i>	И краљ се престраши. „Немогућно је да су сви моји дворјани глупаци!” помисли он. „Значи да је посреди превара и да сам ја стварно го. Али шта да се ради — мора да се изврши до краја!” <i>И до краљ настави да корача све већом величанственом истпод свечаног балдахина (...)</i>	Ово је коснуло цара, јер му се чинило да је народ у праву. Али он помисли у себи: „Сад или никад ваља истрајати.”	Цар схвати да народ не лаже и да је у праву, али остале при своме и на своју срамоту <i>шродји да иде и даље до у йоворци док су га окруживали улице и неспособни људи на које се досад ослањао у својој царевини. То је био крај владавине једног глупог цара а његов народ је од тог времена бирао владаре који су се више бавили срећом земље а мање полагали на спољни сјај и раскош.</i>
Og Kammerherterne gik og bar paa Slæbet, som der slet ikke var.	А коморници и даље ношају скуне којих није било.	(...) а за њим и његови коморници чврсто држећи скуне његовог новог одела које није ни постојало.	(...) а коморници иђају за њим носећи шлеп, кога уствари није било.	А коморници иђају и ношају му скуне којих упште није било.	

Како за Табаков, тако и за Вујичићев превод, у уводној напомени стоји да су директни преводи са данског језика. Због тога је и необично то што оба текста превода, и то оба у истом — претпоследњем сегменту, садрже додате елементе, дакле елементе који немају кореспондената у тексту оригинала. У питању је сегмент који садржи реченицу (...) „*nu maa jeg holde Processionen ud*”, чији превод треба да гласи (...) „*сад морам издржати йоворку*”. И Табаков и Вујичићев текст садрже тачан превод поменуте реченице и то још увек у значењу веома близком оригиналу, дакле „*Сад ми пак ваља остати у йоворци до краја!*” (Табак) и „*Морам издржати у свечаној йоворци до краја.*” (Вујичић). Међутим, ову реченицу у оба превода следи реченица које нема у оригиналу. У Табаковом преводу је то *И заузе још йоносније држасње*, а у Вујичићевом *Па се устрави и настави да корача још достојанственије*. Овако посматран, Табаков и Вујичићев превод ближи је тексту П. Н. П. (у односу на речени-

цу *И го краль настави да корача све већом величансївеношћу исйод свечаног балдахина*) и адаптацији коју даје Стојановић (у односу на реченицу [...] *прудужи да иде и даље го у йоворци*) него Винаверовом, посредном преводу с немачког, који једини не садржи додату реченицу.

Наведени примери показују да и текст који је означен као *директан превод* може садржати елементе без кореспондената у оригиналум; и обратно, да текст који је посредан превод не мора обавезно садржати такве елементе. Намеће се, онда, питање како је могуће да директан превод садржи додате елементе без кореспондената у оригиналум. Једно од објашњења може бити и претпоставка да, ако изузмемо, на пример, преводилачу вештину и искуство преводиоца, његове афинитете, лични стил, као и могућност да се при превођењу ослања на више превода једног истог дела, преводилац „греши” утолико што преводи верзију текста која и сама одступа од оригиналума. Другим речима, Табаков и Вујићев превод могу бити и директни преводи са данског и садржати додате елементе, али онда је важно установити које су верзије приповетке на данском језику послужиле као основ за превод.<sup>4</sup>

Многа Андерсенова дела су на српскохрватски језик преведена посредно, а језици посредници су, нарочито до друге половине XX века, најчешће били немачки и енглески. Један од највећих проблема за било какав вид анализе превода Андерсенових бајки и приповедака свакако је проблем уводних напомена. Многа издања превода Андерсенових бајки и приповедака не садрже податке о преводиоцу, о тексту који је послујио као узор за превод, а неретко и о самом аутору бајки и приповедака. Онде где уводне напомене и постоје, не може се увек са сигурношћу рећи да су тачне и потпуне. Надаље, тек на тако познатом делу као што је приповетка „Царево ново одело”, тако познатог аутора као што је Андерсен, могуће је показати колико се, с временом, дело може „одвојити” од самог аутора и попримити одлике којих у изворном облику није било и постати део, такорећи, савремене усмене књижевности. Питање у вези с недоследностима у преводу у директној је вези с питањем колико су текстови превода квалитативно и квантитативно у „Андерсеновом стилу”. Ово питање, надаље, зависи од тога шта су намера и циљ текста превода, дакле да ли се тежи ка томе да коначни „производ” буде, на пример, доследан превод, који неће трпети недоследности у виду додатог и одузетог текста или, пак, адаптација у форми једног модификованијег текста.

---

<sup>4</sup> Преводиоцу други преводи могу послужити као узор када није сигуран у своје знање језика или када жели да види како су други решили проблематичне делове текста. У нашаја практики превод се веома често ради са међуоригинала, али се наводи да је урађен са оригиналума. Осим тога, код нас је у поетици превођења дуго владало, а делимично још увек влада, схватање да је преводилац уметник-коаутор и да себи сме да дозволи да „поправља” оригинал да би био језички/стилски боли. Коначно, преводиоци, када не разумеју изворни текст у потпуности, често прибегавају слободнијем тумачењу. Када је реч о превођењу са скандинавских језика, сви наши преводиоци знају мање или више добро један од њих, али преводе и са других, те се дешава да се, због непознавања нијанса у значењу или чак јасних разлика у значењу, поведу за значењем из свог примарног језика, чиме у превод уносе грешке настале интерференцијом између скандинавских језика.

Теза да је сваки посредни превод „лош превод“ није сасвим тачна, јер и директан превод може бити мањак и садржати елементе без кореспондената у оригиналу. Исто тако, док преводи с међуоригинала преводилац „греши“ само због тога што тачно преводи верзију текста која и сама одступа од оригиналa. Недоследности у тексту превода, како на лексичком тако и на нивоима вишем од лексичког, могу се јавити подједнако, у директном преводу и у било којем посредном преводу. Кад се оквирно посматра учешће појединих врста промена у текстовима, кратка анализа различитих превода и једне адаптације приповетке „Царево ново одело“ показала је да су недоследности заступљене и на лексичком нивоу, али и на нивоима вишем од лексичког. Ове недоследности посматране су како унутар самих текстова превода, тако и паралелно, унутар неколико текстова превода истовремено. Док су недоследности на лексичком нивоу биле учесталије унутар самих текстова превода, дотле су се недоследности на нивоима вишем од лексичког јављале при паралелној анализи више текстова превода. Уопште, недоследности на лексичком нивоу проузроковале су, овде, скоро незнатна померања у значењу у односу на текст оригиналa, док су недоследности на нивоима вишем од лексичког, у појединим текстовима превода, проузроковале крупнија померања у значењу.<sup>5</sup> Ипак, до највећег одступања од оригиналa долази у случају додавања текста, то јест уношења елемената без кореспондената у оригиналу. Ово је, како се може видети из примера, одлика пре свега текста превода под називом „Краљево ново одело“ (1947), али и текста адаптације ове приповетке.

Конечно, оно што се увек може издвојити као проблем јесте питање шта је уопште то што публика чита. Објављивање Андерсенових дела увек је комерцијално, колико год преводи били лоши, били прераде или адаптације. Андерсен увек има читалачку публику, а издавачи нису у обавези да плаћају ауторски хонорар. Тиме је и објављивање Андерсена сведено пре на комерцијални него на уметнички поступак. Резултати овакве комерцијализације виде се по самим преводима.

#### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Андерсен, Ханс Кристијан, *Бајке*, Ханс Кристијан Андерсен; превео с немачког  
Станислав Винавер — (1. изд.), Београд: Дерета 2001.
- Андерсен, Ханс Кристијан, *Ружно йаче: најлeйше бајке* / Ханс Кристијан Андерсен; [превод Петар Вујичић] — Нови Сад: Ружно йаче 2002.
- Андерсен, Х., *Бајке*, Београд: Просвета 1947.
- Andersen, Hans Kristijan, *Bajke i priče: izbor*; [s danskoga preveo Josip Tabak], Zagreb: Biblioteka Vjeverica 1973.
- H. C. Andersens samlede værker, *Eventyr og Historier*, Det Danske Sprogs- og Litteraturselskab og Gylendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S 2003.
- Царево ново одело [превод Југана Стојановић] — Београд: Вук Карацић 1967.

<sup>5</sup> В. Пример бр. 9 и Пример бр. 10.

### СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Рајић, Љубиша. 1997: *Скандинавске књижевности у преводу на српскохрватски језик: ерађа за библиографију*. 1. Монографије / Љубиша Рајић и сарадници. — Београд: Мрљеш.
- Рајић, Љубиша. 2002: *Скандинавске књижевности у преводу на српскохрватски*. У: *Преводна књижевност*. Зборник радова XXIII—XXVI београдских преводилачких сусрета 1997—2001, 2002: 228—241.
- Sundius Karin, Šarčević Eva. 1990: *Dva švedska prijevoda „Proklete avlige” Ive Andrića*. (Komparativna studija). U: Mirko Rumac (ed): *Jugoslavensko-švedski prevodilački dani*. Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka / Svenska institutet, 1990: 284—209.

*Zorica Mančić*

ANDERSEN — TRANSLATION, INTERPRETATION, ADAPTATION

#### S u m m a r y

Analysis of the qualitative and quantitative features of the style of the author of the original is necessary for a more comprehensive viewing of inconsistencies in the text of the translation. These inconsistencies, both at the lexical level and the levels higher than the lexical one, could appear both in the direct translation and in any kind of indirect translation, so the related assumption that every indirect translation is „a bad translation” is not quite correct. Inconsistencies in the text of the translation and deviations from the original have to be viewed also from the perspective of intention and goal of the text of the translation, on the axis *direct translation — adaptation*.

## СВОЈСТВА И ФУНКЦИЈЕ КОМЕНТАРА У АНДЕРСЕНОВИМ ПРИЧАМА

*Снежана Шаранчић-Чућура*

**САЖЕТАК:** У стилизацији Андерсенове нарације битан удео имају и коментари аутора, приповедача или јунака. Најчешће су дати као опаске, објашњења, каткад пословичка или афористичка поентирања, а по интонацији могу бити духовити, иронични, сатиричног призвука, но јављају се и у рефлексивно-филозофском тону. Њихова функционалност је вишеструка: утичу на динамичност, разуђеност прозног текста, јављају се као жанровски маркери, у функцији карактеризације јунака, затим и као особене идејне тачке које могу, али не морају, подржавати основну интенцију приче, те тако битно условљавају укупну интерпретацију, као вид нетенденциозног поучавања, као аутопоетички искази... У појединим случајевима Андерсенови коментари функционишу као формално самосталније целине и тада су ближи афоризму или пословици, али најчешће су везани за контекст у којем се јављају, но, у оба вида, они су особени „искуствени закључци“ који се читаоцу нуде само као једна могућност, као један могући поглед на свет, живот и људе.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Андерсенове приче, нарација, коментар, опаска, пословица, афоризам

Коментарисање одређене појаве, стања, осећања или поступка својствено је Андерсеновој прози. Може бити обликовано као опаска небитна и невезана за структуру текста као уметничке целине, односно може донекле поседовати формалну самосталност. Но, знатно чешће се јавља као врста закључка који произилази из претходног текста, у форми пословичког или афористичког поентирања, односно као формално зависније од контекста. У свим видовима оно је вишеструко функционално. Андерсенов коментар није само пуко проширење реченице, уметнута појединост, него заузима статус стилског обележја његове нарације. Помоћу својеврсне дислокације, кратког измештања нарације у сферу коментара, мењају се ритам и интонација реченице, а тако и ритам Андерсенове прозе уопште. Врло често такви кратки сегменти бивају наглашени; акценат, и реченички и мисаони, бива управо на њима, те се јављају као својеврсна емоционална, естетска или идејна жаришта. Ритам

мичке осцилације, и по питању тока приповедања и по питању идејног надограђивања приче, тексту нуде посебну врсту наративне разуђености. Но, када немају такву функцију, када не настоје да „добраце“ изван основног тока приче, да га премаше и семантички обогате, ова места и даље задржавају важност у домену укупног приповедачког поступка.

Уплитањем коментара проблем анализовања жанровске припадности конкретног текста бива сложенији. Присуство ироничног или духовитог коментара у бајковитој нарацији приповедање удаљује од обрасца и усмене и ауторске бајке и упућује на другачије жанровско одређивање. Тако се, рецимо, у бајковитој конструкцији *Кресива* пробијају сегменти који, поред мноштва других сложенијих поступака, разграђују ткиво бајке. Рецимо, када пас, чији поступци делимично покривају делокруг помоћника, испуни војнику једну од жеља и донесе на леђима уснулу принцезу, толико лепу да није било сумње да је „права“ принцеза: „војник се не могаде уздржати да је не пољуби јер — и он је био прави војник“ (Андерсен, 6). Ова опаска не само да нуди додатну карактеризацију јунака, која битно одступа од начина карактеризације јунака усмених бајки, него битно утиче на немогућност једнозначног читања *Кресива* као бајке, или га бар релативизује. Овакав коментар заузима статус демаскирајуће опаске и по питању самог јунака, али и по питању наратора који постаје видљивији и присутнији, па коначно и по питању самог жанра. Када је реч о хуморно-пародијском или уопште реалистичком проседеу и теми, а у таквим текстовима се коментари најчешће и појављују, онда таква места добијају важност и функционалност другачијег типа. Отуда коментар само у појединим примерима може функционисати и као „поступак деконструкције жанра и симптом тзв. отвореног дела“ (РКТ, 388), а у већини текстова његова функционалност се може сагледати на плану жанровског маркирања или на плану поигравања разноликим дискурсима у оквирима које прича као жанр омогућује.

Конечно, коментарисање је у вези и са Андерсеновом изразитом склоношћу ка сликовитим појединостима, минијатури, реалистичности, или и метафоричној језгротовитости, а, с друге стране, је у вези и са потребом да поучи и експлицитније формулише своје мишљење, став или искуство, те се функционалност оваквих сегмената огледа и у потреби да читаоца убеде у веродостојност и истинитост казиваног, да буду врста кратког сажимања, згушњавања основних идејних токова текста као целине.

Тематско груписање Андерсенових коментара је готово неизводиво. Они се јављају изненада, у вези са најразличитијим појмовима. У тој неочекиваности лежи посебна драж, не само због динамичности текста, него и због ефекта изненађења који се постиже код читалаца, не увек и не дословно, али доволно често да се, при исцрпнијем читању, управо таква места почињу ишчекивати и тражити. У целости, тиме се не постиже само сложенија стилизација у приповедачком поступку на релацији јунак—приповедач—аутор, него се остварује и утисак аутентичног казивања, усменог говорења, драж дигресивности и непредвидивости („усмена реч је увек свежија, животнија од написане“ — Андерсен,

1501). Животност Андерсенове прозе свакако обезбеђују сложенији поступци и средства, али се у том сплету и коментар може појмити као један од чинилаца.

Но, неочекиваност поједињих коментара није везана искључиво за поводе и места на којима се јављају, него и за њихову садржину. Тако се, рецимо, наук о природи љубави из приче *Вереници*, дат као нараторско завршно поентирање, јавља у формулатији: „Љубав се гаси када предмет љубави пет година остане да лежи у олуку и раскваси се, и још када га после сртнеш у бурету за смеће. Тада га више и не препознаш” (Андерсен, 306). Значењски уско везан за конкретну причу (љубав лопте и зврка) и судбину јунакиње (лопте) која управо тако завршава, али дат у форми исказа општег, универзалног значења, овакав коментар попријма гротескно-пародијски облик. С обзиром на то да је љубав једна од кључних тема Андерсеновог опуса најчешће дата као суптилно, узвишење осећање, често трагично, али још чешће са религиозним патосом, овај пример не само да одудара, него алудира на особено разарање, пародирање романтичарског култа љубави као општег места и води ка детронизацији једног од кључних осећања свеколике уметности, па и Андерсенове. Подједнако ефектно „приземљивање” смрти, која у Андерсеновом опусу такође заузима важно тематско поље, те избегавање, иначе честих патетично-проповедничких узлета, присутно је у причи *Добро расположење*, а своју кулминацију достиже у завршном коментару-савету јунака: „Кад год ми неко од мојих пријатеља или непријатеља превише досади, одмах долазим овамо, проналазим место на коме бих желео да га видим сахрањеног, сахрањујем га, и он лежи тамо мртав и беспомоћан, све док се не врати као нов, бољи човек. Њихов живот и дела, онакве какве их ја видим, записујем у своју гробну књигу, а тако би требало да поступају сви људи: да се не срде када их неко изазива, него да га одмах сахране, да не губе добро расположење” (Андерсен, 579). Овакав гротески, црнохуморни хедонизам не показује само другу страну Андерсеновог бављења смрћу као могућим обликом постојања, него, у контексту целе приче, представља и врхунац пародирања типичних романтичарских реквизита, топоса и ликова који се, баш као и јунак ове приче, али у сасвим другачијој атмосфери и из другачијих побуда, радо и често крећу по гробљима уз неопходну дозу мистицизма.

Но, Андерсенове опаске не рачунају нужно на ефекат изненађења; напротив, каткад су очекивани, логични закључци или тумачења, кратка поентирања, више филозофска него духовита. По рефлексивној интонацији, одсуству описивања и аподиктичкој форми неки од њих подсећају на пословичке формулатије, попут онога да је радост неподељена са другима само половина радости (Андерсен, 441); да „сунце сија како добром, тако и злим људима” (Андерсен, 432); да „добра дела не вичу о себи по свету” (Андерсен, 1202); да „истина није увек пријатна, али истина је увек оно што је најважније” (Андерсен, 740)... Овакви коментари имају статус својеврсних општих места, методично бираних, чија ефектност остаје на нивоу рефлексивног заокруживања и збијања основног тока датих прича. Јављају се као мисаоне целине које су део сложене

структуре, али истовремено поседују нешто наглашенију могућност да се посматрају као формално самосталнији делови у односу на контекст у којем се јављају. Као типичне рефлексије, које су један од честих типова приповедачких коментара уопште (Флакер, 354), овакви искази аутора или приповедача, у основи, износе општеприхваћене судове и ставове, те су и по тој особини сродни пословицама као виду „видљивог жига” (Јолес, 113). По инвентивности и индивидуалности, по богатству алтернативних семантичких могућности, а посебно по духовитости, низ других коментара може се издвојити као ефектнији.

Андерсенове опаске су различите и по функцијама, али и по својствима које имају. Неке од њих су афористичког карактера, у виду афоризма као поступка у стилизацији нарације, а тек понеки пример могао би функционисати као прави афоризам у форми самосталне целине. „Веома је важно каква је функција 'афоризма' у контексту шире структуре, пошто његова универзалност може бити сасвим привидна: може бити у функцији карактеризације лика; у функцији мисаоне антitezе другачијој, можда и водећој мисаоној оријентацији дјела; може припадати сасвим епизодном јунаку, или јунаку чије мишљење никако не бисмо смјели поистовјетити с ауторским, па је врло опасна работа 'ишчупати' такав 'афоризам' и мирне га душе приписати аутору” (Делић, 46). Тако, рецимо, у причи *To je велика разлика* особену паралелу између људи и биља у свом коментару уочава гранчица јабуке: „Једни служе лепоти, други користи, а има и таквих који би уопште могли да не постоје” (Андерсен, 529). Функција оваквог коментара не може бити поистовећена са коначном интенцијом аутора; напротив, он служи у основи као испомоћ у карактеризацији, потпртавању охолости јунакиње, али више стварању контраста идеји коју аутор целом причом заговара, а која и тиме добија на својој јачини: да у убогости, неугледности такође, има лепоте, што је једна од Андерсенових централних поетских преокупација.

С обзиром на то да је средишње место у Андерсеновом поетском свету дато човеку, понајвише коментара је везано за људе уопште, њихове карактере, мане и врлине, односе... Они могу имати призвук хумора или ироније, али не искључиво тако. Већина тих коментара се не може назвати афоризмом, али поједини имају нека својства афоризма: садрже препознатљиву лапидарну и духовиту, али не искључиво духовиту, речитост; лично интонирани, субјективни и оштроумни, неспутани (*РКТ*, 4). Бављење људима, често и етичким дилемама, сведочи о изразитој присуности рационалног и критичког духа који подједнако настоји да разобличи људске мане, али и на особен начин демистификује врлину. Отуда Андерсеново крајње суптилно познавање људске природе и нерв сатиричара пробијају и у форми, наизглед успутног, коментара.

Такав, афористичан призвук и карактеристичну двочлану схему афоризма има коментар попут онога у причи *Чајник* о којем приповедач тврди да „никад није говорио о своме поклопцу који је био разбијен и залепљен, што је био велики недостатак, а о својим недостатима се нерадо говори — то други чине за нас” (Андерсен, 1179). У истом духу, по аудирању на људску природу, дата је опаска у причи *Како је леїа у којој*

се бави питањима женске ћуди и лепоте, брака и љубави: „Софija сe нијe истицала лепотом, али ни мана нијe имала. Истина, по Калининим речима била је мало погурена, али то је могло да примети само пријатељично око” (Андерсен, 924). Када описује челичну ограду болнице у Копенхагену, кроз коју сe лако провлаче мршави лекарски приправници, додаје: „Од свих делова тела најтеже је било провући на другу страну главу, тако да су и овде, као уопште често на свету, мале главе најсреније” (Андерсен, 128). Поступком уопштавања, те експлицитним наглашавањем таквог поступка, Андерсенова опаска превазилази своју везаност за конкретну ситуацију из приче и добија својства исказа универзалног значења, или бар знатно ширег од контекста у којем сe јавља. Притом сe функционисање датог навода и даље може пратити у примарном значењу, а тумачење пренесеног јесте само понуђена могућност: то остаје слободан избор. Андерсенов коментар не оптерећује причу додатним и неконтролисаним вербализмом, али је зато „отежава” потенцијалном алузивношћу. У причи о лептиру који је наумио да сe жени, али је предуго тражио одговарајућу невесту, „а то сe не исплати” — додаје приповедач, стоји и коментар јунака када заврши као експонат у кутији са инсектима: „Сад седим на стабљичици као цвет!” — рече лептир. ’Не кажем да је баш слатко! Али зато донекле личи на женидбу: такође седиш прикован’. И то му беше утеха” (Андерсен, 1103). Сам по себи младожења-пробирач није толико смешан, али убацивањем завршне опаске о природи брака постаје типично људски, те је и функција датог коментара да изазове, подстакне смех, али и посебну врсту „саосећања”. Такви су и коментари попут оног у *Живој истиини* када кокошка, тек онако, „крајем уха”, слуша сусеткине речи, а приповедач додаје „као што је и ред ако хоћеш да живиш у миру са ближњима” (Андерсен, 568), при чему сe поново дискретно преноси алгоријска раван приче на свакодневицу људи, са тек минималном дозом иронијског значења које свој простор ипак уступа, у основи, благонаклоном савету. По томе је сродан и пример из приче *Лисићак с неба*: „Велика дрвета што растијаху унаоколо чуше шта сe говори и такође виђају да билька не спада у њихов род, али не рекоште о њој ништа ни добро ни лоше, што је увек најугодније ако сe баш не истичеш разумом” (Андерсен, 630).

Овакви коментари превазилазе везаност за конкретно приповедање и добијају призвук животног наука који писац, сасвим узгред и без претензија на поучност, нуди читаоцу са одмереном дозом иронијско-хуморног значења. То су кратки излази из примарне нарације, прелази из фiktивног света у живот, кратки урони у стварност свакодневице.

Иста својства могу сe препознати и у коментарима који нису везани за конкретно приповедање, који заиста имају карактер упадице и секундарне пишчеве интервенције у односу на примарни ток причања. Тако у причи *Луђајуће вайре* су у ёраду, причи посвећеној феномену инспирације, поезије и поета, велик део реплика барске вештице може одговарати ауторском протесту и нездадовољству, као што је, рецимо, место када старица тврди да су „бајка и поезија јагоде исте врсте, и време им је да сe обе лепо торњају док су још читаве. Сад их је могуће одлично криво-

творити, испада и боле и јевтиње. Могу да вам их дам колико хоћете, и то бадава! Имам пун ормар поезије у флашама. У њима се налази есенција, сам екстракт поезије, извучен из разних трава — горких и слатких. Имам у флашама све оно што је од поезије људима потребно да би о празничном дану могли тиме да попрскају марамице и да их миришу с времена на време” (Андерсен, 1132). Горчина због инстант-поезије Андерсена прати и у другим текстовима, но овде је битан статус коментара-упадица при описивању начина на који старица спровља поезију у флашама, као израз исте ауторске огорчености: „Руковођена високим инстинктом, како се по навици говори о оним случајевима кад неће да се говори о генијалности, ћаволова прабаба је проналазила у природи оно што је мирисало на овог или оног песника...” (Андерсен, 1133). Да је дати коментар изостао, текст не би губио ни на смислености, ни на стилској уобличености. Без упуштања у тумачење феномена генијалности, кључног у романтичарској поетици, Андерсен само у назнакама даје, чини се, своје мишљење о терминолошким заменама теза. Поље које се оваквом упадицом отвара превазилази оквире приче, аутор је отуда не оптерећује есејистичким анализовањима, али у језгривој форми само једне опаске јасно формулише његову важност и, коначно, лични став. У основи, то је суштина већине Андерсенових коментара.

Типологија Андерсеновог поучавања је богата, а међу недидактичким формама облици коментарисања свакако заузимају битно место. За њих је карактеристична непретенциозност, нуде се као кратке и ефектне формулатије крај којих се може и не мора проћи, оне читаоцу остављају слободу да прими или не прими, оне не окупирају текст. „Схватимо ли свијет као разноликост појединачних опажаја и појединачних доживљаја, ти опажаји и доживљаји, схваћени и обухваћени редом, надају додуше с времена на вријеме *искуство*, али и зброј тих искустава остаје разноликошћу појединости. Свако се искуство сваки пут самостално схваћа, искуствени закључак на тај је начин и у том свијету само у себи самому и из себе самога обавезан и вальан” (Јолес, 111). Андерсенови коментари су „искуствени закључци”, а из искуства се може и не мора учити.

Део Андерсенових опаски о људима и животу садржи доминантнију филозофску нит коју жели да удене у текст и у крајње згуснутој, експлицитној форми, али је и овде задржан исти однос по питању типа поучавања и реч је о формулисању личних „искуствених закључака”. У *Срећним каљачама*, при описивању пустоловина ноћног чувара, који је пожелео да му душа направи „излет” до Месеца а тело остане на Земљи, писац се пита не би ли било смешно да се душа врати и не нађе своје тело, па додаје: „али утешимо се тиме да је душа најмудрија онда када поступа на своју руку: њу тело само заглупљује” (Андерсен, 120). У причи *Домаров син* каже да „време пролази кад се нешто ради, пролази и кад се ништа не ради. Време је увек једнако дуго, али не и увек једнако корисно” (Андерсен, 1215). У *Лану* убацује опаску да се „треба много напатити да би се нешто сазнalo” (Андерсен, 511), а нешто касније да је познавати себе истински, прави напредак (Андерсен, 514). У причи *Камен мудроſти* тврди да „чега има превише то је и нездраво, чак и за нај-

мудријег човека” (Андерсен, 704), а ту је и опаска о човеку који је „постао тих и неповерљив, није веровао никоме, на крају није веровао ни самоме себи, а то је велика несрећа” (Андерсен, 711). У причи *Јад на срцу* закључује: „када одозго гледаш на јаде, било своје или туђе, они само побуђују осмех” (Андерсен, 582). У причи о несретној, неувраћеној љубави калфе Кнуда, *Под врбом*, описује два лицитарска колача у облику младића и девојке како леже на трговчевом пулту, а „лица су имали само с једне стране и том страном су лежали према врху. С те стране, с лицима, њих је и требало гледати, а не са обратне, као што треба гледати и на све људе уопште” (Андерсен, 606).

Посебно поље Андерсеновог интересовања, а богато коментарима, везано је за свет књижевности, приче и причања, писања и писаца, поезије и песника, па и епохе којој је припадао. Тако у *Звону* нуди особено, крајње редуковано, елиптично одређење појма „романтично”. Описујући људе који одлазе у шуму и трагају за звуком тајанственог звона, па о свом походу касније приповедају „како је то било романтично”, Андерсен одмах додаје опаску-тумачење: „а то значи нешто несвакидашње” (Андерсен, 388). Поистовећујући „романтично” са „необичним и неубичајеним”, за чим се чезне и трага, истина тек у назнакама, антиципира поимање датог термина као особеног сензибилитета, у чијој суштини је субјективан карактер, односно не толико својства описаног догађаја колико реакција јунака. Функционалност коментара као тумачења овде поново подразумева избегавање есејистичког размахивања, а прибегава елиптичној, лапидарној форми која, у зависности од интересовања читалаца, може и не мора отворити додатне хоризонте тумачења и тако обогатити првобитну интерпретацију датог текста.

Но, у ову, условно одређену, тематску групу као најпознатији издавају се примери аутопоетичких исказа, преломљених кроз дијалог ликове из приче *Зовина бакица*, да „измишљене бајке и приче нису низашта, а праве долазе саме” (Андерсен, 373) и онога, датог нешто касније, да се „управо из стварности и рађају најлепше бајке на свету” (Андерсен, 377). Но, чешће се сусрећу примери којима доминира иронично и духовито интонирана мисао, блиска афоризму. Тако прича *Клинчорба* садржи коментар који изговара мишица, једна од јунакиња приче, али се лако може појмити као ауторска тврђња, дакако искрушеног типа: „Није то нимало лако доглодати се до песничког звања. Толико ствари треба гутати” (Андерсен, 735).

О природи пишчевог односа према критици и критичарима довольно говори судбина јунака из приче *Нешићко* који остаје, за сва времена, пред рајским вратима јер унутри за њега никада неће бити места, али још више кратка и ефектна процена из *Клинчорбе*, која би могла функционисати као прави афоризам, поново у виду најзаступљеније, двочлане схеме: „критика је увек мудра — пошто се све обави” (Андерсен, 742). У оквирима истог тематског поља могу се поменути многобројни коментари којима Андерсен тек додирује питања књижевног укуса и књижевне вредности. Тако, рецимо, када описује читалачка интересовања стражара у причи *Стражар са звоника Оле*, нуди кратку, али ефектну

опаску, истина субјективну, али карактеристичну за начин на који Андерсен и иначе „удева” свој коментар у ткиво текста. За свог јунака каже да није волео да чита „поучне енглеске романе, није волео ни француске, склепане од ружиних латица и ветра” (Андерсен, 873). С обзиром на то да слична интонација при вредновању француске књижевности постоји у још неколицини примера, овај се не може узети као случајан, нити као глас наратора независан од гласа аутора; он је отворена могућност за тумачење Андерсеновог поимања књижевних вредности. У последњим примерима доминира отвореније присуство афективног односа према ономе што је тема коментара, а та димензија додатно богати сложеност и особеност Андерсенове потребе за коментаром. О људима који нису књижевници, али воле да приповедају, такође нуди неколико опаски. Такав је коментар стражара из приче *Стражар са звоника Оле*: „...а празнословци су сипали досетке, јер како би они без тога...” (Андерсен, 876). Сродна је и опаска из приче *На динама* и то у сегменту у којем описује шаљивију, продавца јегуља, па каже да је тај „увек причао једну и исту причу, а кад би се слушаоци смејали, понављао би је још једном. То је позната слабост причљивих људи!” (Андерсен, 938).

Андерсенов иронијски однос према одређеној „врсти” читања вероватно најексплицитнију форму добија у одломку из приче *Муза новог века*: „Има, наравно, људи који на дан слободан од рада одједном осете потребу за поезијом и у тренутку кад њихов мозак и срце пројжима дрхтај духовне чежње, шаљу слугу у књижару да купи поезије, нарочито оне која се препоручује, за цела четири скилинга! Неки се задовољавају само поезијом коју добијају као бесплатни додатак, или се задовољавају читањем оних листића у које им бакалин умота нешто купљено. Тако испада јевтиније, а у наше ужурбано време мора се водити рачуна о штедњи. Према томе, задовољавају се постојеће потребе — и шта ћеш више?” (Андерсен, 1021). Вечита актуелност је доминантна у овом сатирично бојеном сегменту, а као његово средиште и врхунац може се издвојити управо онај кратки коментар о неопходности „штедње” у „нашим ужурбаним временима”. Иронија је овде основни тон и основни циљ, а дати пример може послужити као илustrација напред поменутој функцији коментара као жанровског маркера — њиме се додатно потцртава иронично-сатирична концепција приче као целине.

Андерсенови коментари могу бити кратки расцепи, резови основних наративних токова у којима пробија афективно, могу бити вешта поентирања, али су ипак, најчешће, врста рационалних рефлексија које додатно отварају простор за промишљање и тумачење дела. Оно што коментари дају у назнакама може, али не мора, бити секундарне важности. Могу носити обележје необавезне опаске-досетке која је наизглед присутна ради себе саме, али су каткад управо та места много више од шаљиво-ироничне или филозофске упадице — знак који упућује ка правцу читања, путоказ за интерпретацију. Део њихове ефектности може се сагледати и у настојању да се Андерсенова проза доживи као покретљива, непредвидива, пуна живих представа и просуђивања, мишљења и доживљаја, који тексту каткад дају драж необавезног и присног разговора с

читаоцем и наглашавају могућност успостављања интимнијег односа с Аnderсеновим делом. Коначно, и коментари су „мале орахове љуске” (Секулић, 196), кратке, а речите формулатије из којих се на минималном простору може ишчитавати поетски свет, доживљај човека, живота и уметности Х. К. Аnderсена.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андерсен — Andersen, Hans Kristijan — *Sabrane bajke, I—VI*, prevod Petar Vujičić, Prosveta, Beograd 1991.
- Делић — Delić, Jovan — *Vrijeme aforizma*, Dometi — časopis za kulturu, leto 1986, god. 13, br. 45, Narodna biblioteka „Karlo Bijelicki”, Sombor 1986.
- Јолес — Joles, Andre — *Jednostavni oblici*, Biblioteka, Zagreb 1978.
- PKT* — *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Romanov, Banja Luka 2001.
- Секулић — Секулић, Исидора — *Из српских књижевности*, I, „Вук Караџић”, Београд 1985
- Флакер — Flaker, Aleksandar — *Umjetnička proza*, u: Škreb, Zdenko, Stamać, Ante — *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Globus, Zagreb 1986.

*Snežana Šarančić-Čutura*

## FEATURES AND FUNCTIONS OF COMMENTS IN ANDERSEN'S STORIES

### S u m m a r y

Comments of the author, narrator or a hero have a significant part in the stylization of Andersen's narration. They are usually presented as remarks, explanations, sometimes as a proverbial or aphoristic roundup, and in their intonation they can be witty, ironic, with a satirical tone, but there are also those of the thoughtful-philosophical tone. Their functionality is manifold: they influence dynamism, branching of the prose text, they appear as genre markers, in the function of the hero's characterization, then as intrinsic ideas which could, but do not have to, support the basic intention of the story, thus significantly conditioning the total interpretation, as an aspect of non-tendentious education, as auto-poetic statements... In some cases, Andersen's comments function as the formal, more independent units and then they are closer to an aphorism or a proverb, but they are mostly related to the context in which they appear; still, in both aspects, they are specific „experiential conclusions” offered to the reader only as a possibility, as one possible attitude to the world, life and people.



## АНДЕРСЕНОВО ВЕЛИКО ПУТОВАЊЕ

*Иво Таршала*

**САЖЕТАК:** Најпознатији писац бајки био је путник по многим земљама и усрдан путописац. У књизи *Базар једног йесника* он описује своје кружно путовање 1840—41. године из Данске, преко Немачке и Италије, па Средоземним и Јегејским морем, кроз Грчку до Цариграда, а затим повратак преко Црног мора, Дунавом све до Беча и копненим путем у Данску. Путовао је као песник, спреман да све види, упозна, доживи и утиске изложи на свој грациозан начин. О Србији је писао обавештено и са топлином.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** бајка, путопис, Италија, Грчка, Цариград, Дунав, Српска кнежевина, српско народно песништво, Београд, Кађорђев устанак, Милошев устанак

Писац бајки познатих широм света многе је земље и сам походио. Из Данске је полазио на разне стране — пешице, на коњу, мазги, магарцу, поштанском дилижансом или каруцама приватног кочијаша, пловио је паробродима по рекама и морима, возио се железницом, тамо где се појавила као последње чудо. Стаза којом би се упутио није била негажена, друм којим би кренуо није био сувише забачен, али путовао је као песник, спреман да све види, упозна, доживи и своје утиске са читаоцима подели. Путујући, водио би дневник и припремао нов путопис, а исписујући утиске са пута разигравао је перо и продубљивао разумевање људи разних народа и вера. Био је вазда спреман да се саживи са бићима, ако не и са стварима, поред којих пролази и да проговори у њихово име, стихом, причом или дијалогом. Поднебља стarih култура нарочито су га привлачила.

Једно од Андерсенових великих путовања трајало је месецима, од позне јесени 1840. до лета 1841. године. Тада је настао и његов најобимнији путопис *Базар једног йесника*. Објављен је на данском 1842, а убрзо затим на немачком и на енглеском.

Из дневника се добро види календар пута, али су запажања бележена шкрто, више као подсетник за себе него као текст за читаоце. У путопису је остављено мање места за личне одушкве у тренутним ситуацијама, али је казивање богатије појединостима, више проткано поетским slikama, медитацијом, хумором, грациозним објашњењима виђеног.

Путописац је бирао земље и градове које ће посетити, но свако је предузето путовање, од случајности изаткано, доносило изненађења: неочекивану упечатљивост предела, речитост споменика, занимљив сусрет за занимљивим сусретом. Од сапутника намерника, у дневнику једва поменутих, створена је у *Базару једног ћесника* галерија ликова какве нико не би могао измислiti.

Из свог боравишта писац је најпре дошао у данску престоницу, а затим се отисну бродом за Немачку. Наставио је копненим путем од Хамбурга преко Нирнберга и Минхена. Ту је у атељеу једног вајара видео алегорично замишљен споменик посвећен каналу Дунав-Мајна, којим ће „сада“ Северно море бити повезано са Црним морем. Наслућено „сада“ било је ипак од оних на које треба причекати. Путник са севера кренуће ка Црном мору обилазним путем у великом луку кроз Тирол и Апенинско полуострво до Рима, застајући у многим успутним местима и градовима. У Напуљу се укрцао на брод који плови за Грчку, задржавајући се на Сицилији и Малти. На југу Балкана, у „отаџбини духа“, Андерсен је обиласио знаменита места старе Хеладе, а затим ће ухватити брод за Смирну и укрцати се на лађу за Цариград.

Као да је подешавао, у новом великому граду овај би се путник затекао редовно у доба какве светковине, кад је народ на улици и показује своје обичаје. У Риму је боравио за време Божића и карнавала, у Атини о православном Ускрсу, у Цариграду за Мухамедов рођендан. Али када је почетком маја требало припремати одлазак, стале су пристизати вести о немирима у Бугарској, притиснутој зулумима. Неки поштари са пошиљкама из Беча нестадоше без трага. Ипак Андерсен не хтеде да се, као други Европљани, кући врати преко Италије. Желео је да види бар подунавске стране Румуније (тадашње Влашке), Бугарске, Србије и Угарске. Ламартинов *Пут на Исток*, објављен неколико година раније, деловао је, без сумње, као снажан подстицај. Путоваће Дунавом, макар се изложио предвидивим непријатностима.

После проласка кроз Босфор, поред обале коју је упоређивао са галеријом од хиљаду слика најбољих мајстора и где се нехотице присећао арапских бајки, запловио је Црним морем. Искрцао се на румунској обали у малој луци Кистенџе, како су Турци звали Констанцу, одакле је требало цео дан јахати до најближе дунавске луке Черна Вода. Из те луке је полазио брод „Арго“, на којем ће се, уз два аустријска поданика и једног Енглеза, данима сада налазити и познати дански писац.

За дугих седења у бродској кајути волео је да завирује у своју карту велике реке — те, како се изразио, „вечите цаде пут Истока, која ће из године у годину бити све више у промету и једнога дана на својим снажним токовима носити песнике што знају да прихватае благо поезије коју овде крије сваки грм и сваки камен“. У песничкој хиперболи много је којечега дозвољено, али тајанствена слика Андерсенова ипак може да изненади, поготову када се имају у виду непријатности које се у пловидби Дунавом нису могле избећи. Изјава о благу поезије коју понад ових вода крије сваки жбун и сваки камен, уз најаву неких будућих песника

који ће то благо знати да прихвате, биће разјашњена тек на даљим страницама књиге.

Румунска зелена равница са мирисом сена и Бугарски цветни хумови одакле допире цвркнут подсећали су носталгичног Данца на летње призоре завичаја. Уздигао се на хоризонту Балкан са својим снежним врховима. Али на узводној пловидби Дунавом није све било идилично. Већ на доњем току реке, под сунцем, изнад мочвари, излетали су милиони комараца и кревети су на броду од невоље прекривани зеленим велом. Извештаји о избеглицама и појава поштара који се склања од угрожених путева не би ли избегао судбину својих претходника и побијених пратилаца доносили су одјеке ратног метежа.

Најопаснији део пловидбе наступио је са Ђердапском клисуром, која је изискивала излажење путника на обалу, док многе мушки мишице прихватају бродске паламаре да помогну савладавање брзака. Видели су се остаци римског пута и Трајанова табла. У стенама на румунској страни клисуре зјапиле су пећине; у једну нарочито дубоку, можда лагум, путници су залазили као да иду из одаје у одају. Нађоше на породицу Цигана који су ту боравили. Једна девојка прискочи да им врача. Данцу је преведена тврђња Циганчице да ће се његово сребро претворити у злато. Као да је слутила у шта ће тај странац своје утиске претапати.

На граници турског дела румунске обале, код Оршаве, путнике је чекала нека врста апсане: десет дана је требало провести у једној згради опасаној зидом, као кутија у кутији, уз претњу да се у случају додира са околином боравак у карантину продужи. Александријом и Каиром у то доба харала је куга.

Призор стражарница на тромеђи Румуније, Бугарске и Србије, који се указао погледу са „Арга”, изгледао је путописцу карактеристичан за народ и културу земље којој се приближавао. Насликаше га кратким потезима, како само мајстор уме. „На травнатој равници Румуније, са блатним падинама према Дунаву, лежала је јутица од иловаче, без прозора; имала је кров од шаше, са оцаком високим и пространим као мали торањ; људи у дугим кожусима видели су се у позадини. На бугарској страни, где природа има приближно исти карактер као у Румунији, лежала је нека мрка кућа од камена налик на наше шупе; граничар је био један дебели Турчин у кожуху, са држањем мопса примораног да стоји на задњим ногама. У Србији, пак, ево брегова овенчаних шумом, свако дрво вредно да обујми једну дријаду. Стражарница је била пријатна бела кућа са црвеним кровом, наоколо се све осмехивало живим и тмастим зеленилом; војник је изгледао упола ратник, упола пастир.”

Са реке видљиви шумовити предели на српској обали посматрани су и онако како се указују житељима Србије. Утисци које чула пружају служили су овом путнику као подстицај за обавештавање о ономе што је привукло пажњу. Одређеним знањима о земљама које посећује дански писац је располагао и пре долaska на Дунав, нека сазнања је могао стицати од сапутника и у сусретима са људима чији је језик познавао, али у години редиговања текста без сумње је посветио пажњу и књижевним изворима до којих је могао да дође.

Душевност романтичара, показивана и иначе на сваком кораку, преплавила је странице под насловом „Дријаде Србије”. Све овде пе-сника као да упућује успоменама на завичај и бајословне дане детињства. Нимфе из хеленске митологије, покровитељке дрвећа, понеле су сада симболику која обухвата природу тла и живот људи који га насељавају. Србијанац је, према речима данског путника, целог живота упућен на своје дрвеће и воли га као што Швајцарац воли своје планине, као што Данац воли своје море. За дрво су везани обичаји и навике који се на другим местима у свету не јављају или се јављају у много мањој мери. „Под крошњама дрвећа окупљају се изасланици градова са кнезом Милошем; дрвеће засвођује судницу! под дрветом играју млада и младожења! дрво стоји у борби као ратник и туче се против непријатеља Србије; густо зелено дрвеће наткриљује децу што се играју; тмasto зелено дрво је старцу надгробни споменик.” Али под једно велико дрво на идиличној ливади која је путницима пружила угодно одмориште, како им рекоше, имајаше обичај да долази на доручак ранији паша од Оршаве и тада, не ретко, дадне да се неколико хришћана обеси о наднесене гране.

Из круга дрвећа писац узима и слику којом жели да представи положај државе на чијем је челу кнез Михаило, али која још признаје султанову власт. Била је то слика зелене гране која се држи за пожутело стабло, али је пустила сопствени корен. За ту грану Андерсен у пророчком тону каже да ће се „крепко развити у једно од најбољих краљевских дрвета Европе, ако само буде остављена на миру. — То су певале српске дријаде док смо пловили и док смо се одмарали на трави под заклоном њихове мирисне лепршаве косе.”

Са лишћем у шуми Андерсен упоређује мноштво песама на уснама народа. Необичном формулом „овде је велики форум дријада” — употребљеном да се укаже на јединствену постојбину усменог песништва — он повезује вилински свет шуме из хеленске митологије са местом из античког града којим одјекује жива реч. Покушаће да дочара тле на којем се још могу слушати живе историјска предања („снажне успомене”) и народне песме („песме једнога народа које остављају дубок утисак”). Понет одушевљењем за новооткривено српско песништво, осећањем које је захватило интелектуалну Европу, дански романтичар настоји да поведе читаоца до самих извора фолклорног блага. Поједине јунаке српске народне епике он помиње узгред, неколико лирских песама наводи у прозном преводу, а о Милошу Обреновићу и Карађорђу са симпатијом преноси живе предања.

Путописац се у првом реду обраћа својим земљацима и представу о српском народном песништву најпре покушава да пружи подсећањем на оно што је њима блиско — на данску народну песму, на руне северних земаља. Истиче најпре један пример разигране фантастике, песму о љубавним мађијама, и налази да ће Danaц кад чује српско певање о Стојану који је чарањем задобио руку горде сестре Иванове помислити да слуша неку од оних нордијских песама које су му добро знане. Та опаска, набачена без тежње да се направи неко откриће, заслужује пажњу и

као компаратистичка сугестија, први позив на испитивање сличности народних балада са два удаљена подручја Европе.

Песма *Чини Стојанове* (објављена у првој свесци Вуковог лајпцишког издања из 1824), у чијем је средишту мотив чарања, једна је од ретких српских народних песама где инкантирања, волшебно дејство изговорених речи, игра улогу сличну оној по којој је карело-финска епика најчувенија. У Андерсеновом приказу изостављен је уводни део песме, где се приказује напрасна заљубљеност постидног јунака Стојана у Иванову сеју, за једног предвечерја када је она са другим девојкама ишла на воду и пролазила некако надомак момцима са којима је Стојан седео. У складу са обичајима ашиковања постидни момак добаци девојци дуњу и јабуку, али је она дуњу љутито у траву вргнула, а јабуку ногом у студену воду отурила. Момку је то „врло мучно” било, па је скочио на ноге лагане и похитао свом дому, где одмах дограби дивит и хартију. Андерсен узима да преприча шта се дешавало управо од тог тренутка, од оног часа када је Стојан почeo да „чини чини” сеји Ивановој. Тако Андерсенов читалац сазнаје да је Стојан написао четири „љубавна” писма. Прво је бацио у ватру, говорећи: „Не треба ти да гориш, него памет сестре Иванове!” Друго је бацио у воду, обраћајући јој се речима: „Не запљускуј ти писмо, већ њену памет!” Треће је предао ветру: „Не носи ово на својим крилима, али њену памет однеси!”. Четврто је ставио ноћу под своју главу, рекавши: „Не треба ти овде да лежиш, него сестра Иванова”. А кад је настала ноћ, закуцало је на његовим вратима — напољу је стајала она и викала: „Отвори, забога! Огњи ме гутају, вода ме носи! Смилуј се, отвори! Вихор ме односи!” И он отвори врата гордој сестри Ивановој. Кључни мотив је испричан углавном верно Вуковом запису, са изостављањем појединости које не доприносе чарима песме, као што је она да на прве повике замађијане девојке Стојан остаје пасиван. Да би се управо та балада избрала као потврда близкости српских и нордијских песама свакако је требало имати широк увид у недавно објављене народне песме.

Још две српске песме Андерсен уноси на странице свог путописа, и то без скраћивања. Као повод за навођење прве послужила је прилика девојке виђене крај реке, покрај оног дунавског рукавца између обале и дугачке аде Острева којим је лађа клизила као кроз вилинску шуму, а од којег ће у новије доба бити створено Сребрно језеро. Девојка је била с крчагом у руци, у живописној ношњи. Брзо оцртану девојчину силуету Андерсен ће назвати „живом вињетом” за српску песму. У прозном преводу је ту дата песма из Вукове прве књиге лајпцишког издања, под насловом *Нема љејоће без вијенца*.

Млада нева воду нела,  
На воду се надводила,  
Сама себе беседила:  
„Јао јадна! лепа ти сам!  
Још да ми је зелен венац,  
Још би јадна лепша била;  
Љубила би чобанина,

Чобанина Костадина,  
Који шеће пред овцама,  
Кано месец пред звездама.”

Вокална музика је у оригиналу осетнија, не само због ритма, који се у прозном преводу губи, него и због густо посејаних спољашњих и унутрашњих рима. Превод је, иначе, веран. Из разумљивог разлога изостављено је име драгога (Костадин), а вишезначна српска реч *љубила бих* замењена мање логичним изразом *смела бих да волим*. Данска реч *elske*, као и немачка *lieben*, употребљена као замена за српску реч *љубиши* није погрешна, али јој сужава смисао. *Овце* из оригиналa замењене су *стапом*.

У целости је Андерсен унео у свој путопис и песму под насловом *Девојка и коњ момачки*, први пут објављену већ у Вуковој *Малој јеснарици* (1814). Дански путописац ће ту песму навести као илустрацију једне особине за коју каже да се на карактеристичан начин открива у свим српским љубавним песмама. Реч је о уздржаном изражавању женског света у патријархалној средини и налажењу посредних начина за исказивање најдубљих осећања. Ту особину српских лирских песама он објашњава социолошки као последицу потчињеног положаја жене у народу ратника: женска особа, која није амazonка него права жена, упућена је овде на ћутање и понизност. Путописац њу приказује — по свој прилици на основу описа из немачке књиге Ота Дубислава фон Пирха (1830) — где понизно стоји послужујући у властитом дому: ту она сачекује мужа и госте или стоји у дну стола са прекрштеним рукама, бдијући над испуњавањем жеља људи за трпезом. „Тако је то у колиби сељака, тако у кнезевом конаку.”

Изван одељка „Дријаде Србије”, у целом великим путопису, песме се ретко кад наводе. Али уколико су наведене у преводу са језика које писац не познаје, аутор би у одговарајућој фусноти уредно назначио преводиочево име. Испод преведених српских песама, међутим, име преводиоца није означавано. По томе би се дало закључити да је преводилац наведених песама био сам Андерсен.

На чије се преводе могао ослонити дански преводилац српских песама који не познаје језик Вукових збирки? Од свих познатих превода на стране језике само метрички уобличени текстови Терезе фон Јакоб обухватају све три песме на којима Андерсен задржава пажњу.<sup>1</sup> На вероватноћу да се писац *Базара једног јесника* ослонио управо на те немачке преводе указао је већ 1981. године Пер Јакопсен у реферату *Српска народна књижевносӣ у Данској у XIX веку. „Јасна кореспонденција”* између текстова Андерсена и Терезе фон Јакоб, према Јакопсоновом налазу, „указује на овакву могућност”.<sup>2</sup> У сваком случају, Андерсен је српске пе-

<sup>1</sup> *Volkslieder der Serben / Metrisch übersetzt und historisch eingeleitet* von Talvij, Halle 1825, I—II. Песме о којима је реч објављене су на страницама 34 и 49 прве свеске и страници 194 друге свеске.

<sup>2</sup> Dr Per Jacobsen, *Српска народна књижевносӣ у Данској у XIX веку*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 1981, бр. 11/2, стр. 248.

сме наводио на свој, нешто особен, начин, тако да се ни његова немачка верзија неће подударati са текстом Терезе фон Јакоб.

Чудно је зашто Андерсен заслугу што је „последњих година” сакупљено велико благо народног песништва приписује кнезу Милошу. Прави сакупљач у својој посвети трећој књизи лајпцишког издања из 1823. године галантно је изразио захвалност кнезу од Србије што је „милостијово помагао” у сакупљању и омогућио издавање сакупљених песама, али своје име као сакупљача никад није крио. Погрешан глас је могао злонамерно пронети неки од противника Вукове језичке реформе, каквих је, дакако, подоста било.

За разлику од Вуковог разликовања *женских* и *мушких* песама, Андерсен ће поменути одвојено песме *о животу љојединаца* и песме *о јуначким делима целог народа*. На ове друге је мислио када је описивао неговање песме у српској патријархалној задрузи. Он читаоцу објашњава да у кући Србјанца често живи више брачних парова и да имањем и домазлуком управља старешина којег су ови сами изабрали. А ту с вечери одјекује свирка што се изводи на гуслама („виолини”) и гајдама: то неко од укућана прати певање. Реч је о песмама са историјском потком: „Тако деца уче историју, тако се старији снажи у љубави за своју земљу. Они се тада сећају свог краљевског доба, првака Београда, Стефана Душана, Обилића и Јаноша Хуњадија”.

Певања о догађајима и личностима из новије историје Андерсен помиње такође. Као да му у свести још одјекују речи Ламартинове: „Историја овог народа требало би да се пева, а не да се пише. То је један спев који још није завршен.”<sup>3</sup> Певање према свежим успоменама на недавне догађаје дански писац помиње посебно када говори о Карађорђу и Милошу Обреновићу. У тим случајевима је ипак мање јасно да ли је реч о познавању одређених песама или, више, о жељи да се и на тај начин оцрта ореол славе устанничких вођа.

Да земљом сада управља кнез Михаило путописац бележи узгред, у једној фусноти, али животну историју његовог оца преноси као сазнање стечено из певања дријада, уз напомену да „у наше доба” све то одзванија као бајка. Кнез којег су европски кнезови за кнеза признали био је као дечак чобанин, затим, као младић, путујући трговац, па јуначан учесник у устанку под Карађорђем, потом са породицом и саборцима привремено склоњен у планини, а напослетку — победник. Јер турски су војници и паše у тврђавама још само „сенка сile, сенка у којој деца Србије прикупљају снаге”. Својим хвалоспевом „вештом крманошу на пољу политике” Андерсен се пријужује низу странаца који су се надметали у идеализовању Милошевог лика.<sup>4</sup>

На биографску минијатуру о Милошу Обреновићу надовезује се и анегдота о Љубици Обреновић, будућој кнегињи, како у породичном прибежишту на Руднику позива свог добеглог мужа да, после доживље-

<sup>3</sup> M. Alphonse de Lamartine, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient* (1832—1833), Paris MDCCXXXV, IV, стр. 10.

<sup>4</sup> Zoran Konstantinović, *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, München 1960, p. 58.

ног пораза, сместа оде и истраје у започетом боју. Андерсенова верзија те историјске цртице по свему изгледа сажето препричавање догађаја о којем је Пирх дознао из прве руке — од живог сведока описане сцене, Милошевог пратиоца у устаничким вихорима, архимандрита Мелентија Павловића.<sup>5</sup> Према Пирху, Љубица је у критичном часу казала свом мужу. „Па господару, шта је то данас? Јесу ли Турци за вама? Треба ли да дођу овамо да нам децу закољу? Ако сте Ви ствар напустили, ко ће је бранити? Не, господару — овде Вам нема места — ено вам Турака!“ — Андерсен је преузeo чак и такву појединост да је Љубица, очекујући друкчији повратак јунака, била испекла јатње.

Пролазак поред оронуле куле Небојше над којом се у сумрак видео млад месец и боравак у Земуну две ноћи и један дан били су нова прилика за освртање на недавну историју и предања која се у песму уплићу. Било је довољно времена за разгледање околине и за хватање јасних обриса вароши преко реке крупним потезима у цртачком блоку. Један кроки одавде који се међу другим скицама са песниковог путовања чува у Андерсеновом музеју из Одензее објавио је Стеван Мајсторовић у „Политици“ од 14. августа 1979. На цртежу пада у очи мноштво шиљастих минарета београдских џамија. Али путописац у свом тексту пружа ипак знатно више него што показује његов земунски цртеж и него што би показала најбоља гравира Београда из 1841. године.

Писац објашњава да варошко крило према Дунаву настањују Турци, док средиште и део према Сави држе Срби. Напомиње и то да према важећем уставу Срби имају слободну управу, док је турски паша командант само у тврђави. Даје на знање читаоцу да је међу зидинама ове тврђаве најсуровије погубљен песник грчке слободе Рига од Фере и наводи — с бројком о чијој веродостојности новија историографија не пружа потврде — колико је много устаника 1815. године овде набијено на колце. Друга страна града опасана је храстовом шумом. А та шума крај савске обале биће виђена и као позорница једне трагедије.

Андерсен живо приказује окрутну сцену из Карађорђевог живота, која „у песмама народа живи и живеће“. Приповеда, сажето, како је Џрни Ђорђе бежао са оцем Петронијем пред турским гонитељима и како је син у изнуди судбине старога свесно лишио живота. Гоњени су већ угледали Саву и аустријску границу, али отац бејаше опхрван болом због предстојећег напуштања отаџбине. И он позва сина да се радије предају не би ли могли умрети на отаџбинском тлу. Ђорђе се колебао између патријархалне послушности и зова слободе. Када је кроз шуму одјекнула халабука Турака, син хтеде да подигне старога на своја рамена и са њим заплива преко реке, али старац не пристаде да напусти земљу за коју га везиваху све успомене: више је волео да буде сатрен од нападача. Ђорђе тада замоли за благослов и стари му га даде, па зароза одећу са голих груди и — син испали једно зрно њему кроз срце, баци леш у Саву и заплива преко реке сам.

<sup>5</sup> Ото Дубислав плем. Пирх, *Путовање љо Србији у години 1829*, прев. др Драгиша Мијушковић, Београд 1900, стр. 59.

У односу на сведочења више Карађорђевих савременика Андерсенова верзија изгледа идеализована. На шта се дански писац ослонио приказујући трагичан догађај? Ни једна народна песма у којој се износи описана сцена није позната, али историјска подлога испричаног књижевно је обрађивана.

Трагом Андерсенове лектире може се стићи до верзије догађаја на коју се дански путописац ослонио. Ту верзију је без сумње пружио Ламартин у свом *Путовању на Исток*. Француски путописац мучну сцену из Карађорђеве младости везује за устаничке наступе 1787. године, уочи аустријско-турског рата. Према том тумачењу „Петроније и Ђорђе, његов син, пошто су се узалуд борили, скрушиле своја стада, своје једино имање, и упутише се ка Сави. Већ се приближише тој реци и пођоше да нађу спас на аустријској територији, кад се Карађорђев отац, старији исцрпљен годинама и више везан за родно тле него његов син, поврати, погледа планине где је оставио све трагове свог живота, осети како му се срце стеже на помисао да их за свагда напусти не би ли отишао једном непознатом народу. Седајући на земљу он преклињаше сина да се радије преда него да пређе у Немачку.” Ламартин излаже и како Карађорђе, тронут најпре јадиковањем и молбама свог оца, предан дужности строге синовље покорности, бејаше пошао назад својим слугама и својим стадима, кад им бука и пушкарање Турака најаве приближавање гонитеља и неизбежно зlostављање што ће им га донети њихова одмазда. „Оче, рече он, одлучите се, немамо више часа за часење, устаните, баците се у реку, моја ће вас рука придржати, моје ће вас тело заштити од османлијских зрна, ви ћете живети, ви ћете дочекати боље дане на територији једног народа-пријатеља”. Непопустљиви се старији, међутим, опирао свим синовљевим настојањима и хтео да умре на тлу своје отаџбине. „Карађорђе, очајан и не хотећи да тело његовог оца падне у руке Турцима, клекну на колена, заиште старчев благослов, уби га метком из кубуре, баци га у реку, преплива сам на аустријску територију.” Ламартин жели да увери читаоца да је цео догађај изнео по народном певању, према некој песми изузетне снаге. Свој текст је записао 25. септембра 1833, у време карантина који је имао да издржи у земунском контумацу — а то је свакако амбијент у којем слушање неке народне песме, уз одговарајући превод, не би било ништа необично. „Жалим”, пише Ламартин, „што не могу да дозвовем у сећање дирљива и живописна преклињања старчева, онаква каква су певана у народним строфама Србије. То је једна од оних сцена где природна осећања, тако живо доживљена и тако наивно изражена од стране стваралачког духа једног народа-детета, превасходе све што инвенција образованих народа може да пружи уметности. Само Библија и Хомер имају таквих страница.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Pétroni et George, son fils, qui avoient déjà vaillamment combattu, rassemblèrent leurs troupeaux, leur seule richesse, et se dirigèrent vers la Sava; il touchaient déjà à cette rivière, et allaient trouver leur salut sur le territoire autrichien, quand le père de Kara-George, vieillard affaibli par les années et plus enraciné que son fils dans le sol de la patrie, se retourna, regarda les montagnes où il laissait tout les traces de sa vie, sentit son cœur se fendre à l'idée de les quitter à jamais, pour passer chez un peuple inconnu et, s'asseyant sur la terre, conjura son fils de se sou-

Ламартиново писање о Србима последњи је испитивао Никола Банашевић. Већ ранијим испитивачима је било јасно да је писац *Пута на Исток* познавао Ранкеову књигу са Вуковим казивањем и из ње доста лежерно преводио на француски обавештења о Првом и Другом српском устанку, а Банашевић је додирнуо и питање непознате песме о Карађорђу, на коју се Ламартин позива. Испитивач сугерише уверење да одговарајућа песма није постојала и да ју је француски романтичар, као човек живе имагинације, измислио.

Можда је озбиљнији разлог за подозрење у порекло Ламартиновог причања о Карађорђу на основу саслушане песме знатна близост испричаног оној верзији догађаја која је, захваљујући Вуку и Ранкеу, једина била доступна читаоцима. Нема сумње да је читање Ранкеове књиге *Српска револуција* на француског песника оставило изузетно снажан утисак.

У односу на Ламартиново извештавање Андерсенова редакција дејује као упечатљиво сажимање и пречишћавање сирове историје. Петронијевом благослову о којем говори француски путописац писац *Базара* додаје и појединост о старчевом смицању одеће са груди пред пуцањем из кубуре. А када је реч о извору преузетог причања дански писац остаје мудро уздржан. Није без разлога прибегао песничкој слободи када је природу испричаног предања које у песмама народа „живи и живеће” ближе одредио кроз исказано осећање да му то све причају речни таласи и потврђује, озбиљно, тамна храстова дубрава пред њим. Уистину, ако нико други, исти су мотив већ били опевали Сима Милутиновић у својој *Сербијанки* (1826) и Пушкин у својој *Песми о Борђу Црном* (1830).

Једна цртица посвећена блиској прошлости Београда најбоље може да покаже са каквом је проницљивошћу Андерсен приступао расположивим изворима података. Приказујући свиреп обрачун калемегданских Турака са устаницима 1815, када је Дунав био пун лешева побијених Србијанаца, он наводи као попевку речи: „Лепо ти је сести крај обале и гледати где промиче скршено оружје непријатеља”. Наведене речи су могле бити преузете једино из Ламартиновог *Пута на Исток*, где се јављају као некакво народно певање крај Дунава.<sup>7</sup> Но такви стихови што их Ламартин наводи као народно певање, како је с разлогом приметио Никола Банашевић, прави су образац неаутентичности. Андерсен то nije могао знати, али као да је осетио да са песмом није све у реду, нашао је за сходно да се њеним стиховима мало поигра. И он их је поменуо као прикладне пашиним зулумћарима да се српском певању подругују.

Посматрана у контексту целог песниковог *Базара*, обузетост тајнама српског фолклора била је снажна манифестација упорног занимања за

mettre, plutôt que de passer en Allemagne. Je regrette de ne pouvoir rendre de mémoire les touchants et pittoresques supplications de vieillard, telles qu'elles sont chantées dans les strophes populaires de la Servie. C'est une de ces scènes ou les sentiments de la nature, si vivement éprouvés et si naïvement exprimés par le génie d'un peuple enfant, surpassent tout ce que l'invention des peuples lettrés peut emprunter à l'art. La Bible et Homère ont seuls de ces pages.” *Нав. дело*, стр. 12—13.

<sup>7</sup> „Il est doux s'asseoir au bord et de regarder passer les armes brisé de nos ennemis”. *Нав. дело*, стр. 13.

различите видове људских достигнућа у крајевима кроз које се пролази. Уметничко стваралаштво је овог путника привлачило у свим дотад познатим видовима, макар то било и турско позориште сенки. Писац који је из пребивалишта кренуо у Копенхаген само да би, по наговору пријатеља вајара Торвалдсена, гледао балетско извођење шпанских уметника, неће пропуштати да осмотри ни једну од архитектонских знаменитости које се на путу укажу, нек' су то и касарне на Петроварадину, палате у Пешти или „мађарски Акрополь“ у Будиму. А када буде стигао у Беч главни предмет пажње ће постати драмски репертоар — тема малог огледа протканог поређењима аустријског, немачког, талијанског и данског позоришног живота. Ни бечки концерти нису оваквом госту могли да промакну.

Пре но што ће се на Северном мору укрцати у лађу за домовину, писац је посетио Праг и више градова источне и северне Немачке. У Хамбургу ће игром случаја поново, сав занет, слушати Франца Листа у истој оној дворани у којој га је слушао приликом, већ давног, поласка на југ. У привидно заустављеном времену цело изведено путовање могло му се причинити пука опсена музичке омаме. Писац *Трагања за изгубљеним временом* подударне ће доживљаје описивати више деценија касније.

Читаоцима старих утопија и антиутопија није непозната меланхолична визија будуће Европе из Андерсенове бајке *После хиљаду година*. Млади амерички излетници ту пролазе испод Ламанша и „на крилима паре“ за недељу дана успевају да обиђу не само Француску и Шпанију него и сва она места која су била обухваћена пишчевим путописом са кружног путовања чије се трајање протезало од јесени једне до лета друге године. Шта ће „млади Американци“ својом брзином изгубити нико није знао боље од человека који је написао *Базар једног ћесника*.

*Ivo Tartalja*

#### ANDERSEN'S GREAT JOURNEY

##### S u m m a r y

The best known fairy-tale writer was a traveler in many countries and an ardent travel-writer. In his book *Bazaar of a Poet* he describes his circular journey in 1840—41 from Denmark, through Germany and Italy, then over the Mediterranean and Aegean Sea, through Greece to Constantinople, and then his return over the Black Sea, along the Danube all the way to Vienna and by land to Denmark. He traveled as a poet, ready to see everything, get to know and experience everything, and to express his impressions in his gracious way. He wrote about Serbia in a well informed manner and warmly.

## МОТИВИ СМРТИ И ЗАГРОБНОГ ЖИВОТА У БАЈКАМА ХАНСА КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА

*Најаша Половина*

**САЖЕТАК:** Сагледана кроз визуру строго хришћанског по гледа на свет, а истовремено представљена на начин који одговара могућностима дечијег поимања основних моралних и духовних вредности, тема смрти у бајкама Ханса Кристијана Андерсена заузима централно место у његовој концепцији човека као духовног бића. Тумачења Андерсенових бајки у кључу хришћанског односа према смрти као према могућном спасењу бацију ново, јаче светло на мотиве загробног живота и путовања душе на онај свет, а све то за циљ има коначно и потпуно враћање суштини хришћанског учења: да је једина сврха човековог постојања његово ваксрење.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** смрт, душа, тело, вечно и пропадљиво, Бог, страх, сан, ваксрење, бесмртност душе, путовање душе

Религиозно образовање које је Ханс Кристијан Андерсен у младости стекао можда није одредило његов животни пут, али је свакако морало обликовати његов поглед на свет. Иако постојање религиозног слоја у Андерсеновом делу није теза коју треба доказивати (то најбоље потврђују бајке попут *Девојица са шибицама*, *Рајски врш*, *Анђео*, *Прича о мајци*, *Мала сирена*, *Дан стпрашног суда* и друге), широк спектар хришћанских тема и мотива у његовим бајкама могао би бити занимљив из више разлога. Ханс Кристијан Андерсен, наиме, није само писац код којег се запажа континуирано интересовање за одређене религиозне теме, него и неко ко, кроз књижевност намењену деци, покушава да одговори на озбиљна религиозна питања. Једно од њих је и питање загробног живота.

Хришћанско виђење смрти и загробне човекове судбине у непосредној је вези са тзв. „двојном артикулацијом света”<sup>1</sup> на којој се, уосталом, заснива целокупни хришћански систем вредности. Двојна артикулација света је, такође, постулат Андерсеновог односа према земаљском животу и Царству Божјем. Према двојној артикулацији света, простор и

<sup>1</sup> Сергей Сергеевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд 1982, 122.

време подељени су на два дела: „поднебески” и „наднебески” свет, односно „овај” и „будући” век. Хијерархијски однос ових елемената захтева од човека да научи да разликује свето од несветог и чисто од нечиштог. Будући да је оноземаљски живот симетричан овоземаљском, може се рећи да живот после смрти представља резултат човековог моралног стремљења на овом свету. И не само то. Хришћанско гледање на проблем загробног живота у тесној вези са доживљајем људског духа и односом према човековој особности и индивидуалности. Стога би разматрање мотива загробног живота у Андерсеновом стваралаштву могло да одведе и до увида у његова филозофска уверења о човеку као индивидуу.

Четири Андерсенова текста који говоре о смрти детета — песма *Дејше на умору*<sup>2</sup> и бајке *Девојчица са шибицама*, *Прича о мајци* и *Анђео*, указују жељу да се тема смрти реализује не нивоу универзалног и општег. На први поглед је уочљива чињеница да се тема умирућег детета код Андерсена увек налази у тесној вези са мотивом путовања на онај свет. У песми *Дејше на умору* и у бајци *Анђео* визија тог путовања је готово идентична: када дете умре по њега силази анђео са неба и на рукама га односи Богу. У *Причи о мајци* по болесно дете долази сама смрт, кришом га узима од мајке и односи у пределе непознате људском искуству, где борави док Бог не одлучи да га узме себи. У бајци *Девојчица са шибицама* промрзлој девојчици се чини да са неба силази њена умрла бака и „усред сјаја и радости”<sup>3</sup> је одводи код Бога. У свим поменутим текстовима, осим у *Причи о мајци*, дете након смрти одлази у рај, код Бога, где владају срећа и благостање, где нема „ни хладноће, ни глади, ни страха”<sup>4</sup> у којима на овом свету живе Андерсенови јунаци. Смрт детета је у поменутим бајкама увек окончање тешког живота у болести (*Анђео*, *Прича о мајци*) или сиромаштву (*Девојчица са шибицама*). Чини се да све у оваквим описима умирања води ка спознаји смрти као нечега чега се не треба плашити, јер је свет у који се путује после смрти „боље место”. Страх од смрти присутан је само у *Причи о мајци*, што се може објаснити чињеницом да је овде главни јунак мајка умирућег детета, неко ко смрт посматра из друге перспективе, споља, а не дете чијим се мукама ближи крај и које ће смрћу бити спасено.

Занимљиво је, међутим, да Андерсен у поменутим бајкама не говори изричito о самосталном путовању душе на онај свет, у смислу некаквог ирационалног или трансценденталног доживљаја. Уместо тога, овде је дата конкретизација процеса, и то кроз укључивање анђeosких бића која посредују између овоземаљског и оностраног („Сваки пут када уми-

<sup>2</sup> Песма *Дејше на умору* први је текст који је Андерсену уопште објављен. Код нас се песма појавила у листу *Голуб* 1893. године у преводу Васе Крстића — Љубисав. Са становишта бављења овом темом, прва Андерсенова песма значајна је због тога што сведочи да је Андерсен од почетка имао јасну, готово кристалну визију смрти и путовања душе на онај свет, о чему сведоче његова каснија остварења.

<sup>3</sup> Hans Kristijan Andersen, *Devojčica sa šibicama*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 431.

<sup>4</sup> Исто.

ре добро дете, на земљу силази анђео божји, узима дете на руке, и облеше на својим великим крилима сва она места које је дете волело”<sup>5</sup>). Свето писмо о анђелима говори као о небеској војсци, службеним Божјим духовима и извршитељима Божје намере; анђеле су створили Бог и Христос, али се и сам Исус Христос назива анђелом Господњим („Ево, ја шаљем анђела свог пред тобом да те чува на путу, и да те одведе на место које сам ти приправио. Чувай га се, и слушај га, немој да га расрдиш, јер вам неће оправити грех, јер је моје име у њему”<sup>6</sup>). У описима првог људског контакта са оноземаљским Андерсен не напушта концепцију человека као телесног и духовног бића, чувајући тако потпуни склад са новозаветним схватањима ваккрсења која претпостављају нераспадљивост тела. Међутим, у овим бајкама пред Бога увек ступа само људска душа („Када пада звезда, једна људска душа ступа пред Бога”,<sup>7</sup> каже бака девојчици са шибицама), душа као таква, а не човек у својој потпуности, што опет кореспондира са старозаветним принципом да се по смрти тело враћа у земљу, а дух Богу („И врати се прах у земљу, како је био, а дух се врати Богу, који га је дао”<sup>8</sup>).

Борис Вишеславцев сматра да Библија познаје четири схватања живота после смрти: „постулирање потпуне смртности душе”, веру у могућност „сеобе душа” (што је веома близко вери у реинкарнацију), „бесмртност душе ослобођене од тела” и, коначно, „веру у ваккрсење мртвих, веру у ваккрсење душе и тела”.<sup>9</sup> Прве две концепције присутне су у Светом писму, али тек у назнакама, док су последње две основа хришћанске вере у бесмртност. Али, док је вера у бесмртност душе карактеристична за Стари завет и везана првенствено за хришћанску средњевековну свест, вера у ваккрсење је „суштински библијска и апсолутно карактеристична за хришћанство”.<sup>10</sup> Сада се поставља питање како Ханс Кристијан Андерсен комуницира са овим двема концепцијама. Ако се усредсредимо на сам момент напуштања овог света, увидећемо да он у поменутим бајкама више одговара визији ваккрсења него визији ослобађања душе од тела. Па ипак, коначни исход путовања је долазак саме душе до Бога, душе која уз њега наставља да живи као анђео, цвет, или пак као дух у најужем смислу те речи. Питање је, заправо, веома сложено, јер се у Андерсеновим бајкама срећемо са два гледишта која су антиномична,<sup>11</sup> иако она у хришћанској свести стоје једно уз друго.<sup>12</sup> Један од аспеката његове сложености је схватање особности човека у односу

<sup>5</sup> Hans Kristijan Andersen, *Andeo*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 285.

<sup>6</sup> 2 Moj. 23: 20, 21.

<sup>7</sup> Hans Kristijan Andersen, *Devojčica sa šibicama*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 430.

<sup>8</sup> Проп. 12, 7.

<sup>9</sup> Борис Вишеславцев, *Бесмртност, реинкарнација и ваккрсење*, у: *Ваккрсење и реинкарнација*, Београд 2005, 119.

<sup>10</sup> Истло, 120.

<sup>11</sup> Истло.

<sup>12</sup> Вишеславцев сматра да је то зато што се ваккрсење не узима озбиљно, него више као нека врста „бојажљиве наде”, док је бесмртност душе за људску свест много прихватљивија концепција.

на његов земаљски, али и небески живот. Јер, без обзира на то што је само људска душа доказ присуства божанског у човеку, тек се човек у својој потпуности може сматрати личношћу. Дакле, у тренутку када напушта овај свет, Андерсенов јунак је представљен у својој целовитости, у укупности телесног и духовног. Његово васкрсење наступа, такорећи, тренутно, у моменту његове смрти, а не после извесног времена које треба да прође док се анђели и демони не „договоре” о судбини душе, да би пред Господа та душа коначно стала сама, ослобођена од тела, као обоготоврени део човека. У бајци *Анђео* се чак каже да је анђеоско биће с крилима, које силази по умрло дете, и сâмо некада било болесни дечак којег је Бог својевремено позвао себи, учинио га анђелом и тако му обезбедио бесмртност.<sup>13</sup>

Поред свега напред реченог, код Андерсена се могу приметити још неке универзалне тенденције у уобличавању сцене смрти. Упечатљив је, рецимо, мотив сна који се код овога писца готово по правилу појављује у склопу сцене умирања. Најбољи и вероватно најпознатији пример је бајка *Девојица са шибицама*, где промрзло дете умире у сну. Сан јој доноси слике свега што јој је у њеном сиромаштву недостајало, па тако и баку, која је напослетку односи у рај. У бајци *Анђео* писац каже да је дете слушало анђела „као у сну”,<sup>14</sup> а у *Причи о мајци смрт* кришом одводи дете у тренутку када мајка на трен задрема. Паралела се намеће сама: још у Светом писму смрт је приказана као сан<sup>15</sup> („Тако човек кад легне, не устаје више; докле је небеса неће се пробудити нити ће се пренути ода сна свог”<sup>16</sup>).

Патња и смрт недужног детета, без сумње, повлачи питање Божје праведности. Премда је тематика Андерсенових бајки таква да би се у њима лако могла створити атмосфера Божјег одсуства (*deus absconditus*) или Божје равнодушности (*deus otiosus*), сумња у Божју праведност ниг-

<sup>13</sup> Познато је да су анђели „издвојени из текуће материје, извучени из временског тока, из каузалног процеса”, карактеристичног за овоге земаљски свет, и да су доказ непрестаног божанског утицаја којим се обнавља њихово биће (Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд 1982, 64).

<sup>14</sup> Hans Kristijan Andersen, *Andeo*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 285.

<sup>15</sup> Савремена психологија такође има објашњење за суптилну повезаност између смрти и сна, објашњење које, могло би се рећи, оправдава Андерсенов концепт умирања у сну: Фројд је, наиме, први засновао теорију о томе како подсвест не верује у смрт, односно да човек инстинктивно живи као да смрти и нема. Један од његових главних аргумента био је тај што човек у сну никада не види мртве као духове, приказе или сенке, него управо онаквима какви су били, што значи да подсвест, у ствари, одагнава од себе смрт као такву. Ову Фројдову тезу прихватио је и Јунг, настављајући да је доказује у кључу свог познатог схватања о колективно-несвесном. По Јунгу, смрт није крај, него циљ: телесно умирање не значи потпуни нестанак. Несвесна човекова психа готово да и не обраћа пажњу на крај телесног живота и понаша се као да ће се психички живот наставити и после смрти. Душа, према томе, носи у себи вечношт, свевременост, само је у њој треба видети и препознати. Утешна порука несвесног лежи у томе да је смрт излечење и да загробни живот постоји. Ако прихватимо овакво тумачење Андерсеновог комбиновања мотива смрти и сна, увидећемо да се оно у потпуности слаже са идејом представљања смрти као спаса. Сан је, овако схваћен, још један од фактора који треба да одагна страх од смрти на тај начин што уснуло дете неће ни бити свесно да умире, него ће му се чинити да сања.

<sup>16</sup> Јов. 14, 12.

де није експлицитно исказана. Болест, сиромаштво или каква друга невоља која дете води у смрт у бајкама Ханса Кристијана Андерсена прихваћена је онако како ју је видело и рано хришћанство: не као Божја казна или доказ Божје немоћи у односу на судбину, него управо супротно — као пример посете милости Божје. Јер ако нема болести, нема ни прилике да се Бог укаже у својј својој праведности и милосрђу. Ипак, поједини елементи Андерсенове прозе могли би се довести у везу са апокалиптичком литературом, која је, као што је познато, пессимистичка у односу на земаљски живот. Апокалиптички списи, каогод и Андерсенове бајке, више се баве царством небеским него свакодневним животом на земљи. Поред тога, у појединим Андерсеновим бајкама нагласак је очито на ониричкој димензији (сновима и виђењима, пре свега) и комуникацији посредством анђела, што опет упућује на апокалиптичку књижевност. Стварајући претежно у тешким животним приликама и кризним временима, апокалиптичари су се питали зашто испаштају невини људи и зашто оданост вери не води напретку. Упркос томе што се Андерсенове бајке донекле крећу у координатама апокалиптичке филозофије, порука коју писац сугерише кроз наду и веру у спасење је у својој суштини и у свом исходишту ипак оптимистичка. Андерсенова бајка *Дан страшног суда* свакако је један од најбољих аргументата за ову тврђњу: „Најсветији дан од свих дана у животу јесте дан наше смрти, то је суђени дан, велики дан промене. Да ли сиkadгод озбиљно мислио о томе моћном, мудром, последњем часу на земљи?”,<sup>17</sup> упитаће писац свог читаоца на самом почетку, да би га на крају подсетио: „Сви ће у последњем дану нашег земаљског живота дрхтати као ова душа пред блеском и чудесношћу неба, дубоко понижени покорно ћемо се савијати, али ипак ће нас његова љубав подизати, његова милост ће нас управљати; дигнути на нове стазе, очишћени, племенитији, бољи, све више ћемо се приближавати дивотности светлости и поткрепљени ъоме узнећемо се ка вечној јасноћи.”<sup>18</sup> Андерсенова оптимистичка оријентација огледа се и у бајци *Девојка која је стапала на хлеб*, кроз чију је радњу проучена нит хришћанског обећања да спас очекује и онога који је грешио, само ако кроз веру у Господа постане свестан свог греха и покаје се.

Мотив загробног живота реализује се и помоћу игре светлости и таме, дана и ноћи, топлине и хладноће. У складу са виђењем света као дуалитета, прелазак из доњег света у горњи одвија се и у просторној и у временској перспективи. Тако се у бајци *Анђео* путовање умрлог дечака у нарочју анђела одвија у тихој и светлој ноћи, док се у причи о прошлим временима коју анђео прича дечаку, као контраст будућности, помиње тежак живот у мрачном сутерену. Гологлава девојчица са шибицама ишла је улицама по „хладноћи и мраку”,<sup>19</sup> док је „са свих прозора унаоколо падала светлост”.<sup>20</sup> Снови кроз које је девојчица отпутовала у смрт, визије које су јој се указивале у слабашној светлости шибица, заправо су

<sup>17</sup> H. K. Andersen, *Dan strašnog suda*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 562.

<sup>18</sup> *Исто*, 566.

<sup>19</sup> H. K. Andersen, *Devojčica sa šibicama*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 428.

<sup>20</sup> *Исто*, 429.

били само градација призора светлости, да би се она на крају нашла на месту где влада вечни сјај. *Прича о мајци* нуди персонифицирану слику ноћи у лицу жене која се јавља као пратилац смрти, и нека врста њеног саучесника. Овоме је, свакако, комплементарна библијска симболика светлости и tame, која је иманентна хришћанској свести.

Извесно је да је Андерсен дубоко промишљао човеков однос између душе и тела, овоземаљског и оностраног, пропадљивог и вечног. Ово се види и по томе што се у различитим бајкама он бавио различитим аспектима, или различитим фазама човекове комуникације са оностраним. Андерсенове бајке показују да је за њега као писца најпривлачнији сусрет умирућег са сопственим спасењем, dakле, сам чин одласка на место које му гарантује вечан живот у благостању (*Анђело, Девојчица са шибицама*).<sup>21</sup> Међутим, Андерсена занима и оно што је између ових светова, простор и време који уоквирују човеково кретање од пролазног до вечног. Док је у *Анђелу и Девојчици са шибицама* прича о одласку на онај свет испричана као прича о спасењу, где је битан само крајњи исход (а то је заслужени рај), у *Причи о мајци* Андерсен нуди другу визуру. Овде је мајка та која, још увек жива, пролази наизглед непроходан пут покушавајући да пронађе своје дете и узме га натраг из загрљаја смрти. За читаоца који прати мајчина искушења ово ни у ком случају не изгледа као пут спасења, него више као пут застрашујуће неизвесности, али не треба заборавити да мајка на своје путовање креће без Божјег позива, мимо божанскe одлуке, па је управо зато сама одговорна за своју патњу, која ће јој, на крају, донети спасење.

Феномен божанског позива од изузетног је значаја за разумевање целокупног концепта хришћанске представе умирања. То није само покретачки мотив који директно условљава интеракцију земаљског и небеског кроз самог човека, него и кључ за разумевање смрти као такве. Према Светом писму, Бог свој позив упућује свима — и грешницима и праведницима — али само верни тај позив прихватају. Бог зове из tame у виделу („Да им отвориш очи да се од tame обрате светлости и од власти сатанине Богу, да вјером у мене приме опроштење гријеха и удио са освјећенима“<sup>22</sup>) и из смрти у живот („Ко моју ријеч слуша и вјерује Ономе који ме је послao, има живот вјечни, и не долази на суд, него је прешао из смрти у живот“<sup>23</sup>). Тек када се ово има у виду Андерсенов оптимизам постаје очигледнији. Детиња патња и смрт нису у функцији пишчевог одбацивања Бога, него доказ да је Божји позив почетак спасења и слободе. Андерсенови јунаци, међутим, никако нису позвани случајно: они препознају Божји позив управо захваљујући чистоти своје вере (девојчица са шибицама одлази од куће несрћиha јер јој отац није дао да се

<sup>21</sup> У Новом завету, пак, никде се не даје опис самог чина Христовог васкрсења, него тек његов исход, па је Андерсеново интересовање за овај сегмент приче о васкрсењу утолико занимљивије. Стога би ове бајке могле пре свега бити резултати његове личне потrage за истином и непобедивом, непролазном снагом вере, а тек онда покушаји да се пренесе истина о универзалним хришћанским вредностима.

<sup>22</sup> Дап. 26, 18.

<sup>23</sup> Јн. 5, 24.

помоли; јунак бајке *Анђео* представљен је као дечак који у једном слабашном зраку сунца успева да осети сву снагу живота и знак божанског присуства). Андерсен своје ликове заснива на библијској визији детета као најискренијег подражаваоца Богу („Угледајте се, dakле, на Бога као деца вољена”<sup>24</sup>). Према светим Јеванђелијима, царство небеско је управо и обећано онима који се понизе као деца („И рече: Заиста вам кажем, ако се не обратите и не будете као дјеца, нећете ући у Царство небеско”;<sup>25</sup> „А Исус дозвавши их рече: Пустите дјецу нека долазе к мени, и не спречавајте их; јер таквих је Царство Божије”<sup>26</sup>).

Упркос строгом задржавању у границама хришћанског тумачења света, Ханс Кристијан Андерсен углавном избегава конкретне појмове и имена која би потврдила његово религиозно утемељење, па се хришћанска нит у тексту већином заснива на општим појмовима као што су „Бог”, „рај”, „анђео” итд. Ипак, име Исуса Христа и појам хришћанства јављају се у бајкама попут *Девојка која је йодазила хлеб* (помиње се Божић као празник) и *Дан сираџног суда* (изричito се говори о хришћанској вери као о једином правом путу и Исусу Христу као спасиоцу). Разлози за овакав Андерсенов неутрални приступ могли би бити безначајни, али и дубљи и озбиљнији него што се на први поглед чини. За свакога ко је бар донекле упућен у Свето писмо и библијску симболику неће бити тешко да у Андерсеновим бајкама наслути стално присуство неименованог Христа, оличеног управо кроз оне симболе који се за њега везују и у Светом писму. Већ смо скренули пажњу на фигуру анђела који се у функцији посредника јавља у неколиким бајкама (*Анђео*, *Дан сираџног суда...*), а који би могао бити алузија на лик Исуса Христа. Осим тога, Свето писмо говори о Исусу као о детету, истичући га као Божији дар. Не треба занемарити ни библијска поређења Христа са светлошћу или звездом („Ја, Исус, послах анђела својега да вам посједочи ово у Црквама. Ја сам изданак и род Давидов, сјајна Звијезда Даници”<sup>27</sup>), јер се функција мотива светлости код Андерсена у потпуности слаже са оном у Светом писму — светлост треба да обзнани Божје присуство и Божју интервенцију, или да „замени” пророчку реч. Међу многобројним поређењима и симболичким доживљајима, а у контексту разматрања мотива смрти у Андерсеновим бајкама, нарочиту пажњу привлачи библијско виђење Христа као старца: „Докле дође старац, и даде се суд свещима Вишњег и приспе време да свеци преузму царство”.<sup>28</sup> Ово се, dakako, тиче бајке *Прича о мајци*, у којој се, како је већ поменуто, смрт као Божји посланик јавља у лицу старца, да би одвела дете од мајке и претпоставила га непосредној Божјој вољи и активности. Уколико бисмо се, dakле, слободније поставили према симболичким значењима које призива figura старца, па на чин одвођења детета погледали као на најконкретнији пример Христовог делања међу људима, у

<sup>24</sup> Еф. 5, 1.

<sup>25</sup> Мт. 18, 3.

<sup>26</sup> Лк. 18, 16.

<sup>27</sup> Отк. 22, 16.

<sup>28</sup> Дан. 7, 22.

фокусу би се нашло управо оно што је сугерисано самим насловом бајке — дететова мајка и њен духовни преобрађај. Јер ако чину одвођења детета из болесничке постелье присуствује сам Исус Христос, онда се, према хришћанском гледању на ствари, питање исходишта дететовог путовања не поставља, и то не зато што је његово спасење извесно, него зато што се оно већ дододило.<sup>29</sup> *Прича о мајци* је заправо прича о испитивању самога себе, испитивању које не само што је потребно („Јер да смо сами себе испитивали, не бисмо били осуђени”<sup>30</sup>), него је и наређено („Сами себе испитујте, јесте ли у вјери. Сами себе испробајте. Или не познајете себе да је Исус Христос у вама? Сем ако у нечemu нисте вальани”<sup>31</sup>). Андерсенова јунакиња је спремна да жртвује све како би пронашла своје дете и отргла га из наручја смрти. Она, међутим, на свом путовању испашта управо због тога што чини све изузев једне једине ствари која може да се учини за умрлог: да се за њега моли. Када се напокон нађе очи у очи са смрђу и када се суочи са могућношћу да њено дете, уколико остане живо, живот проживи у несрећи, мајка напокон спознаје савршенство Божје воље. Кајући се због неповерења у божанску праведност и заслепљујуће жеље да задржи своје дете уза се, она тада пада на колена и моли се Богу: „Не слушај ме, ако су моје молитве против твоје воље. Она је најсавршенија. Не слушај ме! Молим те, не слушај ме!”<sup>32</sup> Речи које мајка на крају изговара су, будући резултат открића Бога, у ствари и једина сврха њеног путовања. Мајку је на тај пут повело срце пуно љубави, исто оно срце које је на том путовању била спремна да жртвује због свог детета, и исто оно којим ће познати Бога, баш као што Свето писмо каже да треба чинити („Окретох се срцем својим да познам и извидим и изнађем мудрост и разум, и да познам безбожност лудости и лудост безумља”<sup>33</sup>). Иако је у *Причи о мајци* бајковити концепт на најтранспарентнијем нивоу потпуно нарушен, јер срећан крај изостаје (бајка се завршава сценом у којој мајка клонуле главе остаје загледана у смрт што са њеним дететом у наручју одлази у непознату земљу), тумачења која полазе од хришћанских постулата воде ка светлијим закључцима: на духовном плану, јунакиња ове бајке одговорила је на највећи морални императив и тако заслужила спокој и апсолутни мир. Њена погнута глава могла би значити тугу због растанка с дететом, али и гест понижења пред Божјим савршенством.

У *Причи о мајци* смрт детета је искоришћена као највећи изазов и највећа несрећа којом је Бог у стању да искушава мајку. Андерсен овде не говори о путовању умрлог детета кроз непознате пределе оностраног, па се у овом контексту тешко може говорити о пишчевим претпоставкама везаним за искуство загробног живота. Бајка је, у светлу теме смрти,

<sup>29</sup> Свети Јован Златоусти је рекао: „Не питај ме, драги мој, како тело може да устане и да постане непропадљиво. Када делује сила Божија, онда за питање *како* нема места” (цитирано према зборнику текстова *Господ није створио смрћ*, Београд 1998, 21).

<sup>30</sup> 1 Кор. 11, 31.

<sup>31</sup> 2 Кор. 13, 5.

<sup>32</sup> Н. К. Andersen, *Priča o majci*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 507.

<sup>33</sup> Проп. 7, 25.

много значајнија као доказ пишчеве потпуне саживљености са хришћанским погледом на смрт као на спасење и избављење. Јер да смрт није спас, како би мајка могла Богу опростити смрт рођеног детета?<sup>34</sup>

Андерсеново инсистирање на духовним аспектима људске егзистенције, као, уосталом, и сама теза о бесмртности душе која се у његовим бајкама доследно спроводи, не произлазе само из библијске истине, него и из пишчевог дискретног (али јасног) подсећања на независност душе и тела. У бајци *Анђео* каже се да је болесни дечак волео да у пролећне дане ужива у зраку сунца који је једва допирао до ходника његовог сутерена. Дечак би тада, срећан што је ступио у контакт с природом, знао да каже: „Данас сам био у штетњи”,<sup>35</sup> иако је био практично непокретан. Његова штетња, дакле, нема везе ни са каквим физичким кретањем, него искључиво са стањем његовог духа, који је потпуно слободан и који ће једнога дана, управо захваљујући тој слободи, напустити тело и почети нови живот.

С друге стране, докази бесмртности душе нису очигледни само и тек на оном свету, и то Андерсенове бајке иtekako показују. Љубав према узвишеним стварима као што су истина, лепота, крајње добро и сл. саме по себи сведоче о иманентној сврховитости душе: оне чине лествицу по којој се човек уздиже изнад пропадљивог света да би достигао вечни живот. Болесни дечак који уме да ужива у топлоти сунчевог зрака (*Анђео*) и сиромашна девојчица која у светlostи шибица ужива у срећи која није њена (*Девојчица са шибицама*) бесмртност су заслужили на овом свету, дакле овде и сада, и зато у смрт одлазе без страха, мирно и у радости.

Тему бесмртности душе и њеног путовања на онај свет Андерсен ће, ипак, потпуно заокружити и довести до врхунца у једној од својих најчуvenijих бајки — *Мала сирена*. Случајно или не, тек — кључно питање хришћанства о смислу човековог постојања Андерсен поставља у бајци чија главна јунакиња није људско биће, а путовањем човекове душе после њеног одвајања од тела бави се без укључивања мотива смрти у радњу бајке. Андерсенова бајка о Малој сирени је прича о откривању непознатог, о непрекидном путовању из „свог” у „туђи” свет, односно из „доњег” света, који представљају морске дубине, у „горњи”, људски свет. Асоцијација која се јевља није случајна: заплет бајке заиста омогућава конституисање метафоричко-симболичког плана у чијој је основи

<sup>34</sup> Прича о мајци није једина бајка у којој Андерсена занима простор између два света и два живота. Његова бајка *Рајски врт* говори о краљевићу који је имао много књига из којих се могло сазнати све осим где се налази рајски врт, „а баш о томе врту”, каже Андерсен, „краљевић најчешће размишљаше” (H. K. Andersen, *Rajski vrt*, у: *Sabrane bajke*, knj. 1, Beograd 1980, 183). Уз помоћ ветрова младић доспева у рајски врт који се налази иза облака и у који, према сведочењу његових помагача, људска нога није крочила још од времена Адама и Еве. Бајка је свакако занимљива са становишта анализе Андерсенове визије оностраног, и нарочито са становишта његовог конкретног и непосредног позивања на Свето писмо (а то — као што је поменуто — у Андерсеновим бајкама није чест случај), али будући да централни мотив бајке није смрт, она овог пута остаје ван видокруга наше пажње.

<sup>35</sup> H. K. Andersen, *Andeo*, у: *Sabrane bajke*, knj. 2, Beograd 1980, 287.

хришћанска прича о путовању душе на онај свет. Када открије „надморски” свет људи, јунакиња бајке схвата да би том свету желела да припада, а не да у њему буде само повремени гост. Одајући јој тајну земаљског живота, тајну која за Малу сирену треба да значи непремостиву препреку и да је одврати од супротстављања сопственој природи, њена бака јој говори: „И људи умиру, њихов живот је краћи од нашег. Ми можемо да живимо триста година, а кад нам дође крај, претварамо се у морску пену и чак немамо ни гроба овде, међу својим најближима. Немамо бесмртну душу, не можемо да ваксрснемо, ми смо као ћарска: кад је једном посечеш, никад више не може да буде зелена; људи ћак имају душу која живи вечно, живи чак и онда кад се ћело ћрећвори у ћрах. Онда се она уздиже кроз јасна ћросијрансства све до сјајних звезда. Онако као што се ми дижемо из мора да посматрамо земље и људе, њихове се душе дижу на нейпознату, чудесна месма која ми никада нећемо угледати” (подвукла Н. П.).<sup>36</sup> Да би заслужила бесмртну душу, Мала сирена мора да упозна некога ко ће је толико заволети да ће бити спреман да јој дарује своју душу, т. ј. да допусти да његова душа пређе у њено тело. Овде долазимо до врло значајног момента Андерсеновог религиозног самоиспитивања. „Сеоба душа” као могућност загробног живота, премда (како је напред речено) није карактеристична за хришћанско поимање вечног живота, код Андерсена није *a priori* одбачена. Напротив, срећан крај овде изостаје управо због тога што душа младића којег је Мала сирена заволела, па због те љубави била спремна на највећу жртву, према самој суштини хришћанског учења не може да се „пресели” у некога другог, јер се то противи идејама непоновљивости и јединствености. Између срећног краја и оданости хришћанском учењу Андерсен бира ово друго, али суочавањем две могућности расплета — једне хришћанске и једне нехришћанске, супротстављањем две идеје, он је аутоматски оправдао несрећан исход и тужан крај приче о једној љубави.

Да је, којим случајем, Мала сирена успела да за себе избори бесмртност примањем душе вољеног младића, читав хришћански концепт времена и простора пао би у воду: идеја линеарности „свете историје” коју је створио Бог тако уопште не би била остварена, а „сеоба душе” (која је, како то хришћанство види, исто што и њено лутање, јер таква душа није „усмерена ка смислу који превазилази њене границе”<sup>37</sup>) оставила би утисак некаквог цикличног кретања. Док је човеково путовање кроз време у пратњи и под окриљем самог Господа искључиво праволинијско, по кругу човека воде демони, па се за Андерсенове јунаке може рећи да су ипак на неки начин поштеђени онога најгорег што се може дододити човеку.

Осим тога, у бајци о Малој сирени која стално прелази границу између два супротна света, а истински не припада ни једном од њих, садржана је сама срж хришћанског учења о дуалитету овоземаљског живота и Царства небеског. Веза између ових светова може се јасно препо-

<sup>36</sup> Н. К. Andersen, *Mala sirena*, у: *Sabrane bajke*, knj. 1, Beograd 1980, 91.

<sup>37</sup> С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, СКЗ, Београд 1962, 122.

знати једино у симетрији која постоји између догађаја на земљи (у овом случају — у морском свету) и оних који се, као последица делања у земаљском животу, јављају у сферама оностраног (код Андерсена — у надморском свету). Као што у Светом писму прошлост симетрично одговара садашњости, а садашњост будућности — јер оно што се Христу догађа у земаљском животу алегоријска је представа каснијих „перипетија унутрашњих путева хришћанске душе”<sup>38</sup> — тако је путовање Мале сирене у „надморски” свет заправо смисаона антиципација онога што би се њеној души (да је стекла бесмртност) могло дешавати током путовања у онострано. Задивљујућа широта Андерсеновог схваташа хришћанских мотива огледа се у томе што се Мала сирена, која није успела да за своју душу стекне бесмртност, истовремено може схватити као метафора саме те душе, а њено путовање из подморског у надморски свет као потенцијално вакрсавање и симболичко путовање душе од пролазног и пропадаљивог ка вечном.

Ако узмемо у обзир основе хришћанског учења и његове главне преокупације, можемо рећи да се тема смрти и загробног живота Андерсену наметнула спонтано: од свих питања у хришћанству, питање вакрсења је можда најважније, јер је вера у вакрсење вера у Христа. Највеће Божје дело, према томе, није стварање, него управо вакрсавање и спасење. Отуда је и у Андерсеновим бајкама смрт приказана као јединствено искуство Божјег присуства и милосрђа, као раскидање везе са свиме што је пропадљиво и пролазно. О патњама које би могле снаћи човекову душу после напуштања тела, о демонима који би је могли мучити и појединачном суду кроз који би требало да прође свака појединачна душа, код Андерсена нема ни речи, јер је (у већини случајева) у питању дете које није згрешило и за које Божји позив аутоматски значи избављење. Андерсенови јунаци нису жртве, него Божји изабраници који су ту да покажу како смрт има смисла и како јој се треба радовати као почетку новог живота, као повратку кући. Ако са те позиције, из перспективе искрене вере у највеће моралне и духовне вредности које претпоставља хришћанство, погледамо на смисао и поруку ових бајки, лако ћемо увидети да за Андерсена, заправо, ни један крај није тужан уколико се додједи уз присуство Бога или на његову иницијативу. Коначно, постати апсолутно свестан своје душе кроз њено путовање ка Царству небеском где ће бити вечна, значи бити с Богом лично. Јер у спознаји Бога садржано је све: и покајање, и искупљење, и радост, и сазнање, а пре свега — поновно рођење.... Али, о овоме су давно већ изречене много лепше речи, па нека се рад о Хансу Кристијану Андерсену заврши њима: „Исус му рече: Ја сам пут и истина и живот: нико не долази Оцу осим кроз мене”.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Исайо, 114.

<sup>39</sup> Јн. 14, 6.

*Nataša Polovina*

THE MOTIVES OF DEATH AND AFTERLIFE IN HANS CHRISTIAN  
ANDERSEN'S FAIRY TALES

S u m m a r y

Observed from a strictly Christian worldview, and at the same time presented in the way which suits the possibilities of child's understanding of basic moral and spiritual values, the topic of death in Hans Christian Andersen's fairy tales occupies the central place in his concept of man as a spiritual being. Interpretations of Andersen's fairy tales within the key of the Christian attitude to death as a way for a possible salvation, throw a new, stronger light on the motives of afterlife and travel of the soul to the other world; all that aims at the final and total return to the essence of the Christian teaching; that the only purpose of man's existence is his resurrection.

„МАЛЕ БАЈКЕ“ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА  
У КОНТЕКСТУ СРПСКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ ХАНСА  
КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА

*Јован Љушћановић*

**САЖЕТАК:** Овај рад покушава да докаже тезу да Андерсенове бајке и приче, упркос релативно раној и знатној популарности код српских читалаца, нису успеле да остваре значајније рефлексе у српској књижевности пре *Малих бајки* Стевана Раичковића.

Објашњење се тражи у односу према фолклорним моделима приповедања, у утицају актуелних књижевноисторијских и друштвених процеса и у грађанској слици света код Андерсена и у српској култури 19. века. Такође, показује се истражавање тако формираног рецепцијског хоризонта у 20. веку, однос *Малих бајки* према њему, те модуси и обим могућег Андерсеновог утицаја на *Мале бајке*, као и облици Раичковићеве транспозиције импулса из Андерсеновог дела.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** фолклор, бајка, фантастично, чудесно, чудно, лирско-символичка алегорија, слика света, смрт

Своје бављење књижевношћу за децу Стеван Раичковић види као „случајну епизоду“ (Раичковић, 1996Б, 321). Он тако помиње низ ситуација у којима му се „сам живот... (...) ... са свим оним својим спонтаним околностима и захтевима... просто био искобечио“, приводећи га непланирано књижевности за децу (Раичковић, 1996Б, 321—331). И уистину, већ на први поглед, по релативно малом броју дела за децу и по њиховој жанровској разноликости, могу се препознати спорадичност и несистематичност Раичковићевог бављења овом врстом литературе. Он пише за децу и песме, и поеме, и реалистичке приче, и приче које теже фантастици, али све то су, изузимајући донекле поезију, једнократни покушаји, који се неће настављати новим књигама истог жанра и сличне тематике. Ипак, упркос томе, постоји безброј и непосредних и посредних доказа да је Раичковић књижевности за децу приступао пуном снагом свог уметничког талента. Један од доказа и специфичан парадокс везан за овога писца: Оно што је за њега „случајна епизода“ има истакнуто место у историјским токовима српске књижевности за децу.

У многобројне Раичковићеве доприносе српској књижевности за децу може се сврстати и његово посредовање књижевних импулса из приповедачког опуса Ханса Кристијана Андерсена. Наша је хипотеза да Раичковићеве *Мале бајке*<sup>1</sup> значајно транспонују поједине елементе Андерсенове поетике у српску књижевност и чине да дански писац, који је више од једног столећа био у видокругу српске књижевне публике и критике, добије својеврсну креативну рецепцију унутар српске књижевности за децу.

Шта су *Мале бајке* Стевана Раичковића? Ова књига већ у свом наслову садржи појам који би требало да буде жанровско одређење. Сем тога, у насловима сваке од двадесет прича стоји на првом месту реч *бајка*, што, такође, непосредно упућује на жанр сваког од текстова садржаних у књизи. Ипак, ствари постају сложеније када се постави питање о могућим значењима речи *бајка* у Раичковићевим насловима. Покушавајући да одговоримо на ово питање суочавамо се са жанром (тачније, целим жанровским подручјем) чије је дефинисање изузетно сложено.<sup>2</sup> Ипак, чини нам се да се садржина појма бајка у наслову *Малих бајки* Стевана Раичковића може колико-толико јасно описати коришћењем појединих референтних тачака из пространог и нехомогеног подручја теорије бајке.

Главни референтни систем, када је реч о жанровском подручју бајке, свакако је *усмена бајка*. Њено најједноставније одређење које је само први корак у систематичнијем дефинисању жанра је: „народна приповетка фантастичне садржине“ (Milošević-Đorđević, 61). У складу с тиме, *усмене бајке*, па и добар део *ауторских бајки*, могу се описати онако како „женске приповјетке“ описује Вук Стефановић Карадић: „оне у којима се приповједају којекаква чудеса што не може бити“ (Стефановић Карадић, 48). Овако схваћена *бајка* припада би ономе што се у типологији Џветана Тодорова наслућује као род фантастике, и то, прецизније, *чудесном*, у којем „натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца“ (Todorov, 58). Поставља се питање колико *Мале бајке* Стевана Раичковића припадају *чудесном*.

Одговор је готово једноставан. Може се без имало двоумљења тврдити да *Мале бајке* уопште нису *чудесне йриче*, али не може се порећи да неке од њих садрже ликове и, понекад, догађаје о чијем се чудесном карактеру може расправљати. Тако се, рецимо, у већини *Малих бајки* појављују животиње и предмети подвргнути извесној антропоморфизацији,

<sup>1</sup> *Мале Бајке* су први пут објављене у издању Српске књижевне задруге 1974. године. Годину првог издања је важно истаћи зато што показује да *Мале бајке* претходе неким потоњим књигама које, такође, садрже значајне рефлексе Андерсеновог дела, на пример књизи Гроздане Олујић, *Седефна ружса и друге бајке*, Младост, Загреб 1979. Иначе, у овом раду је коришћено издање из 1982. године (Раичковић, 1982).

<sup>2</sup> Владимир Бити тврди да је *бајка* „приповједна врста на којој су се, стјецајем околности, у живој расправи искушавале готово све важније конститутивне опреке сувремене књижевне теорије: умјетничка/народна књижевност, усмена/писана књижевност, једноставни/сложени облици, довршени/недовршени облици, форма/структура, архетип/фенотип, *dramatis personae*/актант, мотив/склоп, повјест/теорија, граматика/прагматика“ (Biti, 29).

и то ољућење може се, бар на први поглед, учинити елементом *чудесног*. Тако, на пример, има *малих бајки* у којима су потпуно ољућене неживе ствари, па зрно песка има душу и, захваљујући њој, неку врсту идентитета — у његовој „сиђушној глави ројиле су се велике слике о неком другачијем и необичнијем животу” (*Бајка о зрну песка* — Раичковић, 1982, 14—16). Ипак, много чешће, приписују се само повремено појединачне црте људскости ветру, реци, мравима, птицама, рибама, и ти облици антропоморфизације стоје на граници између карактеризације лика и употребе персонификације као стилског средства. На пример, вода у *Бајци о йонорници* (Раичковић, 1982, 62—64) „чами под земљом”, па, затим, када „пробије”, „лута мало испрва, као човек када се нађе у непознатом свету”, „тече дugo и немо”, „мири се са судбином”... Антропоморфизација овде, истовремено, служи што сугестивнијем описивању речног тока и васпостављању паралелизма између човека и реке. На делу је начин мишљења, можда се може рећи, поглед на свет, који је близак дечјем анимистичком мишљењу, које Десанка Максимовић програмски артикулише у песми *Над књиgom бајки*:

Дечаче, признајем ти, ни за мене нема  
у свету ствари ни мртве ни неме,  
камење хода и певају траве;  
све ствари су у свету живе, и големе,  
све говоре и имају људске очи праве.

(Максимовић).

Овај начин мишљења најчешће Стевана Раичковића доводи до руба *чудесног* али, ипак, не твори праву *чудесну* књижевну структуру. Раичковићеви антропоморфизовани ликови нису носиоци натприродног, они не служе да би се јунак-човек (носилац људског) суочио с нељудским, они су сами, својим ољућењем, најснажнији израз антропоцентризма. Антропоморфизоване животиње, предмети и метеоролошке појаве у Раичковићевим *Малим бајкама* служе да би се испричале алегоријске приче о људима. И зрно песка, и галеб, и риба, и река у Раичковићевој књизи чезну за слободом на начин на који то чине људи. А, како каже Цветан Тодоров, „ако оно што читамо описује натприродни догађај, и ако због тога речи не треба схватити дословно него у неком другом смислу, који нас, опет, упућује на нешто што уопште није натприродно, за фантастичку тада више нема” (Todorov, 69).

Одсуство, односно слабо присуство, *чудесног* већ је довољан разлог да се *Мале бајке* одвоје од структуралног модела *усмене бајке*.<sup>3</sup> То нас упућује да вала потражити неке друге књижевне моделе како би се утврдиле сродности по духу и утицаји који су допринели генези Раичковићевих *Малих бајки*. Пут несумњиво води до онога што је у трансформацији бајке донело приповедачко дело Ханса Кристијана Андерсена. Постоји

<sup>3</sup> Сличан резултат би се добио ако би се, на пример, *Мале бајке* подвргле анализи са становишта *Морфологије бајке* Владимира Пропа (Проп, 1982). Сије Раичковићевих текстова не садржи ништа, или скоро ништа, што би асоцирало на Пропове функције.

више априорних разлога да се упореде Раичковићеве *Мале бајке* и Андерсенове бајке и приче. Неки од њих везани су, несумиво, за чињеницу да је Андерсен већ одавно (практично, за свог живота) канонизован у светској књижевности и да је та канонизација у великој мери повезана са поетичком и жанровском трансформацијом *бајке*, с одступањима од оних модела које је донела усмена књижевност. Други круг разлога, пак, произлази из изузетно снажне, дуготрајне и слојевите рецепције Андерсеновог дела у српској култури.

Може се слободно рећи да је и Андерсенова трансформација жанра *бајке* била мотивисана тежњом да се изрази слика света која није садржана у традиционалној усменој бајци. Андерсен следи покушаје једне гране немачког романтизма да усмену бајку потпуно асимилује у романтичарску слику света и схватање поезије. Немачки романтичари у бајци препознају везу између људског и натприродног као облик отворености света, као својеврсну могућност романтичарског субјективизма, могућност трансценденције која се „појављује кроз осјетилно-чувствени доживљај” као нешто „у свјести додуше блиско, но због своје неразумљивости уједно тајно, изнимно и необично...” (Matajc, 42). Због свега тога, у окриљу немачког романтизма бивају изједначени *бајка* и *йоезија*. Новалис каже: „Чини ми се да у бајци најбоље могу изразити своје осећајно расположење. Све је бајка” (Novalis, 262). Из свега тога настаје *ауторска бајка*, која је креација песничке индивидуалности, која генерички има везу с фолклором, али тај однос је у основи радикалнији, слободнији, више преиначитељски настројен, него оне креативне редакције усмене бајке какве проводе, на пример, Шарл Перо, браћа Гrim, или Вук Стефановић Каракић.

Ханс Кристијан Андерсен, следећи ову поетичку линију, користи грађу из фолклора, не само бајку него и новелу, предање и анегdotу, понавља жанровске обрасце али и преиначава их, отвара своје причање не само за чудесно него и за друге видове фантастике: *чудно* и праву *фантасију*.<sup>4</sup> Он у своје приповетке уноси у већој мери садржаје из социјалне стварности, подвргава их фантастичком онеобичавању, и тиме јасно изражава слику света која није фолклорна, јер су у центру пажње идеје људске слободе и субјективности, те питање друштвености у изразито индивидуалистичком свету и однос према онстраном посредован хришћанским схватањем света. Притом Андерсен, у ствари, у својим бајкама не изражава у пуној мери „парадоксално устројство романтичког субјективитета”,<sup>5</sup> него пре „архетипске ситуације испуњава поетским елементима умјереног или чак редуцираног романтичног субјективизма” (Matajc, 43). И хронолошки гледано (рођен 1805. године, прву књигу бајки објавио 1835), Андерсен не припада високом романтизму; он би се, пре свега, могао везати за касни романтизам или чак постромантизам, а на идејни контекст његових бајки и прича несумњиво је утицао и

<sup>4</sup> И овде смо на трагу жанровске типологије везане за фантастику Цветана Тодорова (Todorov).

<sup>5</sup> Као што то, на пример, чини у својим бајкама Е. Т. Хофман. Види: Matajc, 41—44.

процват реалистичке поетике у европској књижевности (Matajc, 43). Све је то снажно утицало да бајке и приче Ханса Кристијана Андерсена захвата широк простор од фантастичног до реалистичног, укључујући и међуоблике прожете различитим видовима алегоричности и параболичности.

Чини се да је таква конституција Андерсеновог приповедачког света и поступак битно допринела великој интернационалној популарности овога писца. Захваљујући томе Андерсенове бајке и приче су релативно рано доспеле и до српских читалаца<sup>6</sup> и код Срба доживеле приличну популарност: ушле су за пишчевог живота у читанке,<sup>7</sup> у листове за децу,<sup>8</sup> као и у поучно-забавне часописе српског реализма за одрасле.<sup>9</sup> Може се наслутити „хоризонт очекивања“ конституисан у српској култури који условљава овакву рецепцију Андерсена. Однос рационално-реалистичког и ирационалног који доносе Андерсенове бајке и приче апсолутно одговара осећању света присутном у српској грађанској култури друге половине 19. века (Ljuštanović, 130—131). Алегоричне, лирско-символичке приче које имају рационалну основу,<sup>10</sup> поједине чудесне и фантастичне приче који се уклапају у традицију усмене бајке, односно приче које доносе слику породичне и социјалне идиле,<sup>11</sup> и уз то приче о смрти деце које тематизују сељење невине дечје душе у рај,<sup>12</sup> без обзира на то кори-

<sup>6</sup> Најстарији познат превод Андерсена на српски језик је *Прича о години*, објављен у новосадској *Седмици* 5. јануара 1858. године. Преводилац је Ђорђе Марковић Кодер (Милинчевић).

<sup>7</sup> Без имена аутора објављена је *Ељда у Српској чијанци за четврти разред народне школе*, Будим 1871.

<sup>8</sup> Змајев *Невен* је током свог излажења повремено објављивао Андерсенове бајке и приче: *Хељда*, *Нову кошуљу*, *Уочи нове године* (*Девојчицу са шибицама*). Андерсенових прича и песама било је и у сомборском Голубу и у загребачком *Српском забавнику* (Ljuštanović, 129—130).

<sup>9</sup> У *Јавору* је за петнаест година, од 1876. до 1891, објављено осам превода из Андерсена. По томе је дански писац био један од најпревођенијих страних писаца у *Јавору* (дели 3. и 4. место). Био је превођенији чак и од Ивана Тургенјева, чијем делу и поетици *Јавор* посвећује посебну пажњу (Иванић, 273).

<sup>10</sup> Такве су, на пример, три кратке приче објављене у *Јавору* (X/4, 23. јануара 1883, 117—124). Оне носе заједнички наслов *Из Андерсена*. *Ружа са ћроба Омирова* алегорично казује о узајамности уметника и уметности без обзира на простор и време, *Кайлица* почива на паралелизму између хаотичног живота који се види у капљици воде под микроскопом и социјалног хаоса савременог Копенхагена, а *За хиљаду година* права је футуристичка, научнофантастична визија путовања ваздушним бродом из Америке у Европу. Бар у двема од ових прича постоји свест о техничком прогресу, што, свакако, кореспондира с реалистичком сликом света. Прича *Хељда*, објављена у *Невену* Чика-Јове Змаја, садржи алегоријско-символичку структуру: судбина хељде која неће да погне главу пред олујом и зато страда алудира на људе који неће да се покоре надмоћној сили. (*Невен, чика Јовин лист*, X/4, 1889, 57—58).

<sup>11</sup> Палац-девојка (*Јавор*, VI/7 и VI/8, 18. и 25. фебруара 1879), или *Нова кошуља* (*Невен, чика Јовин лист*, V/4, 1984, 60—61), *Уочи нове године* (*Невен, чика Јовин лист*, V/1, 1884, 10—11), *Кресиво* (*Невен, чика Јовин лист*, X/17, 1889, 258—261).

<sup>12</sup> У српској периодици, крајем 19. и почетком 20. века, три пута је штампана, у десетима или целини, Андерсенова песма *Дејте на умору* (Голуб: XIV/15, 1893; *Женски свет*: XVII/12, 1902, 181; *Миролуб*: III/2, 1929—30, 4—5). Имамо посредних знакова да је у *Школи* Милана Ђ. Милићевића, крајем шездесетих или почетком седамдесетих година 19. века, објављена бајка *Машерина шуга*. У *Невену* Јована Јовановића Змаја, под насловом *Уочи Но-*

сте ли наслеђе усмене бајке, или су ближе психолошко-реалистичкој фактури која додире с фантастиком остварује кроз чудно — главна су тежишта српске рецепције Андерсена у 19. веку.

Очигледно, и за српску грађанску културу постаје мутна и далека слика света коју доноси усмена бајка, са својим често окрутним збивањима и запретеним траговима нечега што је можда прастари обред иницијације (Prop, 1990). Српска грађанска култура 19. века тражи садржаје који јасније одређују њен однос према онастраном, и то је нека врста хришћански и моралистички настројене универзалне лирско-алегоријске симболике у којој партиципирају и уравнотежују се фантастично и реалистично, ирационално и рационално. Израз тог промењеног односа је, на пример, и песма Јована Јовановића Змаја *Две йриче* (Змај, 312), у којој се, кроз алузије на познате бајке, дају примери за децу „подесних“ и „неподесних“ прича: у окрутним причама, где „вук шкљоца зубима“ препознајемо бајке Браће Гrim, а у идиличној слици сићушне девојчице која на лептиру „кроз рај прошета“ препознајемо Андерсенову *Палчицу*. Бајке Браће Гrim свакако су ближе оном односу према усменом наслеђу који је у српској култури конституисао Вук Стефановић Карадић, али, очигледно, Андерсенове бајке су, својом осећајношћу и сликом света, у том часу, по Змају, прихватљивије за српску децу.

Ипак, чини нам се да и прихватање Андерсенове слике света, па, тиме, и утицај Андерсеновог дела у српској култури, има одређене лимите. Пре свега, Вукове *Српске народне йријовјештке*, као израз духа народа у хердеровском значењу речи, и даље су служиле као својврстан еталон према којем се равна све што је бајка или близко бајци, а поготову оно што долази из других народа. Вуково дело је снажан чинилац свести о културном идентитету и, на неки начин, норма за оно што настаје у српској књижевности. Такође, јавља се и продор рационалистичко-реалистичког односа према свету и својеврсна „педагогизација“ српске културе, што доводи до претераног опреза према фантастичкој која се нуди деци. Са свим овим је повезано и снажно присуство народњачке идеологије на јавној сцени што, на неки начин, фаворизује одређена колективна значења Андерсеновог дела, а потискује она која промовишу различите облике индивидуализма (Ljuštanović, 132).<sup>13</sup> У сваком случају, све ово значило је да је, упркос знатној популарности низа Андерсенових бајки и прича у српској култури у другој половини 19. века, био у приличној мери културолошки запречен непосредан утицај данског писца на српске писце и српску књижевност тога времена.

ве године, објављена је *Девојица са шибицама* (V/1, 1884, 10—11). У *Српском забавнику* у Загребу објављена је приповетка *Anđeo* (II/1, 1885, 7).

<sup>13</sup> Занимљив је начин на који, на пример, Симо Матавуљ у *Вилиој књизи* уноси реалистичке, народњачке и васпитне елементе у Андерсенову *Краљевићеву нову одећу* (Матавуљ, 31—41). Ову и још четири бајке и приче из европске приповедачке традиције Матавуљ није само преводио него, углавном, „праћивао“ и покушавао „у право српско рухо оденути“ (Матавуљ III). Матавуљев однос може се схватити као преовлађујућа парадигма односа према преведеним бајкама и причама намењеним деци.

Тек је, чини нам се, о стогодишњици Андерсеновог рођења, Јован Скерлић превладао могуће културне отпоре утицају Андерсеновог дела, истичући да је Андерсен у усмено наслеђе којем се обраћао уносио „велики таленат једног истинског песника” и да је, за разлику од браће Гром и Вука и њихове „желење за бОљим разумевањем прошлости” и „стварањем душе народа”, „причао малој деци нежне и лепе приче” — „само као песник” (Скерлић, 59). Ова оцена Андерсеновог дела, супротстављена хердеровском односу према фолклорном наслеђу, изречена од стране водећег књижевног критичара тога времена, и то у културном видокругу *модерне*, која се у том часу снажно конституисала и у српској књижевности и у којој је већ сама реч „песник” имала вредносно значење — доносила је, посредно, превазилажење низа прећутних ограда према Андерсеновом делу кодираних у национално-културној равни и, тиме, и довршење изузетног статуса који је Андерсен имао у српској рецепцији.

Ипак, стицајем различитих културних околности, и после Скерлићевог текста пут до Андерсеновог утицаја на српске писце и српску књижевност био је веома спор и дуг. Ма како парадоксално то звучало, у српској књижевности за децу пре је дошло до утицаја Луиса Керола,<sup>14</sup> иначе мало познатог српској књижевној јавности, него до утицаја писца из читанки, листова за децу и многобројних издања бајки<sup>15</sup> — Ханса Кристијана Андерсена. Тек после Другог светског рата, у оквиру расправе о вези бајке и дечјег начина мишљења и погледа на свет, у захтеву да се бајка транспонује у складу са актуелном сликом света, и стварању простора за стваралачку слободу оличену у слободи за фантастично, у српској књижевности за децу створени су услови за суштинско рефлексовање Андерсеновог дела у српској књижевности. Може се, с доста разлога, тврдити да је прве праве кораке приближавању појединим топосима Андерсенове поетике учинила Десанка Максимовић у књигама *Ако је веровати мојој баки и Бајка о Крайковичној*. Слободан однос према чудесном, ослоњен на усмену бајку, или неоптерећен њеном морфологијом, отворено угађивање властитог погледа на свет у бајке, мешање алегоричног и чудесног, продор актуелних друштвених и грађанских схватања у свет бајке, све су то елементи који су бајке Десанке Максимовић приближили Андерсеновој поетици.

Ипак, сматрамо да је тек у *Малим бајкама* Стевана Раичковића дошло до пуне стваралачке транспозиције поетичког комплекса везаног за Андерсенове алегоријске, лирско-символичке приче. Пример за књижевни модел који је транспоновао Раичковић може бити *Хељда*, прича из српске читанке и из Змајевог *Невена. У Хељди* (Andersen, 105—106) бильке, врба и различите житарице, антропоморфизоване су. Оне су, по

<sup>14</sup> Између два рата српској читалачкој публици била је доступна Керолова *Алиса „препричана“* од стране Станислава Винавера: *Алиса у чаробној земљи*, Време, Београд 1923. Керол је утицао и на *Подвиге дружине „Пећ пејалића“* Александра Вуча. Види: Др Ново Вуковић, *Иза граница модућеđ*, Научна књига, Београд 1979, 77.

<sup>15</sup> Прво српско издање Андерсена биле су *Андерсенове одабране приче*, превео Глиша Регенеровић, Издање дворске књижарнице Мите Стјића, Београд 1902.

свом субјективитету, нека врста вегеталног еквивалента људи, а, истовремено, чувају свој бильни идентитет. Отуда, иако моћне, снажне бильке попут врбе морају сагнути главу пред олујом: то је алегоријска прича о људском свету у којем постоје изузетне природне и социјалне силе — укључујући и ону највишу, божју — пред којима се и најјачи повијају. Хељда је горда, не повија главу, и зато страда. Њена гордост је нека врста трагичне кривице. У причи је власпостављен лирско-символички однос који изазива уживљавање, саучествовање, активира не само рационално дешифровање алегоријске загонетке, него изазива снажна осећања. Суштина није у разумевању релативно прозирне семантичке интенције приче него у поетском доживљају који прича изазива.

Управо на оваквом књижевном поступку почивају поједине *Мале бајке* Стевана Раичковића. На пример, у *Бајци о зрну ћеска* (Раичковић, 1982, 14—16) „малено зрнце” пустинског песка „отпоче једног јутра, неким чудом, да мисли”: „У његовој сићушној глави ројиле су се велике слике о неком друкчијем, необичном животу.” Жеља му бива испуњена, пустински ветар покреће га и оно путује светом, застаје, радујући се чулним утисцима које доноси сваки нови простор, а онда поново чезне за неким другим местом. Када доспе у простор града и када помисли: „То је, дакле, онај велики живот”, бива уграђено у асфалт. Јасно се препознаје алегорија незасите људске чежње за променом, или поетски интензитет не произлази из алегоричности, или не само из ње, него и из прецизне реконструкције могуће тачке гледишта и чулних доживљаја зринца песка, његовог ољуђења које подразумева идентификацију и саучествовање с његовом судбином.

Раичковић у *Мале бајке* уноси властиту слику света и слику света свог времена. Андерсен је, ресемантанизујући слободно различите фолклорне обрасце, транспоновао савремене деветнаестовековне идеје грађанској индивидуализму и слободе, али и однос према онојстраном концептуализован у грађанској варијанти хришћанске слике света — Раичковић у својим *Малим бајкама* опредмећује хуманистички антропоцентризам средине двадесетог века, чежњу за слободом, суочавање с апсурдом и трагично осећање света произашло из њега.

Питање слободе и осећање апсурда су вариирани у *Малим бајкама* на безброј начина. Тако, на пример, у некима од њих може се препознати алегорија на социјално-класно, идеолошко схватање слободе. Тако се, у *Бајци о ћалебу* (Раичковић, 1982, 17—20) приповеда о ексцентричном аристократи који је одлучио да скупља птице. Његова пасија бива прекинута „побуном” слуге, који отвара кавезе и пушта птице да одлете. Ипак и та бајка надилази непосредну социјалну алегоричност, и то не само својом симболичком апстрактношћу него и осећањем апсурда заоснованим у некомпабилности људског постојања и делања. Док аристократа депресивно „зури у једну исту тачку”, ћалеб се бори да реализује своју слободу и доспе до мора.

У Андерсеновом *Ружном ћачећу* (Andersen, 117) подељеност света на различите појединачне и групне субјекте изазива помањкање и ограниченост узајамности и претвара се у болно искуство главног јунака. У

*Малим бајкама* ова иста подељеност претвара се у отуђење, у апсурдни паралелизам живљења и делања, у немогућност комуникације. Тако, на пример, у *Бајци о скитници и мравима* (Раичковић, 1982, 21—23), у топлом летњем дану скитници је досадно и он сматра да се ништа не дешава. Истовремено, у мравињаку испод дрвета под којим је он заспао одиграва се права драма. Притом, у семантичком систему ове Раичковићеве *бајке* није важно шта се, појединачно, дешава скитници, нити шта се дешава мравима — важно је да се све то одиграва у истом простору и времену и да је међусобно контрастирано. Тиме се успоставља симболички однос који се може тумачити на универзалном плану као несклад света, и то као трагичан несклад — суштинска отуђеност између субјекта. У *Бајци о рибици и љишици* (Раичковић, 1982, 28—29) функционише сличан поступак симболизације и слично осећање отуђености: живе риба и птица исте боје и истих шара у истом стану, риба чезне за морем чији звук чује повремено са телевизора, а птица за шумом коју види на слици када сунце падне на њу. Заточене су обе, бојом и шаром личе једна на другу, иста им је чежња за слободом, а не знају једна за другу. Симболичку структуру опет не чине појединачни догађаји него њихов однос — сличности и разлике. Андерсеново *Ружно йаче*, упркос дубоком и болном неспоразуму с другима/различитима, ипак проналази своје аутентично социјално окружје па тиме и свој идентитет — Раичковићеве рибица и птица остају трајно заточене изван свог природног станишта и, у тој неслободи, потпуно су несвесне реалне сличности и могуће близости с неким из простора и времена свог заточења.

Начин на који се успостављају симболички односи у *Малим бајкама* превасходно је лирски. Приповедање овде служи да би се конституисале поједине симболичке позиције, а не да би се испричала целовита прича. Притом апстрактно, географски и историјски неодређено време, иначе карактеристично за *усмену бајку*, поприма функцију симболичког апстраховања и битно доприноси универзалности *Малих бајки*. Захваљујући томе, књига Стевана Раичковића, више на песнички него на приповедачки начин, преводи у чулно-конкретни облик, близак дечјим формама мишљења, најопштији, метафизички хоризонт свога времена. Отуда *Мале бајке* најдубље коренспондирају са тематиком српске поезије из друге половине 20. века. Њихов језик је, попут језика модерне поезије, рационалан, церебралан, сув, без сувишне стилске китњастости и необичних синтаксичких и прозодијских решења, сав усредсређен на симболичку конструкцију универзалне семантичке интенције и подређен њој.

У таквој књижевној структури тема смрти игра важну улогу, што, такође, *Мале бајке* доводи у везу с Андерсеновим бајкама и причама. Андерсен, пишући о смрти деце, описује смрт као субјективно искуство, и то, у извесном смислу, коренспондира с релативно честим тематизовањем смрти у српској поезији друге половине 20. века. Али, за разлику од Андерсенових утешитељских конкретизација хришћанског односа према смрти, у српској поезији смрћу је, претежно, опседнут субјекат сам испод звезда, бескрајно скептичан према свим прећашњим лаким и го-

товим решењима: „Лагали су они који су рекли / да после смрти ничег нема, / као и они који збораху о спасењу” (Павловић, 324)

Пред лицем такве смрти, без готових кључева за њену велику тајну, пева и Стеван Раичковић. Чини се да би он променљивост и пролазност света хтео да заустави *Каменом усіаванком* (Раичковић, 1996A, 106). Његов песнички субјекат покушава да стави песму између себе и смрти (*Песма и смрт*) и добије неку врсту одлагања и посредништва: „Ова песма споро улази у тмину” (Раичковић, 1996A, 102). У *Post scriptum*-у лирски субјект живи и у дубини гроба и из распаднутог тела чезне за горњим светом (Раичковић, 1996A, 243–244). У *Зајисима о црном Владимиру* он каже: „Све што је икада имало / Живот, до уре удесне, / О није мртво нимало (Бар неке ноћи чудесне)” (Раичковић, 1996A, 201). У појединим песмама постоји, слабашна, непотпуна, могућност претрајавања и после растакања и после удеса. Зато „мали трг”, на којем нема „никог, чак ни трга”, и чије нестајање песник описује: „...Као да оде Тисом / Одроњен, ногом комад иловаче” — ипак опстаје као „танки обрис” у води: „неки чудни осмех места бога” (Раичковић, 1996A, 110).

И у некима од *Малих бајки* Раичковић трага за оним што претрајава, за истим „танким обрисом” који остаје после смрти. Смрт је овде зато приказана као нешто чега скоро да нема, што је, можда, само одлазак из овога света и боравак негде другде. Тако, на пример, у *Бајци о аласу* (Раичковић, 38–40) старца који је „ловио рибу у Дунаву скоро читаво столеће” повукао је огромни сом у дубину Дунава и овај се никада више није вратио на површину. После нестанка аласа у Дунаву, о којем казује поуздан приповедач, причу наставља непоуздан приповедач, који преноси приче и нагађања других. На основу знакова на самој реци, мућења и таласања Дунава, дају се различита објашњења: од онога да се најстарији алас и најстарији сом још боре до сасвим супротног (које обично дају неуспешни риболовци) да алас живи под водом и саветује рибе како да избегну удицу. Тако се ова *мала бајка* претвара у неку врсту етиолошког предања о томе како је Дунав од пређашњег идеалног, рајског стања постао овакав какав је данас. Слути се да реку таквом чине нејасни, али моћни утицаји с оне стране, из света мртвих, где, као и на овом свету, своје односе разрешавају аласи и рибе.

Прелазак старца, такође некадашњег аласа, на ону *страну* описан је и у *Бајци о Тадији* (Раичковић, 24–27). Тадија је усамљени старац који живи на kraју града и сваке зиме се нада посети пријатеља. Танани чулни утисци, шкрипање капије на ветру и зујање воде у чајнику покрећу старчеву машту и он замишиља своје гости. И мада је у *бајци* јасно казано да је реч о посетама из маште, оне су описане изразито реалистички, са детаљима који припадају обичној животној свакодневици: стресање снега са шињела, завијање цигарете промрзлим прстима, ложење пећи... Могући одлазак старца негде другде, на ону *страну*, једва да је наговештен, и то, опет, на реалистички начин: „Старцу је понестајало хране, а ни пањића није било на претек.” А онда стиже један од гостију саониџама пред кућу и Тадија излази и креће с њиме на вожњу. Вожња је описана реалистички и тек пред крај добије одређене назнаке имагинар-

ног: „Да се нису оглашавала звонцâд, изгледало би им као да плове на неком великом, белом облаку.” Изненада, саонице прелазе у неки свим други простор и време, у неки други свет: „Наједном, као да изађоше из зиме: саонице запеше о високу, зелену траву, прошарану црвеним булкама.” До тог трена причу казује привидно веома поуздан приповедач, који, мада снажно експонира Тадијину тачку гледишта, старчеве сусрете с имагинарним гостима описује на, можда, превише поуздан начин. Међутим, од часа када Тадија с пријатељем пређе у светао пролећни предео, поново се јавља непоуздан приповедач који, слично ономе приповедачу у *Бајци о аласу*, износи различита мишљења шта се с Тадијом десило. Остаје отворена могућност да се Тадија смрзнуо, или и да је негде на реци, да лута од обале до обале, као да је инкарниран у свим оним старцима који дуж река лове рибу.

*Бајка о Тадији*, бар делимично, почива на оном модусу фантастике коју Цветан Тодоров назива *чудним*. Необична збивања, изван нашег свакодневног искуства, бивају објашњена психолошким разлозима. Тадијини гости су плод старчевих жеља и нису, на први поглед, права фантастична бића. Њихова појава не изазива никакву напетост и запитаност о законитостима овога света и кроз причу се готово и не слути да они, вероватно, долазе с оног света. Зато изненадни прелазак старца у светли, пролећни предео нагло открива систем дискретних знакова који је пре тога постојао у причи и објављује се читаоцима као нека врста изненађења, оно што нам се чинило само психолошким феноменом постаје стварно: *Бајка о Тадији* је прича о смрти, о могућности да човек у својој имагинацији комуницира с оностраним и организује путовање на другу страну.

Имагинирајући индивидуално психолошко искуство везано за смрт, Раичковић, у великој мери, следи поступак који је користио Андерсен описујући смрт деце и сељење њихове анђеоске душе у рај. У *Бајци о Тадији* могу се препознати непосредни утицаји Андерсенове *Девојчице са шибицама*. Промрзла девојчица, изгнана на улицу уочи Нове године да продаје шибице, креше палидрвца да би се угрејала. Блесак светlostи и топлина покрећу слике које су испуњење њених жеља, као што је прича о гостима испуњење Тадијиних жеља. Нижу се етеричне слике које садрже у себи елементе *чудног*, али, и као код Раичковића, једва се може наслутити да је то процес одвајања душе — смрт. И као што драг пријатељ, који је, вероватно, већ с оне стране, води Тадију на путовање у неке топле и светле, пролећне пределе, тако и бака води девојчицу са шибицама у етеричне пределе бескрајне светlostи и топлине. На делу је сличан симболички систем, овај свет је за усамљеног старца, као и за бедну и несрећну девојчицу, свет зиме, док је свет с *оне стране*, свет светlostи и топлине.

*Бајка о Тадији* свакако је потврда најнепосреднијег Андерсеновог утицаја на Стевана Раичковића. Наравно, много је више посредних импулса који су стигли у Раичковићево дело. Најважније је то што су *Мале бајке*, уз значајну помоћ Андерсеновог дела, до краја конституисале наивну лирско-симболичку причу, с благим примесама различитих модуса

фантастике, с извесним рефлексима фолклорних представа и предања, али потпуно еманциповану од фолклорних модела приповедања и потпуно окренуту слици света и вредностима властитог времена. Оно што је Андерсен у 19. веку доносио пред европске и српске читаоце — нови однос између фолклорног и савременог, рационалног и ирационалног, реалистичког и метафизичког — први пут на еминентан начин реализовано је у српској књижевности за децу у *Малим бајкама* Стевана Раичковића. Томе је свакако допринео укупан поетски хоризонт конституисан у српској поезији у другој половини 20. века. Стеван Раичковић је песник који, обитавајући укупним својим делом у оквиру тог хоризонта, с лакотом прекорачује границу између сложеног и једноставног, између метафизичког и наивног. Зато су *Мале бајке* по својој једноставности, по рафинираности и рационалности свог стила, по односу лирског и епског, по својој дискретној а дубокој интелектуалности, до дана данашњег уникатно дело у српској књижевности за децу.

## ЛИТЕРАТУРА

- Andersen — H. C. Andersen, *Bajke i priče*, Mladost, Zagreb 1971.  
 Biti — Vladimir Biti, *Bajka, Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb MM, 29—31.  
 Змај — Јован Јовановић Змај, *О деци и за децу*, Сабрана дела Јована Јовановића Змаја I—XVI, приредио Јаша М. Продановић, књига VI, Београд 1933.  
 Иванић — Душан Иванић, *Забавно-поучна периодика српској реализма: Јавор и Стражилово*, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1988.  
 Ljuštanović — Jovan Ljuštanović, *Recepacija Hansa Kristijana Andersena kao ogledalo odnosa prema bajci i srpskoj kulturi. Dobar dan gospodine Andersen*, Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatskog IBBY-a, priredila Ranka Javor, Knjižnica grada Zagreba, Zagreb 2005, 127—135.  
 Матавуљ — Вилина књиџа, *Приче и бајке из свејске књижевности*, приредио Сима Матавуљ, Накладом књижарнице Валожић, Београд б. г.  
 Максимовић — Десанка Максимовић, *Над књиџом бајки*, Пионери, IV/6, 1947, 4.  
 Matajc — Vanesa Matajc, *Dva lica romantičke bajke: E. T. A. Hoffmann i H. C. Andersen. Dobar dan gospodine Andersen*, Zbornik uz 200. obljetnicu rođenja H. C. Andersena i 10. obljetnicu hrvatskog IBBY-a, priredila Ranka Javor, Knjižnica grada Zagreba, Zagreb 2005, 41—51.  
 Милинчевић — Бачо Милинчевић, *Из стварних ризница*, Рад, Београд 1978, 108—118.  
 Milošević-Đorđević — Nada Milošević-Đorđević, *Bajka, Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985<sup>1</sup>, 61—62.  
 Novalis — Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Fragmenti (Izbor)*, preveo M. Beker, *Povjest književnih teorija (od antike do kraja 19. stoljeća)*, SNL, Zagreb 1979, 257—266.  
 Павловић — *Антиологија српској песништву*, саставио Миодраг Павловић, Пето, допуњено издање, Српска књижевна задруга, Београд 1984.  
 Prop 1982 — Vladimir Prop, *Morfologija bajke*, preveo Petar Vujičić, redakcija Jovan Janićijević, Prosveta, Beograd 1982.  
 Prop 1990 — V. J. Prop, *Historijski korjeni bajke*, prevela Vida Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990.

- Раичковић 1982 — Стеван Раичковић, *Мале бајке*, приредио аутор, Дела Стевана Раичковића, Поезија и проза за децу и омладину у четири књиге, 3, БИГЗ — Просвета, Београд 1982.
- Раичковић 1996А — Стеван Раичковић, *Ране и касне јесме*, Српска књижевна задруга — Задужбина Десанке Максимовић — Народна библиотека Србије, Београд 1996.
- Раичковић 1996Б — Стеван Раичковић, *Један Мођући живоћи*, приредио Мирослав Максимовић, БИГЗ — Српска књижевна задруга, Београд 1996.
- Скерлић — Јован Скерлић, *Стогодишица Андерсена, Писци и књиџе IV (Из српане књижевности)*, Просвета, Београд 1956, 57—59.
- Стефановић Караџић — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне притовјетке*, Сабрана дела Вука Караџића, књига 3, Просвета, Београд, 1988.
- Todorov — Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić, Rad, Beograd 1987.

*Jovan Ljuštanović*

STEVAN RAIČKOVIĆ'S *MALE BAJKE* IN THE CONTEXT  
OF THE SERBIAN RECEPTION OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN

S u m m a r y

Although they contain the genre determination *fairy tale*, Stevan Raičković's *Male Bajke* (*Short Fairy Tales*) do not follow the patterns of narration related to the *oral fairy tale*. This paper tries to prove the assumption that Raičković's book takes over and transposes some narrative models from the fairy tales and stories of Hans Christian Andersen. Moreover, the paper also proves that Andersen's fairy tales and stories, in spite of the relatively early and significant popularity among the Serbian readers, did not manage to create significant reflections in the Serbian literature before *Male Bajke*.

Explanation is sought in the relation to the folklore models of narration, in the influence of the current literary-historical and social processes, as well as in the bourgeois image of the world in Andersen and in the Serbian 19<sup>th</sup> century culture. Furthermore, the paper shows that the reception horizon formed in such way persevered in the 20<sup>th</sup> century, points out the relation of *Male Bajke* to it, the modes and range of possible Andersen's influence on *Male Bajke*, as well as the forms of Raičković's transposition of impulses from Andersen's work.



## НАСЛЕЂЕ БАЈКЕ ХАНСА КРИСТИЈАНА АНДЕРСЕНА У ДЕЛУ ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ

*Зорана Олацић*

**САЖЕТАК:** Андерсеново књижевно дело својом иновативношћу, експериментима са жанровским и симболичким могућностима бајке утиче на успостављање, гранање модела ауторске бајке, као и њено одвајање од усменог модела. У раду се сагледавају везе бајке Х. К. Андерсена и Гроздане Олујић и испитују тачке одвајања од усменог модела ка симболичкој причи: симболизација ликова, вертикално устројство, приказивање града као инферналног простора, пут ка остварењу животног циља кроз самопреиспитивање, осећање страха и отуђења у савременом свету, сатирична слика света, антибајка, промишљања о природи уметности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** ауторска бајка, транспозиција бајке, естетизам, сатиричност, парабола, антибајка, проблематизовани завршетак

Ауторска бајка у српској књижевности углавном почива на моделу усмене бајке или, у новије време, на елементима националне историје. У односу на бајке других писаца, бајке Гроздане Олујић блискије су савременој прози јер у њима препознајемо разноврсне прозне облике: параболу, сатиру, антибајку, роман-бајку итд. Иновирање структуре и концепта ауторске бајке било би мање замисливо без жанровских и симболичних експеримената какве је примењивао Ханс Кристијан Андерсен. Утицај Андерсена на успостављање и гранање модела ауторске бајке је несумњив. Међутим, док се симболика Андерсенових бајки заснива на хришћанском подтексту, у бајкама Г. Олујић приметно је пантеистичко осећање света, као и трагови словенске митологије и источњачке филозофије. У овом раду указаћемо на везе у стварању ова два аутора, односно наслеђе Андерсенових бајки у раду Гроздане Олујић.

Посматрано са временске дистанце, књижевно дело Х. К. Андерсена превазилази оквире епохе и својом иновативношћу остварује снажан утицај на потоње писце бајки. Х. К. Андерсен ствара у доба романтизма и, као и други европски бајкописци у овом периоду, почиње прерадама усмене бајке. Међутим, за разлику од савременика који се задржавају у домену фолклорне приче, Андерсен се убрзо одваја,

усложнјавајући њен жанровски образац. Овај *краљ бајке* не само што је обогатио усмени модел лирским описима, психолошким стањима јунака, модерним техникама приповедања (посебно техником доживљеног говора), метанаративним коментарима, проблематизовањем завршетка бајке, него је у њу уградио сва осећања и проблеме савременог човека: његове бајке говоре о смрти позитивног јунака, осећању страха, проблему идентитета појединца у средини која га не прихвата, исмејавају таштину, глупост и сл. У бајку се усевају естетизам, сарказам, есејистичко-филозофска размишљања о људској природи; његови главни ликови постају не само храбри појединци као у усменој бајци, него, због алегоријске природе казивања, предмети (играчке, игле и сл.) и бића природе (птице, лептири, дрвеће, жабе крастаче, животиње, цвеће...), који симболизују људске мане/врлине. У жанровском погледу, посебно у другој фази бајкописања,<sup>1</sup> овај аутор размиче модел бајке, испитујући његове обликовне могућности, експериментишући чак и са међусобно удаљеним приповедним формама. Новија наратолошка истраживања указала су на велико богатство приповедних облика у Андерсеновим бајкама.<sup>2</sup> Типологија Андерсенових прича подразумева краће и дуже прозне облике: од кратке приче, легенде, новеле, сатире, параболе, преко елемената есеја, репортаже и путописа укључених у бајковити сије (*Жаба крастача, Птица Феникс, Филозофов камен, Рајски врш, Трновити йуши славе, Психа, Ледена девојка, Дријада*), до вишеепизодичних приповедака. Ширење и усложњавање модела бајке подразумева и експерименте са уланчавањем епизода у веће приповедне целине, налик на зборнике уједињене оквирном причом, које се ближе романеској форми (*Снежна краљица, Ледена девица*).<sup>3</sup> Као што видимо, макар и сажето маркирање иновативних момената у бајкама Х. Кристијана Андерсена указује на њихов не-процењиви значај за савремену прозу. Таква јединствена и упечатљива књижевна фигура има велик утицај на будуће писце. Можда баш захваљујући Андерсену, писци каснијих епоха увиђају широке могућности које пружа овај жанр, па се ауторска бајка, због своје универзалности и симболичности, често обнавља и модификује. Препознатљиви мотиви и

<sup>1</sup> Књижевни опус Х. К. Андерсена је богат и разноврстан (романи, путописи, аутобиографије, преко хиљаду песама, оперете и драме), а његова каријера писца траје пуних педесет година (1822—1872). Међутим, тек после тринаест година од прве књиге Андерсен почиње да објављује бајке. Укупан број Андерсенових бајки које је објавио унутар збирки или у часописима је 156 прича, али се, у целини, бројка пење до 212 (33 записа у збирци *Сликовница без слика* — преведеној и као *Ненасликане слике* — и бајке издвојене из књига путописа). Само у првим збиркама постоји одредница *бајке за децу*, а у каснијим збиркама ова одредница изостаје. У каснијим збиркама је, такође, приметније одвајање од усменог модела и експериментисање приповедном формом и симболиком.

<sup>2</sup> Симпозијум о бајкама Х. К. Андерсена и њихов изазов наратологији (*Symposium on the fairytales of H. C. Andersen and their challenge to narratology*), одржан на Универзитету у Колдингу, у Данској 2003, бавио се новим приступима Андерсеновим бајкама из угла наратологије. Види у: <http://www.humaniora.sdu.dk/narratologi/index.html> и: <http://www.humaniora.sdu.dk/narratologi/CNS-hca-sum.htm>.

<sup>3</sup> О типологији приповедних облика бајки Х. К. Андерсена види у: З. Опачић, *Жанровска йолиморфност или двосировка адреса Андерсенове фантастичне прозе*, Детињство, год. XXXI, бр. 1—2, 2005, стр. 11—16.

символика бајки често су предмет интертекстовних реплика,<sup>4</sup> а њихов утицај можемо пратити све до данашњих дана. „На различите начине, више или мање транспонована, бајка је присутна и у писаној књижевности, посебно у појединим историјско-литерарним раздобљима, каква су, на пример, романтизам и симболизам. Писци често користе њену структуру, или само неке њене елементе, прилагођавајући је сопственом стваралачком поступку и својој поетици. Типови транспозиције бајки иду од оних најједноставнијих, где је бајка сасвим препознатљива (...) до крајње сложених транспозиција у којима се користе само неки елементи бајке. У оквиру идеје неког уметничког дела она се у том процесу често претвара у сопствену негацију.”<sup>5</sup>

Користећи широке могућности ауторске бајке, Гроздана Олујић обнавља и модификује њен образац.<sup>6</sup> У есеју *Поетика бајке* списатељица тумачи универзалност овог жанра, по којем вредност бајке лежи у језику симбола, у укрштају „архетипског појединачног и архетипског општег”, симболизацији човекових несвесних и свесних сфера.<sup>7</sup> Осврћуји се на структуру бајке са становишта њених проучавалаца, списатељица наводи путеве и могућности њеног модификовања. По мишљењу Г. Олујић, тријадна структура бајке подразумева да се средишни део бајке одвија у домену чудесног, а иницијални и финални део у „реалном, свакодневном“ свету јунака.<sup>8</sup> Ревитализовање бајковног концепта у савременој књижевности постиже се актуелизацијом хронотопа бајке, односно заменом неодређеног хронотопа усмене приче сликом урбане цивилизације, при чему бајка задржава елемент чудесног: „Праве могућности

<sup>4</sup> Да поменемо макар један пример: у познатој бајци *Срећни йринц* Оскара Вајлда, насталој после *Девојице са шибицама* (Андерсен је први пут боравио у Енглеској 1847, на позив Чарлса Дикенса и енглеској публици читao своје бајке. Већ од 1846. постоји неколико превода његових бајки на енглески језик), Вајлд користи основни мотив Андерсенове бајке и преобликује га. Наиме, у овој бајци сирота девојчица са шибицама добија драгуль од ластавца и срећна отрчи кући. Види у: О. Вајлд, *Срећни йринц и друге бајке*, АС-Славковица, Београд 1997. О утицају Андерсенових бајки на енглеске писце види у тексту Јелене Спасић *Утицај Ханса Кристијана Андерсена на викторијанску бајку: Изабела Валенси Крофорд, Оскар Вајлд и Чарлс Дикенс*, Детињство, год. XXI, бр. 1—2, 2005, стр. 49—60.

<sup>5</sup> Види у: Мирјана Дриндарски, *На вилном вијалишћу* (поглавље „Транспозиција бајке“), Рад, КПЗ Србије, Београд 2001, стр. 9.

<sup>6</sup> Г. Олујић се у првој фази свог стваралаштва бави писањем омладинских и психолошких романа. Фантастичну прозу (бајке-збирке *Седефна ружа*, *Небеска река*, *Камен који је лећео*, *Снежни цвет и друге бајке*, роман бајка *Звездане луталице* и фантастичне психолошке приповетке — збирка *Афричка љубичица*) објављује од 1979, када је изашла прва књига бајки: *Седефна ружа и друге бајке*.

<sup>7</sup> Г. Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38. и у: Воја Марјановић, *Дечја књижевност у књижевној критици*, БМГ, Београд, 1998, стр. 32—41. Осим овог, Г. Олујић је објавила и следеће есеје о бајци: *Мултимедијалност као будућност или прилог одбрани књиџе*, Детињство, 1997, бр. 3, стр. 9—12, *Фантастичка у књижевностима за децу или сан о ружи и леђишту*, Детињство, год. XXVI, 2000, бр. 1—2, стр. 4—8, *Мешаворе љубави*, предговор *Антологији љубавних бајки свећа*, СКЗ, Београд 2001.

<sup>8</sup> „Иницијални део те формуле обично се дешава у свакодневном, обичном, реалном свету. *Медијални* носи у себи заплет радње, припада свету чуда и обојен је зачараношћу која бајку одваја од свих осталих књижевних врста. *Финални* део формуле поново враћа јунака у свет стварности и доноси разрешење приче“, Гроздана Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38.

иновација не леже толико у могућностима замењивања јунака у функцијама, колико у неопходности стварања *нових* јунака с другачијим погледом на свет, отварања простора за *измену* и иницијалне и финалне формуле бајке, увођења нових садржаја у медијални део формуле, коришћења новог, другачијег, нашем добу примеренијег језика и симбола, не би ли се добила нова, савременија, нашем времену прилагођенија бајка.”<sup>9</sup> На тај начин, бајке Гроздане Олујић уједињују архетипско и модерно, паганско време и савремени живот. Међутим, модел који списатељица нуди је само услован и подразумева многобројне сијејне варијанте и одступања. Пре свега, урбана средина је само један од могућих простора бајке Г. Олујић, а и када се тематизује као почетни простор бајке, писац прибегава његовом симболизовању (приказује се не као реалистички, него зачарани, застрашујући простор).<sup>10</sup> Такође, у великом броју бајки, посебно из каснијих збирки Г. Олујић, читава радња се одиграва у чудесном простору (у свету вила, вилењака, патуљака). У свом раду Г. Олујић плодотворно се служи достигнућима Андерсенових бајки, узимајући их као полазиште за процес преобликовања савремене ауторске бајке.

### *Модификација структуре бајке: йомерање према йараболи*

#### а) Симболизација ликове

Велики број бајки Андерсена и Олујићке подразумева алегоријски постављену слику света, односно преношење приче из људског света у свет биљака, животиња или предмета. „Језиком слика, њиховим брзим смењивањем, као и симболима, бајка говори о свету маште, али и о свету суштини.”<sup>11</sup> Уместо типског јунака са одређеним моделом понашања и задатака у усменој бајци, у бајкама Андерсена ликови могу бити предмети/играчке (зврк и лопта у *Вереницима*, лутке у *Постојаном оловном војнику*), биље (*Хељда*, *Трајинчица*, *Висибаба*, *Јела*, *Цвеће мале Иде*), инсекти (*Бајка о лейширу*) или животиње (*Рода*, *Палчица*, *Ружно йаче* и др). У оваквим бајкама уочљив је поступак симболизације ликове: антропоморфизовани каменчић или дрво својим људским особинама изазивају најчешће трагичну судбину, а укључивањем етичких коментара у фабултивни ток приповедач продубљује значење приказаних догађаја. На пример, у *Јели*, причи о дрвету јелке које људи посеку, украсе за новогодишњу/божићну ноћ, а касније одбаце, приповедач приподаје значење приче о слому младеначких идеала и пропasti младог бића у великој средини. Цела прича приказана је кроз перспективу главног женског ли-

<sup>9</sup> Гроздана Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38.

<sup>10</sup> „У краљевству бајке, али и у краљевству детињства, отац и мајка су краљ и краљица, солитер је некадашња прерушена кула, а свака непријатељски расположена одрасла особа — вештица или зли цин. У нашем времену све чешће се рађају мали принчеви и принцезе који себе осећају као уклете, засужене принчеве из бајки. Само, затвор више није камена кула, него солитер налик на 'чардак ни на небу ни на земљи'”, Гроздана Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38.

<sup>11</sup> Гроздана Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38.

ка, из њене тачке гледишта, чиме се постиже да причу доживљавамо не као приповедање о дрвету, него младој девојци. Јелка размишља и разговара, показује праву скалу осећања (сањари, чезне, машта) и физичких реакција (бол, дрхтавица и сл). Описивањем мисли и дијалога лика, укључивањем вредносних коментара („Јела йојледа на млади, цветни живот око себе у врту, па онда йојледа на саму себе и зажали...; йомисли на своју свежу младост у шуми, сећи се веселе Бадње вечери...”Све је свршено, свршено!” рече јадна јела. „Зашто се нисам радовала онда док сам имала чему да се радујем? А сада је свему дошао крај!”<sup>12</sup>), читалац судбину јелке види као симболичну причу о варљивости људских илузија. (подв. З. О.) Низом оваквих и сличних поступака Андерсен постиже да бајке добију карактеристике параболе.<sup>13</sup>

Симболизацији ликова и скретању ка параболи прибегава велик број писаца ауторске бајке. „Бајка не говори о чудима, већ о човековој психолошкој реалности”, сматра Г. Олујић.<sup>14</sup> Међутим, у њеном поступку симболизације ликова разликујемо две етапе: у првим збиркама ликови су антропоморфизована бића природе (*Седефна ружа*, *Крилати Белко*, *Маслачак*, *Небеска река*) и предмети свакодневног живота (*Мали воз*, *Чаробна мешта*, *Сирашило*, *Белушак*, *Сај с клајном*, *Столица са йланине* и др.). Чежња школјке Седефне Руже за горњим светом (блиска жељама јелке из Андерсенове бајке) која задивљено слуша приче птица о лепотама удаљеног света и одбације здраворазумске коментаре своје околине („Мора се знати своје место и не одлазити са њега!”), приказује се из њене перспективе, кроз снажна осећања и реакције („У нестрпљењу да што пре крене у чуда горњег света, Седефној Ружи постаде мрзак свет морског дна”, „Као нож пролазила је чежња срцем Седефне Руже. Оштар и дуготрајан је био бол”, „Седефна Ружа се скупи и заплака.”<sup>15</sup>). У новијим збиркама (*Камен који је летео и др. бајке*) алегоријски план приче остварују митска бића: виле, вилењаци и патуљци. Свет вила и патуљака егзистира упоредо са светом људи, са којима има ретке или никакве контакте, на њега се пресликавају људски односи, људске жеље, илузије. Бунтовна вила Мируна у бајци *Мирунин вео* симболизује причу о девојци која се бори против неправде, испашта и жртвом осваја љубав младића (Виљењака Златних Крила).

#### б) Вертикално устројство бајке

Простор усмене приповетке је симболички кодиран простор митског света, хоризонтално устројен (доњи свет / демонски и сеновит про-

<sup>12</sup> Х. К. Андерсен, *Најлепше бајке*, Просвета, Београд 2002, превод Петар Вујичић, стр. 156.

<sup>13</sup> О природи параболе као жанра у Андерсеновим бајкама види у: З. Опачић, *Жанровска йолиморфност или двосировка адреса Андерсенове фантастичне прозе*, Детињство, год. XXXI, бр. 1–2, 2005, стр. 11–16.

<sup>14</sup> Г. Олујић, *Мешафоре љубави*, предговор *Антиологији љубавних бајки свећа*, СКЗ, Београд 2001.

<sup>15</sup> Г. Олујић, *Седефна ружа и друге бајке*, Младост, Загреб 1979.

стор, средишњи/овоземаљски простор, горња/воздушна/небеска сфера — сфера натприродних бића: ала, ајдаја, змајева, ветрова, антропоморфизованих небеских бића).<sup>16</sup> Главни јунак прелази велике даљине, а предмет/биће за којим трага налази се на великој удаљености од простора из којег потиче. У неким бајкама Андерсена, а посебно Г. Олујић, хоризонтално, митско устројство света преображава се у вертикално, симболички кодирано устројство.<sup>17</sup> Јунаци Андерсенових и Грозданиних бајки жуде за светом у сфери изнад оне у којој живе (сирена за земаљским светом (*Мала сирена*), жаба крастача из подземља (дна бунара) на земљину површину и у небо (*Жаба крастача*), а код Олујићке школька са дна мора жели на земљу (*Седефна Ружа*), река на небо (*Небеска река*), маслачак у висине, ка Месецу (*Маслачак*), патуљак Мићун из подземног града у горњи свет (*Патуљков венац*), крилати мрав ка висинама (*Крилати Белко*) итд.). Успињање у више сфере: из подземља или морског дна на земљу или са земље у ваздух, двозначно је одређено. Прелазак лика из доње у горњу сферу подразумева и његов симболички напредак, саморазвој и превазилажење сопственог окружења. Појединац који се успиње трпи велик отпор и неразумевање своје околине, подноси велика искушења и — коначно, уз велику жртву, напушта сопствени свет. Кључ за разумевање наративног симболичког кода Г. Олујић јесте бајка Х. К. Андерсена *Мала сирена*. Жудећи за духовним, за бесмртном душом, у лепом и пролазном свету морских бића, Мала сирена се, корак по корак, вертикално успиње, у просторном и значењском смислу. Претпостављајући спољашњу лепоту унутрашњој, она се успиње кроз различите сфере: вода → земља → небо/ваздух, ослобађајући се телесног, уз највећу жртву и бол, крећући се ка коначном, етеричном постојању (сирена → девојка → ваздушна вила) у којем постаје биће светlosti, створено да помаже другима. За разлику од бајки Г. Олујић, прелазак у ваздушну сферу у бајкама Андерсена значи и престанак телесног постојања, умирање. Наиме, сирена бира смрт, а за награду постаје биће ваздуха, а жабу жеља за спознајом/успињањем кошта живота јер је прогута рода. Жеља девојице са шибицама из истоимене приповетке да буде са својом умрлом баком, да се вине изнад глadi и хладноће, значи њено умирање и узношење у рај.

У бајкама Г. Олујић појединци који сањају други простор различити су од свог окружења. За њих успињање значи издавање из средине од које се разликују, проналажење сопственог бића. За Мрава Белка, реку, маслачак, жудња за висинама означава и жељу за изласком из живота који спутава ка слободи и самоспознаји. Тек у висинама (ваздуху) они се осећају слободни и препознају своју праву природу (мрав је крилат, река небеска дуга, а несрећни сунцокрет-маслачак). У каснијој фази стваралаштва жеља јунака за саморазвојем не остварује се нужно вертикалним

<sup>16</sup> Види у: Ц. Ц. Фрејзер, *Златна грana, „Иванишевић*”, Београд 2003. и В. Чакановић, *Стара српска религија и митологија*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994.

<sup>17</sup> О вертикалном устројству бајки Г. Олујић види у: Александар Јовановић, *Хладно је међу звездама*, Детињство, 1996, бр. 2–3. или у: Воја Марјановић, *Дечја књижевност у књижевној крипшици*, БМГ, Београд 1998, стр. 308–312.

успињањем, него трансформацијом: зрнце у пустињи постаје — пустињска ружа (*Кhi веїрова*), твор — бела ружа (*Твор који је желео да мирише*), вила Мируна — звезда Кумове сламе (*Мирунин вео*), Златопрста и сликар — звезде (*Златойрсіта*). У процесу трансформације јунака бајке, промена облика не подразумева нестајање, него прелазак у други вид постојања. У том смислу, приметан је својеврстан утицај источњачке филозофије, по којем је свет непрестано кружење енергије: „Свет у бајци је једнина у којем равноправно егзистирају и камичак, и звезда, и мрав и човек... Отуда немушти језик, језик биља, звери, облака, кристала, звезда и људи у бајци имају једнаки значај. Отуда признавање важности свему постојећем, поштовање сваког, ма и најбеззначајнијег створа. Не без разлога: има камичак невидљиви свој живот, а никада се не зна спава ли у принцези жаба-крастача, или у крастачи-принцева, а у ружном пачету-лабуд.”<sup>18</sup>

У бајкама Г. Олујић запажамо и вертикални процес у обрнутом смеру, који подједнако подразумева симболичко узношење. У таквим бајкама небеска бића (звезде, виле и сл.) се унижавају, спуштају се на земљу и жртвују због љубави. Звезда се одриче хладне вечности зарад кратког живота испуњеног љубављу према пастиру (*Звезда у чијим је ہрудима нешто куцало*), Пахуљица, Златопрста, Кишно дете, вила у *Вилиној кушијици* — виле су које долазе да би лечиле људе и помагале им. Мируна, кажњена, силази на земљу, а затим се спушта у доњи свет да би спасла Виљењака.

#### в) *Трађање за иденититетом савременој појединцу*

Сијејну основу бајке чини дуга и компликована потрага јунака за предметом, бићем или одређеном моћи/способности, уз помоћ које он постиже остварење властите среће и задовољење сопствених животних циљева. Док јунаци усмене бајке прелазе велике просторе и сукобљавају се са немогућим препрекама и натприродним бићима, пред јунака ауторске бајке поставља се наоко мање захтеван, но много тежи задатак: да спозна себе и своје жеље/потребе у свету који му, често, није наклонjen. *Физичка* потрага јунака за предметом/бићем који доноси срећу, представљена кроз дugo путовање *по великим ہросйрансайвима*, у ауторској бајци преображава се у *унутрашњу* потрагу јунака за *идентитетом и сопственом срећом*. „Бајка, у ствари, језиком симбола, приказује екстернализована јунакова унутарња психолошка стања”, експлицитно наводи списатељица.<sup>19</sup> И док Андерсен актуелизује пут до социјалне и унутрашње идентификације појединца као пут ка срећи и остварењу животних циљева у бајци *Ружно йаче*, Гроздана Олујић овај мотив преузима и примењује на један број својих бајки (*Маслачак*, *Седефна ружа*, *Галебова стена*, *Свејлосна врати* и друге), али креће и корак даље.

<sup>18</sup> Гроздана Олујић: *Поетика бајке*, Детињство, бр. 3, 1981, стр. 31—38.

<sup>19</sup> Г. Олујић, *Фантастичка у книжевности за децу или сан о ружи и лейпцигу*, Детињство, год. XXVI, 2000, бр. 1—2, стр. 4—8.

По правилу, појединац који се растом, изгледом или карактером суштински разликује од своје околине, предмет је исмејавања и одбацивања. О великим људима који су унапредили човечанство, а који су због тога осуђивани, мучени, жртвама и патњама које су због тога прошли, Андерсен експлицитно говори у есејистичкој бајци под називом *Трновић џуџ славе*.<sup>20</sup> Такође, бајка *Висибаба* говори о појединцима који иду испред других и због тога изазивају отпор средине. У овој бајци симболично се изједначавају цвет висибабе и песме даровитог песника, а цвет који најављује ново доба и дословно се сједињује са збирком несхваћеног песника, међу чијим корицама лежи испресован.

Овај мотив чест је и у бајкама Олујићке: као што ружно паче исмејавају у сеоском дворишту, у бајци Г. Олујић *Галебова стена* галевови са морске стene одбацују оног који је већи од осталих птица и не уме да лети. Послушни сунцокрети, који се верно клањају господару Сунцу, не разумеју потребе маслачака који жели слободу и Месечеву светлост (*Маслачак*). По правилу, реч је о изузетном појединцу, који накнадно у себи открива и препознаје сопствене квалитете и способности: као што ружно паче постаје најлепши лабуд, тако и маслачак одлеће у далеки свет, Седефна Ружа ствара најлепши бисер, а галеб са галевове стene почиње да лети највише и најчудесније. Тренутак самоидентификације је тренутак преласка из стања инхибираности и патње због различитости — у тренутак усхићења и олакшања због препознатих способности.

Пут ка унутрашњој самоспознаји мукотрпан је и подразумева многе жртве и искушења. Највећи подвиг је победити самог себе, сопствену таштину или страх подредити срећи ближњега. Тиме појединац остварује највећу од свих победа, отвара Златне капије, *капије небесног*: „Победио си, момче! Отворио светлосна врата! Прошао трећу кушњу! Најтежу, јер Светлосна врата се дубоко у нама налазе!”, поручује Господарица вода младићу који одбија њену круну да би спасао своју породицу.<sup>21</sup> Врата искушења отвара и Цар Срећно Око у бајци *Виљењакова тајна*<sup>22</sup> који због спаса своје породице одбија животворни извор. Већи број бајки Г. Олујић говори о жртвовању због среће ближњег (*Варалица и смрш*, *Пахуљичин дар*, *Златна ћела*, *Виљењакова тајна*, *Првени макови*, *Снежни цвећи*, *Мирунин вео*, *Светлосна врати*, *Принц облака*, *Плава лисица* и много друге).<sup>23</sup>

\*

У промени структурних одлика бајке важну улогу чини трансформисање формулативног завршетка усмене бајке. Бајке Х. К. Андерсена карактеристичне су по *вишезначном завршетку*, који се најчешће примењује у бајкама у којима праведни ликови страдају. Наиме, смрт невиног

<sup>20</sup> Х. К. Андерсен, *Трновић џуџ славе*, <http://www.andersen.sdu.dk> (превод З. О.).

<sup>21</sup> Г. Олујић, „Светлосна врата”, *Камен који је лећео и друге бајке*, БИГЗ, Београд 2002, стр. 125.

<sup>22</sup> Г. Олујић, „Виљењакова тајна”, *Виљењакова тајна и друге бајке*, СКЗ, Београд 2003.

<sup>23</sup> О томе у: З. Опачић, *Са златним прахом на ћрстима (Гроздана Олујић — Камен који је лећео и друге бајке и Виљењакова тајна)*, Детињство, бр. 1—2, 2003, стр. 52—61.

или праведног лика (као, на пример, у бајкама *Постојани оловни војник*, *Мала сирена*, *Девојчица са шибицама* и др.) супротна хтењима усмене бајке, оправдава се најчешће хришћанским подтекстом. Бића која страдају узносе се у хришћанском смислу и као праведне душе одлазе у рај или стичу право да у њега напослетку дођу, чинећи добра дела, као сирена. Симболична прича Г. Олујић такође садржи радикалну измену једно значног, устаљеног завршетка усмене бајке. Модел бајке ове списатељице специфичан је по доминацији *отвореноћ* или *проблематизованоћ*, *вишезначноћ* завршетка. За разлику од Андерсенових бајки, проблематизовање завршног места у књижевном тексту претвара се у стално структурно решење. Уместо окончања приповедне радње, радња у бајкама Олујићке непрестано траје или се непрекидно обнавља („Још и сада светом хода. Жив је, живцијат. Смеје се и вара...” (*Варалица и смрт*); „Ако су живи, сигурно то креште и данас.” (*О јайагајима и овцама*); „И гракће још и сада.” (*Чаробна јишица*); „још увек небом лута, а бели чуперак лепрша му на ветру.” (*Кицно деше*); „Вилењак Златних крила још увек небом лута носећи у наручју малу вилу...” (*Миранин вео*); „Трчао је и трчао, већ је и оседео трчећи, али није могао да је стигне. Можда још увек трчи, ко зна?” (*Чаробна мейла*)). Релативизовање завршетка приповедне радње постиже се и тзв. посредним извештајем о судбини ликова. Наime, о ликовима који се појављују у разним облицима или у различитим околностима сведоче „очевици” и то са несигурношћу („Међу рибарима кружи прича како у ноћима пуним месечине из мора израња сребрна риба на чијим леђима јаше дечак...” (*Маријан и Сребренка*)). Посредне, често различите „вести” о ликовима које дају крајње неизвесну слику о њиховој коначној судбини („Једни у спону светlostи виде неко крилато створење, а други жену како стоји и ћuti, загледана у кутијицу на своме длану, као да нешто ослушају или некога чека.” (*Вилина кућијица*)) треба да пруже само једно могуће, условно објашњење, које читалац треба да разуме у складу са сопственим доживљајем симболички кодираног текста. У неким текстовима списатељица свесно оставља потпуно равноправне могућности да се радња окончала на два могућа начина, какав је, на пример, завршетак бајке *Огледало* (Лепотица је убрала једну од две могуће травке и одабрала вечити живот или смрт), чиме се активира улога читаоца и иницира индивидуално разумевање књижевног текста. Нестабилност и отвореност завршетка приповедне радње у вези је са свешћу о животу као непрекидном кружењу и промени облика: „Смрти нема. Постоји само преливање из једног облика у други, из воде у лед, леда у воду, воде у пару, при чему ништа не нестаје сасвим и за сва времена. То бајка добро зна и зато је све у њој подједнако важно”, сматра списатељица.<sup>24</sup> Ако јунаци на крају бајке нестају, њихова смрт приказана је као прелазак у други облик („Лети, ... погледајте у небо и видећете: танани срп месеца не престаје да следи једна звезда.” (*Златокоса*); „Капљици се, наједном, учини да с Цветом поново некуд путује, да путује

<sup>24</sup> Г. Олујић, *Фантастичка у књижевности за децу или сан о ружи и лејпцигу*, Детињство, год. XXVI, 2000, бр. 1—2, стр. 4—8.

краја нема...Па и нема!" (*О кайлици и цвећу*): несрећни љубавници приказују се као небеска тела, биље и цвеће како се рађа изнова сваке године, мајка која се жртвовала за сина као облак изнад његове куће...

*г) Сукоб илузија и животне стварности. Животна стварност као антибајка*

Пут ка самостварењу, не мора, међутим, бити исправан пут. Савремена бајка сведочи о илузијама и сновима које појединца воде у пропаст. Бајке са трагичним крајем, које постоје у прози оба аутора, уносе негативан, трагичан завршетак у модел бајке. У својој суштини, оне су супротне тежњи, улози бајке, па можемо рећи да се ближе антибајци. Сукоб илузија и реалности као инфантилне свести и животне стварности завршава се увек трагично по инфантилна створења. У бајкама Х. К. Андерсена *Јела*, *Бајка о лејтиру*, *Дријада*, *Жаба красићача* жеља за бОльим животом, најлепшом невестом, светlostима велеграда гура јунаке ка де-струкцији у суровој реалности. И *Седефна ружа* Гроздане Олујић, школјка из дубине мора, чезне за горњим светом. Примамљива прича уловљене рибе која је доспела у Горњи свет садржи и иронијски тон: риба жали за оним што није видела јер је испала из рибарске мреже. Као што јелку из истоимене Андерсенове бајке људи грубо искористе, чупајући украсе са ње у новогодишњој ноћи и уништавајући је, тако и Седефна школјка скупо плаћа своју чежњу губитком најважније ствари — бисера. Одлазак на површину мора није изазван њеним напорима, него, иронијски, пуком случајношћу. Њен бисер постаје разлог што остаје у горњем свету, али само као одбачени отпадак. Списатељица не завршава једнозначно своју бајку: школјка шуми дечаку, а у излогу јувелирнице бљешти бисер као велика чежња.

Криза идентитета појединца у савременом друштву приказана је у бајци *Човек који је тражио своје лице*. Дрвосеча који долази у град подлеже понуди демона и — заувек губи свој лик/идентитет. Узимајући образину по образину из чаробне вреће и постајући онакав човек какво лице носи (свештеник, војник, ћаво и, коначно, кловн), он пролази кроз дезинтеграцију и мучно трагање за идентитетом у савременом друштву.

Списатељица у својим бајкама проблематизује неке од основних људских сноva, као, на пример, у бајци *Огледало*. Релативизација и обесмишљавање мита о вечној младости претварају ову бајку, у ери култа телесне лепоте, у ангажовану причу о противречној природи људских жеља. Сан човека о трајној младости / извору лепоте се у овој бајци остварује, али, парадоксално, појединцу не доноси срећу, него проклетство. Типични сижејни поступак бајке на њеном почетку изврђе се на наличје у другој половини приче. Лепотица, задовољна и, још важније, остварена млада жена (има младост, лепоту, породицу и дете) помаже старици и за то добија награду: чудесно огледало које остварује жељу. „Огледало је присутно кад год јунаци треба да направе одлучујући корак

према натприродном”, уочава Цветан Тодоров.<sup>25</sup> У жељи да задржи своју срећу вечно, Лепотица прелази своју људску меру и зажели да заувек остане млада и лепа. Жеља, са годинама, прераста у проклетство, јер нестају сви они до којих јој је стало а она траје, сама и уклета, међу својим потомцима које више не разуме. И док јунаци бајки обично трагају управо за еликсиром младости, Лепотица почиње своју потрагу у обрнутом смеру — она тражи смрт, као избављење и повратак људској кратковечности. Двосмерни завршетак бајке читаоца подстиче на промишљање и опредељивање за једно од могућих решења, односно на заузимање вредносног става.

„И теоријска одређеност и идејна усмереност сатире веома су погодне за коришћење елемената бајке. Да би извргао руглу и друштвеној критици одређене појаве у једној средини, сатиричар ствара идеалну средину, са пуно елемената чудесног.”<sup>26</sup> Антиутопијска слика света коју започиње Андерсен у својим сатирама (*Царево ново одело*, *Свињар* и др.) има улогу да исмеје људску глупост, таштину и апсолутистичку власт. Постоји један број текстова Г. Олујић који су, због своје доминантне сатиричности, антибајке. Њихова слика света не нуди излаз, него га затвара. „Сатира, међутим, увек има један елемент антибајке.”<sup>27</sup> У оваквим бајкама списатељица углавном критикује тоталитарни систем власти, доушничке државне системе у којима поданици из страха нестају у мишјим рупама или се претварају у овце (*О ћайгажима и овцама*, *Миџа рућа*, *Златна маска*, *Царица и зевалица* и др.). У сатири *Златна маска*, осврћујући се на протеклу епоху, списатељица иде корак даље у односу на Домановићеву сатиру о вођи. Вођа народа у овој причи није слепац, иако води народ кроз ратове и глад. Лице које крије иза златне маске је лице звери.

#### д) Град као инфернални простор. Антибајка

У ауторску бајку уgraђен је поглед савременог човека који се удаљио од природе. Градске куле и урбана ахитектура изолују појединца из природног окружења и укидају га као биће природе. То утиче на његов доживљај стварности. Град се стога приказује као простор који поништава човека, укида његову људскуост. Прелазак из природног у урбани амбијент у ауторској бајци означава се као излазак из аркадијског у инфернални градски простор. Невина и чиста бића природе у њему пропадају и ломе се. У приказивању градског амбијента приметан је занимљив парадокс: велики град у перспективи инфантилног бића природе делује изузетно примамљиво и бљештаво, те бића природе (као што су јелка и Дријада, дрво и нимфа из дрвета) за овим простором чезну и доживљавају га као испуњење далеког сна. Сјај и раскош градског простора пред-

<sup>25</sup> Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд 1987, стр. 125.

<sup>26</sup> Мирјана Дриндарски, *На вилином вијалишту* (поглавље „Транспозиција бајке”), Рад, КПЗ Србије, Београд 2001, стр. 63.

<sup>27</sup> *Исто*, стр. 68.

стављени су као лажно лице порочног и деструктивног градског живота. Јелка (алегоријска представа наивне провинцијске девојке) жуди за успехом и сопственом промоцијом у новогодишњој ноћи, а дријада сања о светlosti Париза. Иако их околина упозорава на опасност, и једно и друго биће хрле ка остварењу својих снова — и сопственој пропasti. И док слава окићене јелке траје свега неколико тренутака, те уступа место обезвређујућем нестанку, под секиром, у улози црвоточног дрва за потпалу, Дријадина пропаст у велеграду приказана је напоредо са пропашћу девојке из провинције која се преображава у неморалну жену.

*Дријада* Х. К. Андерсена, настала 1868. поводом светске изложбе у Паризу, несвакидашња је чудесна прича, која у себи уједињује путопис, репортажу, сентименталну и бајковиту фабулу. Шумска нимфа, Дријада, живи у кестеновом дрвету у варошици поред Париза, чезне за велеградом, не слутећи да је у загађеној средини чека смрт. Разнородни приповедни слојеви раслојавају текст на два опонентна става. Један слој текста садржи усхићени тон приповедача који стиже у Париз, опажање путописног ока, опчињеност лепим грађевинама и градским пејсажима, дивљење експонатима светске изложбе на Марсовом тргу. Приповедач у овом слоју приче прославља техничко доба као *време нове бајке*. Са друге стране, исти текст тематизује сентименталну причу о пропasti шумске виле — дријаде у смогу велеграда. Разнородна поетичка гледишта: оно које прославља урбани простор и техничку цивилизацију и оно које исти тај простор деструира као нехуман и неморалан, проблематизују текст, чинећи *Дријаду* несвакидашњим експериментом у домену жанра ауторске бајке.

У бајкама Г. Олујић град је простор који изолује појединца, у њему он губи идентитет.<sup>28</sup> Зато градски простор приказује као нехуман и застрашујући. Иако је реч о препознатљивим градским топонимима (улице, тргови, канцеларије, станови, зоолошки врт и сл.), супротним уопштеном и ванвременском простору усмене бајке, списатељица тежи да градску топографију уопшти и симболизује. Свакидашња градска архитектура приказује се као зачарани простор, а топоними постају симболи нехуманог живота (солитери се приказују као стаклени кавези, градске куле, котарице окачене о небо). Чак и актуелној садашњици придодаје се ефекат општости, универзалности. Време бајке је време *пре* или *после* урбанизације, која је приказана као *развенчавање* човека и природе („У часу кад је дрвеће одлучило да побегне из града“ (*Принц облака*); „Доделило се то кад су земљом престали да лутају патуљци, а месец одлучио да се не спушта превише ниско. „Високо! Више! Још више! Шикљале су ка небу градске куле. Чинило се да ће једног дана небо растерати, стићи до облака, до звезда.“ (*Бела крчица*)). Градске куле које хитају ка небу сведоче о растућој охолости, човековој амбицији и губљењу људскости. Одрастање у градском простору носи физичко и етичко изобличење (Ве-

<sup>28</sup> „Растао град, порастао, у свом се расту осилио. Растерао цвеће и дрвеће, птице и веверице. Пустио градске куле да се такмиче која ће до неба прва стићи, заклонити сунце и звезде! Брига их што у њима људи као у кавезима живе...“ (*Олданини вратови*).

дран из *Месечевог цвећа* постаје наказа). Градски простор описује се као ружан и прљав (*Чаробна мешавина*) са ћубретом које се нагомилава по улицама: „Све прљавији бивао је град, туга црна!” (*Чаробна мешавина*), а у њему обитавају демони (мајка ћаволица шаље ћаволка у горњи свет, у бајци *Зачарани чичак*). У савременом свету улога бајке је, по мишљењу Г. Олујић, значајна: она треба да успостави изгубљени склад и излечи трагичну подвојеност света природе и људи.

Изолација човека у нехуманом амбијенту доводи до његове изопачености. У причи *Бела криптица* списатељица се користи бајковитим мотивом преобрађаја човека у животињу, како би симболично приказала пут од људског ка нељудском. Ова прича поседује елемент инферналности, апокалиптичну слику света у којој се не указује излаз. Обезличеност бирократског друштва приказана је кроз лик чиновника на шалтеру који ужива у осећању надмоћи над подносиоцима молби. У овој тачки бајка се изврће у своју супротност, а сви ликови су унижени и обезвређени: људи на шалтеру и бирократа. Успостављање хармоничног поретка света којем бајка тежи доводи до казне — физичког изобличења, трансформације службеника у белу кртицу. Трансформација, међутим, не захвата само негативни лик, него и старицу на шалтеру, која се претвара у камен. Будући да у бајци нема „никакве наде за искушење, јер нема никога ко би својом љубављу и одрицањем ослободио јунака... У истом тренутку престаје бајка и почиње антибајка, која се завршава тоталним и коначним преображајем, и телесним и духовним.”<sup>29</sup> Говорећи у својим есејима о тематизовању кризе идентитета савременог човека у савременој књижевности, Г. Олујић је пореди са моделом антибајке, која не нуди излаз и не пружа оптимизам. Као пример за своје тврђње списатељица помиње Кафкин *Преобрађај*.<sup>30</sup>

Девијантност савременог живота највише погађа децу. Њихов начин живота у бетонским зградама, без браће или сестара, усамљенички, уз презапослене родитеље, приказује се као крајње обезвређујући, гори од савремених затвора. У оваквим бајкама стварност бива и остаје крајње сурова, а домен чудесног одвија се у машти усамљеног или болесног детета. Своју велику страст за бићима природе деца лече једино кроз машту, у посетама зоолошком врту. Близост девојчице и тигра, насиљно прекинута, изазива драматичну болест девојчице, а животиња јој прискаче у помоћ — нестајући из свог кавеза (*Шареноређа*). Девојчицу са изгорелим лицем светлосни зрак — бела мишица одводи у чудесни вилински свет — рајске вртове виле Олдане (*Олданини вртови*), Дечаку у кули патуљак Мицко помаже да полети (*Бреј свејлости*), Дечак и девојчица у машти путују и друже се (*Дечак и принцеза*), Принц облака проводи дане приљубљен уз стакло свог кавеза (*Принц облака*). Таква деца носе жиџ изхуманог живота — најчешће су хендикепирана: девојчица

<sup>29</sup> Истло, стр. 70.

<sup>30</sup> Г. Олујић, *Фантастичка у књижевности за децу или сан о ружи и лейпцигу*, Детињство, год. XXVI, 2000, бр. 1—2, стр. 4—8. Занимљиво је да М. Дриндарски анализира транспозицију бајке у антибајку користећи се истим примером. Мирјана Дриндарски, *На вилином вијалишћу* (поглавље „Транспозиција бајке”), Рад, КПЗ Србије, Београд 2001.

изгорелог лица, дечак изобличене главе и тела, дечак са слабим ногама и сл.

Једини начин да се девијантност савременог човека исправи је благотворни контакт са природом. Ведран у бајци *Месечев цвет* мора да научи да живи ван удобног стана и телевизора, што подразумева кажњавање његове охолости (служење господару била и вода због тога што је испрљао извор и искидао купинову врежку и изгазио мравињак), учење да разуме природу и живи у складу са њом. Његово излечење је морално, психичко и физичко — живећи у природи, он почиње да разумева њен језик, а његови непријатељи преображавају се у помагаче и хранитеље. Упоредо с тим, и његов физички лик се мења — он расте у развијеног, стаситог младића. Коначни резултат његовог васпитања у природи је одбијање да узбере ретки Месечев цвет и себи донесе излечење. Одбијајући да повреди природу због сопственог интереса, Ведран показује да је и сам постао део природе.

#### ђ) Естетизам ауторске бајке или о птици Феникс

Једна од запажених тема у књижевности 19. века је естетизам, свест о узвишену природи уметности коју не разуме обичан свет, те су, због тога, велики уметници изложени одбацивању у својој средини и свом времену. Овај мотив присутан је у романтизму, али постаје доминантан готово у свим делима симболиста. По правилу, теми о страдању уметника због неразумевања околине, те узвишену природи њиховог дела, приступа се алегоријски. Уметност за Андерсена има узвишену улогу, равну божанском. Приповетке у којима тематизује питања узвишености уметности често се удаљавају од модела бајке ка симболичкој причи, односно параболи. Овим питањима писац се бави у приповеткама *Висиба-ба, Трновий јућ славе, Птица Феникс, Психа, Сенка, Рајски врш, Лейоћа облика и лейоћа ума* и др. Теме смисла и симболике уметничког стварања употребљава и Гроздана Олујић у својим бајкама. Важност приче и њена животворна улога изречене су у бајкама *Патуљков венац* и *Вилина кутијица*. У њима се прича одређује као чаробна ризница знања, вреднија од злата. Патуљак Тутуш у *Патуљковом венцу* сведочи да остаје упамћено само оно што је у њему, а прича је, каже он, *вреднија од злата*. У бајци *Вилина кутијица* мала вила својој пријатељици из детињства поклања чудесну кутију са свим причама света („И страшне! И смешне! И ругобне! И нежне!“), поручујући јој да је отвори кад јој је тешко. У бајци Х. К. Андерсена *Боља* књига бајки има исцелитељску улогу. Наиме, парализовани дечак Ханс бајкама које чита умирује и увесељава сиромашне родитеље, а и сам прохода желећи да дохвати књигу која му је испала.<sup>31</sup>

У симболизацији мотива уметничког стварања Х. К. Андерсен меша хришћанско и митско наслеђе. Један од централних симбола поези-

<sup>31</sup> Х. К. Андерсен, „Богат”, *Најлепше бајке*, Просвета, Београд 2002, превод Петар Вујичић, стр. 285—297.

је-уметности је Феникс.<sup>32</sup> Мит о Фениксу представља симбол вечне, неуништиве лепоте и божанске природе стварања, која се вечно обнавља и траје. О томе сведочи прича парабола *Птица Феникс* из 1850.<sup>33</sup> Мотив чудесне птице која се наново рађа из свог пепела, дејствујући у египатској, грчкој митологији и хришћанству, трансформисан је у симбол поезије. Рајска птица поезије шапуће у ухо песника: „Бесмртност!” Феникс се у Андерсеновој интерпретацији родио из прве руже која је процветала у Едену, испод Дрвета Сазнања, а нестао је у пламену са изгнањем Адама и Еве. Приповедач прати њено постојање кроз историју идеја — она седи на Тесписовом, а касније и Шекспировом рамену и шапуће му о бесмртности док ствара, рађа се и умире у пламену са сваким столећем. Име ове рајске птице открива се у крајњем обраћању приповедног гласа — *Њено име је Поезија*.

И у приповеткама Гроздане Олујић обитава мотив чудесне птице са изузетним својствима. Ова списатељица, међутим, изоставља христијанизацију мотива као временски нанос каснијих епоха, те чудесну птицу своје прозе види превасходно као неку врсту светлосног, тачније соларног божanstva. Птица Дугиних Боја из истоимене бајке је доста архаична представа чудесног бића у савременом књижевном тексту која почива на уједињењу сунчевог култа и уметности (песми) као божанској епифанији. Наиме, у бајци *Птица Дугиних Боја* приповеда се о Птици Светлосници која носи јасне елементе небеског тела — божанства, као у древним култовима, о чему сведочи њено обличје: реп дугиних боја — светлосни спектар, као и ватрени зид који окружује (небески) врт у којем живи, што је јасна асоцијација на Сунчеву корону. Појава Птице Светлоснице позлаћује облаке и планине (обасјава их) и има животворну улогу (старе људе претвара у младе, односно дарује вечни живот) — као сунчева светлост која носи живот земљи. Уз основну, животворну, соларну моћ, овој птици приписана је и древна чаролијска моћ поезије: њен глас помера облаке и планине, налик на Орфејеву лиру. Појава из ватре (пламеног обручка) указује на елемент мита о птици Феникс, а комбиновање божанске природе и пламена, светлости као сунчевог елемента, са животворном песмом као обзнатом божанској, приближава овај чудесни лик Андерсеновој представи птице Феникс.

Мотив чудесне птице са посебним моћима вариран је и у бајци Г. Олујић *Чаробна птица*. Њена природа се уопштено именује са „чаробна”, а изглед је скромнији у односу на Птицу Светлосницу. Реч је о птици неугледне спољашњости (малена је, личи на врапца или сеницу) али њена боја (бело перје) и златна звезда на грудима јасно сведоче о изузетним моћима и соларним елементима. Моћ ове птице најближа је моћи која се у народним приповеткама приписивала расковнику:<sup>34</sup> оно-ме ко је поседује отвориће се „недра земље и тајне људских душа”, од-

<sup>32</sup> Види у: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Речник симбола*, Романов, Бања Лука 2003.

<sup>33</sup> X. K. Андерсен, *Птица Феникс*, <http://www.andersen.sdu.dk> (прев. З. О.).

<sup>34</sup> Види у: Павле Софрић Нишевљанин, *Главније биље у народном веровању и јевању код нас Срба*, БИГЗ, Београд 1912. и Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994.

носно земаљска блага и људске намере, уколико своју моћ користи у име добра. Ова бајка, међутим, носи сатирични набој. Човек који хвата птицу, симболично назван Часовничар, користи је у зле сврхе (за потказивање других) па бива кажњен (постаје врана — птица злослутница).

Судбина уметника је страдање и неразумевање, *штровији јуши славе*, али њихова дела су вечна и узвишено лепа. Х. К. Андерсен је био љубитељ ликовне уметности, на неки начин и ликовни стваралац.<sup>35</sup> На својим путовањима он увек записује утиске о ликовним делима која је видео у некој земљи. Посебан утисак на њега оставила је лепота италијанске уметности, о чему усхићено сведочи у мемоарима *Прича о мом животу* (1846).<sup>36</sup> Лепоти италијанске уметности посвећује параболичне приче *Психа, Сенка, Лейоша облика и лейоша ума* и др. О вечној лепоти уметничког дела које превазилази околности свог стварања сведочи приповетка симболичног назива *Психа*, чија радња се дешава у Риму (граду којим је Андерсен био посебно опчињен), у доба ренесансе. Иако је посвећена делу анонимног уметника вајара, у њој се, као споредни ликови, појављују и велика имена италијанске уметности Микеланђело и Рафаел. Прича тематизује једно од основних естетичких питања: однос уметника и његовог дела. Мермерна скулптура *Психе*, настала из несрећне љубави сиромашног вајара према девојци из патрицијске породице, пронађена је вековима после његове смрти. Као дело истинске лепоте, она вечно траје — иако се не зна чак ни име њеног творца, а давно су ишчезли и девојка — инспирација и сам уметник. Парабола се завршава поентом — коментаром наративне инстанце који конкретни план приче пребацује у општи: „Земаљско ће проћи и бити заборављено... Оно што је небеско сијаје јарко кроз нараштаје, а када и векови нараштаја прођу, *Психа* — душа — и даље ће живети!”<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Андерсен се бавио папирмашеом (*papercuts*) исецањем разноврсних и веома сложених представа из папира. Такође, правио је и осликовао параване за своје позоришне комаде. Види у: [www.hca2005.com](http://www.hca2005.com).

<sup>36</sup> „У Фиренци, испред Медичијевске Венере, осећао сам се први пут као да ми је копрена спала с очију; нови свет уметности открио се преда мном. Ту сам први пут научио да разумем лепоту форме и духовност која из ње исијава.... Италија, са својим пределима и животом људи, обузела је моју душу и према тој земљи осетио сам жудњу. Први пут када сам путовао у Италију нисам запажао скулптуре, у Паризу богато сликарство одвукло је моју пажњу од вајарства, али кад сам дошао у Фиренцу и стајао пред Медичијевском Венером, осетио сам оно што је Торнвалдсен описао као 'топљење снега испред очију' и нови свет уметности уздигао се пред мојим очима. И сада, на мом трећем доласку у Рим, после поновљених чуда у Ватикану, неупоредиво више ценим скулптуре него слике. Али, на која друга места као у Риму или, понеде, у Напуљу, је уметност толико много ушла у сам живот!” (“Here it was that I first learned to understand the beauty of form — the spirit which reveals itself in form... Italy, with its scenery and its people's life, occupied my soul, and towards this land I felt a yearning. The first time I travelled to Italy I had no eyes for sculpture; in Paris the rich pictures drew me away from the statues; for the first time when I came to Florence and stood before the Venus de Medicis, I felt as Thorwaldsen expressed, 'the snow melted away from my eyes'; and a new world of art rose before me. And now at my third sojourn in Rome, after repeated wanderings through the Vatican, I prize the statues far higher than the paintings. But at what other places as at Rome, and to some degree in Naples, does this art step forth so grandly into life!”), Hans Cristian Andersen, *The True Story of My Life*, chapter V (превод З. О.) <http://www.andersen.sdu.dk>.

<sup>37</sup> Х. К. Андерсен, *Психа* <http://www.andersen.sdu.dk> (превод З. О.).

О природи уметности, односу уметника и његовог дела Г. Олујић пише у причи-параболи *Месечева гранчица*. Да би задобио сликарску вештину о којој сања, млади сликар трага за оностраним, путем којим је отишао и чувени сликар Плавог извора. На упозорења мајке да га овакав животни пут удаљава од животне среће, сликар одговара: „нема те жене која се може мерити са једном правом сликом. Слике не старе, не гунђају, не умиру.” Месечева гранчица за којом сликар трага симбол је фантазије, креације, односно Луне — ирационалног, оностраниног. Контакт са чудесном девојком лептирицом (њена плава крила и сребрнасти прах, ноћно небо из којег се појављује — јасно упућују на лунарну природу и демонски карактер)<sup>38</sup> омогућава му остварење снова, просторно (лет међу звездама) и унутрашње узношење (проналасаје унутрашњег мира). Лептирица сребрних крила, демонка која се у сумрак обзнањује одабраним трагачима као ванредно лепа девојка, одабраноме дарује месечеву гранчицу — тајну креације, уметности, која заувек мења сликарев живот и у његове слике уноси прозорљиву, тајанствену обоженост која привлачи, али остаје недокучена. Слика плавог лептира коју сви другачије виде дело је у којем се сусрећу магијско и овоземаљско, божанско и људско. Последња реченица текста „Младића и девојке више нема, а слику са плавим лептиром сви различито виде” указује на универзалност уметничког дела, које, кад аутора нестане, сви различито доживљавају.

Zorana Oračić

### THE FAIRY TALE HERITAGE OF CHRISTIAN ANDERSEN IN GROZDANA OLUJIĆ'S WORK

#### S u m m a r y

By its innovativeness, experiments with the genre and symbolic possibilities of the fairy tale, Andersen's literary work influences the establishment and broadening of the model of the author's fairy tale, as well as its separation from the oral model. The paper views the relations between the fairy tales of H. Ch. Andersen and Grozdana Olujić, and studies the points of separation from the oral model towards the symbolic story: symbolization of characters, vertical structure, presenting of town as an infernal space, the path towards the realization of one's life goal through self-questioning, the feeling of fear and alienation in the contemporary world, satirical image of the world, anti-fairy tale, reflections about the nature of art.

---

<sup>38</sup> Ноћни лептир у народном веровању представља носиоца душе, „а у неким нашим крајевима то је и једина епифанија вештице”. Месечева гранчица у причи гранчица је глога који у народној традицији има посебне моћи: „Глог је, поред осталих својих супранормалних особина, имао још и ретку част да се сматра за козмичко, васионанско дрво.” у: В. Чайкановић, *Стара српска религија и митологија*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994, стр. 179.

## МОРФОЛОГИЈА ДОСИТЕЈЕВЕ БАСНЕ

*Виолећа Глувачевић*

**САЖЕТАК:** Рад се темељи на досадашњим проучавањима и закључцима о Доситеју и његовом књижевном дјелу, а представља покушај да се теоријски сагледа специфична Доситејева басна — која се састоји од басне у ужем смислу и наравоученија уз њу. Циљ рада је да укаже на облике и елементе који чине морфологију овог јединственог књижевног остварења у српској књижевној традицији, као и на укрштање вањских чинилаца (утицаја епохе, Доситејевог образовања и потреба српских читалаца) са личним Доситејевим стваралачким тенденцијама. Овајка структурално-морфолошка анализа представља један од могућих начина савременог читања Доситејеве басне.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** басна, наравоученије, морфологија, поука, примјер, монтажа, структура, баснена техника, баснени стил, хрија, есеј, расправа, савремена рецепција

### *Дефиниција и морфолошки аспекти Доситејеве басне*

У дугој традицији проучавања Доситеја Обрадовића, његовог књижевног рада и дјела, једно од важних питања биле су и Доситејеве басне. Иако им се најчешће прилазило са аспекта компаративних истраживања, јер се као занимљив наметао проблем њихових извора, одавно су уочене самосталност и оригиналност у Доситејевој преради и обради басана. Закључено је да све Доситејеве басне, у основи, личе једна на другу — јер их одликују посебна баснена техника и баснени стил.<sup>1</sup> То нам даје право да говоримо о специфичној **Доситејевој басни** — као оригиналном и вриједном остварењу, које заузима значајно мјесто у српској књижевној традицији.

Централно питање овог рада је **морфологија** Доситејеве басне. Сам појам морфологије В. Проп је дефинисао као „учење о облицима”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Јован Деретић: *Поетика просвећивања — Књижевноснег и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд 1989, стр. 10.

<sup>2</sup> Владимир Проп: *Морфологија бајке*, Просвета, Београд 1982.

Неопходно је ипак, како бисмо јасније одредили границе и ширину питања које себи овдје постављамо, да најприје обратимо пажњу на **дефиницију и појам басне** као књижевне врсте, а затим и да размотrimо та значења у самој Доситејевој басни.

Најједноставнија, и вјероватно најраширенјија, дефиниција каже да је басна: „Врста алегоричне поучне приче у стиху или прози, у којој се животиње понашају као људи, а радња служи да илуструје морално начело.”<sup>3</sup> Нешто шира и одређенија дефиниција<sup>4</sup> појашњава да назив басна долази од старословенског — бајати — приповиједати, те да је басна у свом првобитном облику била усмена творевина. Развијала се од једноставних облика — у којима се описује нека појава из природе, или случај из живота, који се могу схватити у пренесеном смислу и уопштити; преко сложенијих — који описују ситуације из којих се извлачи имплицитна или експлицитна поука; до најразвијенијих — који полазе од опште идеје. Басна је обично једноепизодична прича и заснива се на једној идеји; у двоепизодичну се претвара постављањем паралелних контрастних радњи, а у вишеепизодичну — редањем више узрочнопоследичних ситуација. Устаљене особине животиња служе јој као начин споразумјевања и сажимања. И кад је најсажетија, басна има композиционе дијелове попут драме: експозицију, заплет и расплет. На kraју басна обично има наравоученије, тј. поуку која се извлачи из испричаног примјера у басни.

На нешто другачију дефиницију басне наишли смо у позноантичком приручнику за бесједнике ретора Афтонија,<sup>5</sup> где се о басни, као једној од лакших или важних реторских вјежби каже: „Басна је измишљени говор који наликује истини. ... Једне су басне *словесне*, друге су оне које сликају карактере, треће оне *мешовите*. Словесне су оне које представљају речима човека који нешто ради, оне које сликају карактере су такве које подражавајући особинама бесловесних бића показују карактере људи, мешовите пак такве које представљају карактере сликајући оба типа — и словесно и бесловесно биће.” Дакле, док модерна теорија књижевности под појмом **басна** подразумијева алегоричне приче у којима су главни јунаци животиње, Афтонијева дефиниција и опис басне знатно су шири — то је свака измишљена прича која личи на истину, а јунаци у њој могу бити и *бесловесна*, неразумна бића и *словесна*, разумна бића.

В. Јелић<sup>6</sup> сматра да је битно знати и какви су све садржаји у античко вријеме стајали иза појма **басна**, без обзира којим термином је она

<sup>3</sup> Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић: *Народна књижевност*, Требник, Београд 1997, стр. 25.

<sup>4</sup> Према: *Речнику књижевних термина (РКТ)*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Институт за књижевност и уметност у Београду (фототипско издање: Романов, Бања Лука) 2001, стр. 79–80.

<sup>5</sup> *ПРОГУМНАСМАТА ретора Афтонија — Припремне вежбе за беседнике*; превод, предговор и напомене Војислав Јелић, МС — Нови Сад, САНУ — Београд 1997, стр. 73.

<sup>6</sup> Војислав Јелић: *Миш и беседничка пракса йозне антике у: Античка и српска реторика*” Београд 2001, стр. 184–186.

била обиљежена (грч. *mythos*, *ainos*, *logos* или лат. *fabula*, *fabella*, *apologus*). Зато се он позива на резултате истраживања у овој области (скорија истраживања стручњака Бена Едвина Перија) који „показује да су под басном у антици сматрали, између осталог, причу о животињама, новелу, причу о божовима, етиолошки мит. Као и грчки термин *mythos* и *басна* има значење приче уопште, најчешће кратке приче, изразито наративног карактера и испричане у прошлом времену.”

Према свему напријед реченом, Доситејева басна ближа је античким и позноантичким схватањима која одређују ову књижевну врсту и има доста шире значење у односу на савремено схватање басне.<sup>7</sup> Такво Доситејево схватање могло би се правдати његовим образовањем, грчким и латинским изворима басана, али и одређењем и ширином тог појма у његовом времену. У „Предисловију о баснама”, дао је чак свој опис и властито виђење басне:

Басна је први израстак и пород човеческога остроумија, и њоме су се служили велики људи за учинити сваком чувствителне високе и општеполезне науке. Јотам, син пророка Гедеона, обличујући неправду грађана својих, каже им басну како су дрвеса избирала себи цара. Натан пророк, дајући Давиду цару да позна богојрско и неправедно дело које је он учињио против Урији, каже му басну сиромаха човека и његова јагњета. Један од првих и древних Римљана утишава буну свега разјаренога народа чрез басну трбуха и прочих части тела. Млади Херкулес, настављенијем Атине (то јест мудрости), претпочитава труде и подвиге са славом — мекости, по коју и сладострастију без имена и славе. Но нико није тако показао достојинство басне као Христос, Спаситељ наш, уподобљавајући њу царвију небескому, ибо причта није ништа друго него (*аллурорија*) инозначаштаја и иносказајема наука, а то је и сама басна.<sup>8</sup>

Из примјера које Доситеј наводи може се закључити да је он басну изједначавао са параболом, алегоријом, симболом, односно сваком причом која има пренесено значење. А у наравоуученију басне 158, *Вран и славуј*, прије него исприча једну источњачку причу, он ће казати да та прича „у самој вешти није ништа друго него *йричїта баснойодобна йо-вјесї*”, али њејзино *наравоуученије* тако је лепо и полезно”, да би након испричане приче закључио: „Ова се повест види да је *измишљена*, и при првом погледу већма се за шалу и смеј састављена чини; али кад здраво *њејзино значење и морал* расудимо, ништа не може истинитије бити.” (наше подвлачење) Интересантно је да се у наведеној причи не појављују животиње, што би се према појму „басноподобан”, схваћеном у данашњем значењу, могло очекивати. Међутим, јасно је и да наведена прича не може бити истинита, те да је измишљена са сврхом да морално дјелу-

<sup>7</sup> Занимљиво, Доситеј је један одјељак своје „Ижице” (коју је писао око 1770. у Далмацији, послије повратка из Смирне — из школе Јеротеја Дендрине, а објављена је тек послије његове смрти) назвао „Говорење митическо”. Ту је разне поуке поткријепио мноштвом краћих поучних прича. Он је, изгледа, прихватио грчки термин *mythos* — у значењу: приче о животињама, или кратке приче уопште.

<sup>8</sup> Цитати из *Басана* дати су према издању: Доситеј Обрадовић, *Басне* (предговор: Ђу-ро Гавела), Просвета, Београд 1957.

је на читаоце. Управо тај критериј — (не)истинитост, представља Доситеју основу за одређивање „басноподобног”, који у овом случају одговара и Афтонијевој дефиницији басне: „измишљени говор који наликује истини”.

**Доситејева басна** је, дакле, измишљена и *йолезна* прича, у којој јунаци осим животиња и неживих ствари могу бити људи и богови — а циљ јој је да читаоцима пружи моралну поуку. Њена вриједност је у томе што је приступачна и лако разумљива свима, а осим што је поучна — врло лако може бити и изузетно критична, што је такође одговарало Доситејевим просвјетитељским намјерама.

Специфичност и оригиналност Доситејеве басне почива на чињеници да се она досљедно састоји из два основна дијела: басне и наравоученија. Њен карактер је такав да *морална йоученија* (наравоученија) имају чак и важнију улогу од самих басана. Доситеј је басна, прије свега, била потребна као илустративни примјер за моралне поуке које је желио пренијести читаоцима. Наравоученија су, за разлику од самих басана, Доситејеви самостални састави,<sup>9</sup> зато су изузетно значајна у оквиру његовог књижевног дјела, али и у српској књижевној традицији уопште.

Када је ријеч о самим баснама, њихов утилитаристички карактер је одредио и Доситејев **однос према изворима**. Доситеј се сасвим отворено позивао на друге баснописце, не скривајући да басне нису његови самостални текстови. За њега је знање заједничко и опште, припада подједнако свим људима и треба га учинити доступним онима који га још нису упознали, па се тако односио и према баснама. Ипак, о изворима, Доситејевим преводима и прерадама басана, доста је писано у нашој науци о књижевности и десило се да је готово занемарена оригиналност и вриједност наравоученија, његових самосталних састава — који су неодвојив дио **Доситејеве басне**.

Већина проучавалаца сматра да се Доситеј доста слободно односио према оригиналима (Езопу, Федру, Лесингу, Ла Фонтену) и да је углавном прерађивао, а не дословно преводио постојеће басне, дајући много стваралачки самосталног. Међутим, у наслову своје књиге: *Езопове и прочихъ басновторцевъ, съ различни езика на славеносербски езикъ преведене, садѣ први редъ съ наравоучителними полезними изясѣніами и наставлѣніами издате и на сербской юности посвѣщene Басне*, Доситеј казује да је он (само) *йревео* басне других аутора.<sup>10</sup> Без обзира на ову Доситејеву из-

<sup>9</sup> Изузетке од овог става нашли смо у коментарима Веселина Чайкановића — који је сматрао да је Доситеј, можда, у неким њемачким преводима басана којима се могао користити, нашао доста података и за своја наравоученија, јер у њима је била обраћена нарочита пажња на етичко коментарисање басне (*О ёрчким и римским изворима Доситејеве збирке басана*, Годишњица Николе Чупића, 1914, стр. 105) и Тихомира Остојића — који је сматрао да постоји духовна и формална, иако не тематска и садржајна, сродност између Доситејевих наравоученија и наравоученија уз, такође Езопове, басне које је обрадио извјесни Белгард, јансенитски богослов који је умро 1763. „Негде мора да је Доситеј видео и читao овакву књигу као што је Белгардова; о томе не може бити сумње”, пише Остојић. (*Узор наравоученија у баснама*, Бранково коло, 1911, књ. 17, стр. 202—203).

<sup>10</sup> Ову Доситејеву „изјаву” из наслова, да су басне преведене (а не прерађене), подржao је М. Сиронић, послиje низа поређења с различитим издањима басана, која су Доси-

јаву, у основи се, ипак, сви проучаваоци Доситејевог дјела слажу да је он из оригиналних басана изостављао дијелове, али и много тога (више или мање успјешно) у њих уносио. И то је, између осталог, дало право да се говори о посебној Доситејевој басеној техници и његовом специфичном басеном стилу.

Према подјели ретора Афтонија, видјели смо, постоје **три типа басана**: *fabula moralis*, *fabula rationalis* и *fabula mixta*. И код Доситеја се јављају сва три наведена типа. Заступљеност поједињих типова басана иде у прилог савременом схваташњу басне — јер се као јунаци Доситејевих басана ипак најчешће јављају животиње, па је, према томе, најчешћи тип *fabula moralis*. У основи ових басана је персонификација — оживљавање неживих ствари и приписивање људских особина и поступака животињама, биљкама, предметима и неким природним и натприродним појавама. У мањој мјери заступљене су *fabula rationalis* и *fabula mixta*. Чешће се ипак јавља *fabula mixta*, басне у којима заједно учествују људи или богови, као разумна бића, са животињама, биљкама, предметима, или разним појавама, у стварности неразумним, а у баснама обдареним разумом и говором. У најмање Доситејевих басана јунаци су бића обдарена разумом, људи и богови (*fabula rationalis*). Ове басне, из угла савремене теорије књижевности, прије бисмо могли назвати кратким причама или анегдотама.

Доситејеве басне разликују се и **према начину излагања и приповиједања**. Чиста нарација, излагање у индиректном говору и монолог, мање су заступљени у односу на излагање у директном говору и дијалошку форму. То се слаже са неким запажањима, према којима је превођење басана из неуправног говора или оригиналне монолошке у дијалошку форму карактеристичан Доситејев поступак. Дијалог баснама даје живост и драматичност, а тиме је Доситеј вјероватно желио привући пажњу и занимање читалаца.

С обзиром на **развијеност радње**, у Доситејевој збирци налазимо и једноепизодичне, и двоепизодичне и вишеепизодичне басне. Нешто више од половине су једноепизодичне басне. Радње су им сконцентрисане око једне ситуације, догађаја или идеје. Двоепизодичне басне, по бројности, долазе одмах послиje једноепизодичних, а заснивају се на контрасту. Обично у првој слици/епизоди главни јунак, или један од јунака, заступа неки погрешан став или чини нешто погрешно, да би у другој, контрастној слици/епизоди и сам јунак и ми, читаоци, схватили његову грешку и заблуду. Из таквих ситуација најлакше се откривају смисао и поента басне. Вишеепизодичне басне су, због своје сложене структуре, најзанимљивије и најближе правој драмској радњи. Радње ових басана заснивају се на узрочно-посљедичном слиједу догађаја и често имају све елементе драмске композиције. Овакве басне су, углавном, обимније од других, али то није пресудно за њихов карактер, јер и краће басне некада могу имати више заокружених, узрочно-посљедично повезаних цели-

---

теју могла бити позната у вријеме када је састављао своју збирку. Milivoj Sironić: *Esopska basna i Basnata Dositeja Obradovića*, Ковчежић IV/1961, Београд.

на. Занимљиви примјери вишеепизодичних басана, са врло развијеним фабуларним током, су нпр. *Орао и лисица* (1), *Зецови и жабе* (84), те *Сілац, јаре и шри йандура* (127). Ове басне свједоче и о Доситејевом дару живописног и сликовитог приповиједања.

Басна и наравоученије уз басну јасно се уочавају већ и на први поглед, чине **спољашњу форму Доситејеве басне**. Та два формално одвојена дијела уједно представљају и **два плана текста**. Басна представља план пренесеног, т. ј. алегоријског или симболичког значења, а наравоученије, као морална поука и објашњење басне, представља план непренесеног, дословног значења.

Јединство басне и наравоученија, између остalog, остварује се на **тематском плану**. Басну Доситеј користи као повод или асоцијацију за низ сродних, али и доста удаљених тема о којима расправља у наравоученију. Тематска повезаност басне и наравоученија некада је досљедно остварена, па се испољава као јединство текста и његовог читања; али дешава се да су наравоученије и басна тематски удаљени, дјелимично, или чак у потпуности. У оваквим случајевима асоцијативност је једина веза између два основна дијела Доситејеве басне. С тематског становишта, наравоученија заиста јесу, како су их често оцјењивали, моралистичко-дидактични закључци у којима Доситеј критикује тадашњи начин живота српског грађанства и сељаштва, калуђерски живот, незнაње, заосталост, вјерске нетрпељивости, сујевјерје — учећи људе да сами, разумно, откривају истину како би се могли духовно и морално усавршавати.

Оба дијела Доситејеве басне имају и своје посебне структуре. Различити елементи, творбени поступци и специфичности, који чине структуру наравоученија, многобројнији су од елемената који чине структуру са-ме басне. Монтажом различитих елемената постигнута је њихова садржајна и формална разноврсност. Овакав начин посматрања Доситејевих басана открива у њима динамична кретања, те сложена и структурално занимљива књижевна остварења. У основи је, ипак, примијетио је Ј. Деретић, **једноставан морфолошки поступак монтаже два основна елемента: поуке и примјера.<sup>11</sup>**

Најједноставнија наравоученија имају облик сентенције, која на једноставан и сажет начин износи неку животну мудрост. Нешто сложенија, али ипак формално доста једноставна наравоученија, у садржајном и семантичком смислу се не удаљавају предалеко од тематике басне, т. ј. својствена им је извјесна тематска провидност. Структуру таквих наравоученија најчешће чине: анализа карактера и низ примјера, директних асоцијација, који потврђују поуку басне. Тематски разноврснија и структурално сложенија наравоученија су најчешће остварена на принципу изношења аргумента за и против, па се тако приближавају есеју и расправи. Основни поступак који је примијењен у градњи наравоученија, условно, можемо назвати **поступком монтаже**. Код Доситеја овај посту-

<sup>11</sup> Јован Деретић: *Поетика јросвећивања — Књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, Књижевне новине, Београд, 1989.

пак састављања и спајања наизглед различитих мисли и исказа нема толико умјетничку колико поучну сврху.

Монтажа различитих елемената је најприсутнија у развијеним наравоученијима где се, на једном мјесту, вјешто укомупоновано, понекад налази: више изрека на различитим језицима и из различитих времена, анегдоте из властитог Доситејевог искуства или из литературе и историје, свједочанства из старих списка, лична размишљања, обраћања читаоцима, жеље и надања изражени у императиву, елементи црквених проповиједи и слично. Наравоученија остварују своја значења и смисао управо у постигнутим релацијама и односима између структуралних елемената.

У унутрашњој структури и басне и наравоученија преплићу се **елементи епског, лирског и драмског**, што их чини и жанровски занимљивима, а одговара реторском стилу, који је карактеристичан за Доситејеву басну. Тешко је издвојити чисте жанровске елементе, јер се посебност Доситејеве басне огледа управо у оствареном споју и јединству елемената три главна књижевна рода.

Многи примјери у наравоученијима су жанровски разноврсни: од сентенција које су често лирски исказане, преко драмски изнесених ситуација и дијалога, до краћих епских творевина: прича и анегдота. Епски елементи, у најчистијем облику, јављају се у кратким причама, анегдотама и легендама, где је приповиједање основни облик казивања. Понекад се чини да Доситеј спонтано одбације наративно-поучни тон и поступак, те се препушта емоцијама и заносу лирског надахнућа. У таквим моментима његова проза постаје ритмична и лепршава — као да открива прави, али скривени, дух свога творца. Нпр. наравоученије басне 12, *Лав и миш*, исказано је емотивно и надахнуто — па нас подсећа на пјесму у прози, у којој је, у једном даху, изречена похвала *благодарности* (захвалности). Понављање ријечи *благодарности* даје овом наравоученију и посебну стилску вриједност, та ријеч добија чак функцију рефrena, што овај текст потпуно приближава поетском.

Разне анегдоте и кратке приче, које су уткане у наравоученија, имају у себи и напетих, драмских ситуација. Нпр. у басни 126, *Јастареб и кукавица*, један догађај из Доситејевог личног искуства драмски је обраћен: по лицима (улогама) препричан је комичан дијалог између капетана Рашковића и калуђера Светогорца „на дан светога Николаја“. Осим формалног драмског обиљежја, у овој анегдоти постоје и елементи унутрашње драмске структуре: заплет, сукоб и разрјешење; где је драмски сукоб чак комичан, заснован на комици ситуације и комици карактера.

Када је ријеч о **језичко-стилским аспектима** басне и наравоученија, Доситеј доста дугује црквенословенској књижевној, те усменој народној језичкој традицији, античкој реторици и хришћанској проповједном бејсједништву. Доситејева специфична „баснена техника“ несумњиво се огледа и у употреби језика. Наиме, у самим баснама језик је народни, поникао у живој, усменој народној традицији; а у наравоученијима, која имају наглашенији морално-филозофски карактер, и језик је ученији и знатно „словенизиран“.

**Двојност у Доситејевој употреби језика** давно је примијећена. Иако се трудио да басне преведе на славеносрпски, замишљен као „средњи језик” — прихватљив и разумљив и обичном народу, у пракси ипак није успио избјећи извјесну језичку двојност. О томе је писао још Ватрослав Јагић<sup>12</sup> и назвао ту појаву „дуализам”. М. Павић<sup>13</sup> је овај Доситејев књижевно-језички феномен повезао с класицистичким тековинама, а паралелну употребу народног језика с ученим, црквенословенским језиком, назвао је диглосија. Војислав Ђурић<sup>14</sup> није прихватио објашњење да је до „дуализма” дошло зато што су апстрактни појмови захтијевали старе, црквенословенске ријечи. Он наводи да је Доситеј у *Ижици*, свом књижевном првенцу, такође користио апстрактне појмове, а „утврђено је да је најчистијим народним језиком писао у *Далмацији*”. Ближи је убеђењу да је такав начин употребе језика Доситејев уступак ондашњој ученој публици, а највјероватнијом претпоставком, према његовом мишљењу, чини се да се Доситеј није могао „отети чарима језика на коме је тако много читao”.

У исцрпној студији Херте Куне<sup>15</sup> показано је да се Доситејев језички програм из *Писма Хараламију* подудара с употребом језика у његовим каснијим књижевним радовима. Доситеј је, наиме, сматрао да ће се „с помоћу старога” нови језик „од дана до дана у боље состојаније приводити”. Посебно је у Доситејевој лексици и синтакси уочљиво да на основној народној потки има највише утицаја рускословенског и српскословенског, али и утицаја других језика које је познавао. Управо ти елементи учинили су да се у његовом литерарном језику осјећа диглосија. Х. Куна је навела, између осталих и из *Басана*, неке примјере које сматра Доситејевим личним творевинама, наводећи да су настали по већ постојећим моделима. Такви су нпр. пријеви: *љубокористан, мајмуноштободни, зверонараван, својелични, кристаловидни*; именице: *красноречије, злочастије, злонаравије*; глаголи: *приобикнути, високоумствовати, лицемерствовати, мудрословићи, содјелати...* Због оваквих изведенница и сложеница, Доситејева лексика нам се понекада чини претјерано учена, китњаста и словенизирана, далека од народног говора, али сматрамо да семантички аспекти, који имају специфична и изнијансирана значења, често оправдавају њихову творбу и употребу.

Дugo је недостајао **стилски сегмент** у проучавању Доситејевог дјела. Пажња проучавалаца углавном је била усмјерена према његовом реформаторском и просветитељском раду, док су књижевни и стилски квалитети или занемаривани или им није посвећивана већа пажња.<sup>16</sup> Ако по-

<sup>12</sup> Ватрослав Јагић: *Доситејева рјечиштост* (објављено у Бранковом колу, XVII, 1911), овде преузето из: *Доситеј Обрадовић 1811—1961*, приредио М. Лесковац, СКЗ, 1962, стр. 169.

<sup>13</sup> Милорад Павић: *Прозне врсće (басна, сатира, роман и биографија)* у: *Класицизам — Историја српске књижевности* 3, 1991, стр. 134.

<sup>14</sup> Војислав Ђурић: *Доситеј Обрадовић*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1961.

<sup>15</sup> Herta Kuna: *Језичке карактеристике књижевних дјела Dositeja Obradovića*, Akademija nauka i umjetnosti BiH, Djela, knjiga XXXVI, Odjeljenje društvenih nauka, knjiga 21, 1970.

<sup>16</sup> На то је, као значајан проблем, указао Драгољуб Павловић 1961. године, поводом обиљежавања 150-годишњице смрти Доситеја Обрадовића. (Драгољуб Павловић: *O доса-*

сматрамо Доситејеву басну са стилског аспекта, у њој постају занимљиви: начин писања, организација реченице, хумор, дар сликовитог, непосредног и живописног причања, преплитање жанрова, разне стилске фигуре... Живост приповиједања постигнута је честим узвичним и упитним реченицама, те присним и пријатељским обраћањем читаоцима. Све је исказано углавном ведрим, често и хумористичним тоном, пуним оптимизма и повјерења.

**Контраст** је један од најважнијих и најчешћих стилских поступака — који Доситеј користи како би показао разлике између позитивних принципа, за које се залагао, и негативних, које је критиковао и одбацивао. Често је однос басне и наравоученија грађен на контрасту, тако да ситуација у басни служи као позитиван или негативан примјер, а у наравоученију Доситеј расправља о супротним начелима. Поређење по супротности, т. ј. контраст, у Доситејевој басни је чешћи стилски поступак од поређења по сличности. Доситеј у контрастан однос ставља разум и глупост, ум и срце, *словесносӣ* и *чувсӣво*, дух и тијело, различите друштвене класе... Заједничке особине свих Доситејевих контраста су изузетна сликовитост и упечатљивост, као нпр. у басни 45, *Мағарац, йе՛шо и лав*: „Смислен се стиди пачати се у то чему није вешт, а несмислену се велика срамота чини ако он свуда свој нос не увуче.” Оваквим поступцима постигнута је сугестивност контрастне слике, а то је Доситеју олакшавало остваривање просвјетитељских циљева. У двоепизодичним баснама, и радња се заснива на контрасту, а из контрастно постављених ситуација или акција најлакше је извести поуку.

**Поређење по сличности** појачава изражајност примјера на којима почива Доситејево морално учење. Посебан смисао и значење поређење добија као спона између басне и наравоученија, у анализи карактера јунака басне. Наиме, један од честих Доситејевих поступака је поређење одређених типова и карактера људи са јунацима у басни. Овдје Доситеј користи израз *йодобан*, у значењу — сличан, који личи на..., нпр. у басни 15, *Курјак, баба и дейш*: „Људи који своје пристрасије и користольубије за совет примају *йодобни* су овом курјаку.” Поређења овог типа, где су јасно исказани сви чланови у међусобном односу сличности, најчешћа су. Доситеј је успијевао да пронађе сликовита и упечатљива поређења блиска свијести обичних људи и каже их у духу народног говора. Нека од његових поређења су чак јако развијена и претварају се у мале књижевне фреске, које остају у свијести читалаца и дugo послије читања басана, као нпр. поређење народа који још није крену путем просвјећивања са свијешћу човјека у дјетињству, у басни 121, *Лав и миш и лисица*. Поређења другог и трећег степена, у компаративу и суперлативу, такође имају важну улогу — погодна су да искажу нијансе неке важне моралне поуке, нпр. у басни 128, *Мағарац и коњ*: „Ово је најпоследњи степен неразумија и бесловесности, који нимало човеку не приличествује, разве

---

дашњем ћроучавању Доситеја Обрадовића — ћоводом са ѡедесетгодишињици његове смрти, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књига XXVII, свеска 1—2), 1961.

по тому што кад човек хоће да је зао, гори је од звера, и кад хоће да је глуп, глупљи је од истог магарета.”

Из једноставних поређења по сличности развили су се облици поређења који имају мање провидан смисао, јер нису истакнути сви чланови који се пореде; а такви су **метафора, алегорија и симбол**. То су фигуре које леже у основи самих басана, на шта Доситеј није имао великог утицаја јер их је већ налазио у њима, али зато су у наравоученијима до ста занимљиве: нпр. у басни 5, *Лав и мајарац*, свијећа се јавља као симбол за „просвештени разум који нам показује истину”; а у наравоученију 158, *Вран и славуј*, у једној алегоричној слици приказан је славујев живот и његова пјесма као метафора за добра и корисна дјела у животу, наспрот слици гаврана који је метафора за дуг или празан и бескористан живот.

**Хумор** је један од важних структуралних елемената у Доситејевој басни, који ово књижевно остварење чини увијек свјежим и интересантним. „Добро се је мало у књизи и пошалити, јер би иначе моја дечица задремала читајући, а књизи мало атара над којом се дрема”, каже Доситеј у басни 113, *Корњача и орао*, истичући хорацијевску намјеру (*dulce et utile*). Његов хумор је спонтан, „благонамеран и незлобив”; у њему има разумијевања готово за све људске мане. У свакој Доситејевој шали присутан је и благонаклони смијешак према слабостима људске природе, јер он зна да човјек није идеalan, али ипак га жели учинити бољим. Као одушевљени поклоник енглеске културе, Доситеј је, чини се, прихватио и енглески стил хумора с духом толеранције, који је одговарао његовој природи, а који су његовали и енглески моралисти XVIII вијека.

Комика — најчешће ситуације или карактера, шала и иронија — у најблажем облику, основни су елементи који чине хумор у Доситејевој басни. Шале треба да развеселе или изазову смијех, да унесу дух ведрине и оптимизма у текст. А комичан однос према свијету и људима са хумором повезује и иронију. Нпр. у басни 116, *Стапац и злато*, Доситеј се на молијеровски начин насијао тврдичлуку и похлепи старца-тврдице, уз сасвим малу дозу ироније — која не прелази у сарказам или ругање. Иако он познаје све нијансе смијеха, од „незлобиве шале” до подсмијеха и ругања, Доситеј се никада никоме не руга. Ако осјети да кроз хумор може дати критику, дода само мало благе ироније — јер за нешто оштрије његова природа није била створена. Наводећи у басни 154, *Стапац и Соломонов дух*, анегдоту о Марку, далматинском слијепцу који је говорио: „Хвала богу што у Далмацији нејма никаква чудотворца, јер би ме учинио силом да прогледам, пак би онда морао радити да се ’раним: а овако вилајет ме ’рани, а ја ништа него пјевам,” Доситеј појашњава: „Ово што је он сиромах *шалећи се говорио, у моралним стварима сасвим истиинсћијује*.” (наше подвлачење) Доситеј је, дакле, хумор користио као начин да каже истину, поуку, или чак критику. Он се зна на смијати и себи, ако је потребно. Важно му је да његова шала не буде погрешно схваћена или лоше протумачена.

Хумор у Доситејевој басни, првенствено, треба да морално дјелује на читаоце. Хумористичне ситуације из живота, анегдоте и комичне ка-

рактеризације представљају, вјероватно, врхунце Доситејевог приповједачког умијећа, један од највреднијих елемената његовог стила и књижевног стварања уопште.

Иако се понекада трудио да обузда хумор, вјероватно зато што му се чинило да не служи његовој основној намјери, *поученију*, ипак се Доситејева даровитост као писца хумористе не може оспорити. „Али да не рече ко да ја само за смеј и шалу пишем...”, често себе оправдава пред читаоцима, када му се учини да је било доста. И овде се испољава Доситејева **тежња за умјереношћу**, како у животу уопште, тако и у властитом књижевном стварању. Он је човјек античког образовања, а античка „мјера” испољила се и на плану његовог књижевног стила.

**Фигуре гомилања, набрајања и понављања** су такође значајни елементи унутрашње структуре Доситејеве басне. Захваљујући овим стилским фигурама и поступцима, Доситејево приповједање на махове постаје слично живом, усменом народном говору. Ове фигуре, међутим, чине да Доситејев стил понекад дјелује превише кићен, али му често дају и поетску димензију, утичући на ритмичност његове *наравоучишћене* прозе.

Занимљив примјер, у којем доминирају фигуре понављања, је одломак из наравоученија басне 111, *Човек убоđ и жена*:

...Ови је лепо толковао, зашто: је ли калуђер, он *ишиће*. Ако ти дође кући, *ишиће*, ако ли му дођеш кући, *ишиће*; ако си здрав, за здравље ти *ишиће*; ако ли си болестан, за болест ти *ишиће*; ако ли донајпосле умреш, и за смрт ти *ишиће*. Какав си да си, и где си да си, на овом ил' на оном свету, ништа он то неће да зна, то је њему свеједно, он *ишиће* те *ишиће*. Ал' су већ *доискали!* (наше подвлачење)

Овдје је Доситеј, поред анафоре, епифоре и симплохе, врло вјешто искористио фигуру полиптотон — показавши дубљи смисао и сврху понављања глагола „искати” у различитим облицима, да би упозорио како је дошао крај самоволији калуђера: „иште”, „иште те иште”, „Ал' су већ *доискали!*”.

За Доситеја је карактеристичан и поступак понављања истих или сличних просветитељских ставова и идеја, понављају се и његова „извињења” — у којима истиче да не жели да буде досадан, или скреће пажњу читаоцима, а можда и самом себи, да је о некој теми говорено већ више пута.

Доситејев књижевни стил одликује се и честим, понекад чак и прејераним, **гомилањем ријечи и реченица сличног или истог значења**. Вјероватно је то допринијело и утиску о „претјерано кићеном стилу”, како је оцijенио Јован Скерлић, а прихватили и многи други који су оцењивали Доситејев стил. Могли бисмо чак рећи да је „гомилање” један од најчешћих стилских поступака и украса у наравоученијима, као нпр. у басни 108, *Рис и лисица*: „Женски полу, предраге кћери, слатке сестрице, миле љубезнице, пречесне и свете родитељице човеческог рода”... Често је и гомилање реченица истог или сличног значења, као и **гомилање упитних или узвичних реченица на истом мјесту**. Понављањима, гоми-

лањима и набрајањима Доситеј је желио појачати утиске о одређеним темама — којима приступа са посебном пажњом. Ти поступци дали су посебност његовом књижевном стилу, који можда тиме није добио на вриједности и љепоти, али је свакако постао изразито емотивно обојен, али и препознатљив у српској књижевности.

Живост и занимљивост Доситејевих наравоученија постигнута је, такође, честим промјенама **тона излагања и перспектива приповиједања**. Тон излагања креће се од рефлексивних и поучних до патетичних и хумористичних одломака. Перспектива приповиједања није једна, мијења се од перспективе објективног и аналитичног наратора-резонера, преко ватреног заговорника идеја и субјективног учесника у дијалозима и полемикама, до перспективе проповједника који у императивима изражава своје наде и жеље.

Иако се Доситеј трудио да ствари и појаве о којима пише посматра објективно и безлично, често се дешавало да га тема „понесе”. Некада се поистовеђује са читаоцима, некада читаоце ставља у позицију посматрача или учесника у полемикама, тако да перспектива приповиједања може бити пренета на било које лице једнине или множине, зависно од угла из којег Доситеј гледа на проблем о којем пише. У басни 26, *Лисица и кујина*, Доситеј каже: „Узаймио сам шта кому, а он ми је вратио и захвалио, што хоћу од њега више? Али бих ја хтео да он потом све по мојеј ћуди живи, и за мој атар да лаже; ако ли неће, а он је неблагодаран. Нипошто! Ја сам неправедан који од њега изискујем што он не може или му не пристоји.” Очигледно је да Доситеј овдје не мисли на себе, него алуђира на своје читаоце и на све људе који би се у овоме могли препознати, а перспектива првог лица једнине само појачава снагу упућене поруке. Овај примјер забиљежио је и Ватрослав Јагић,<sup>17</sup> који је сматрао да у оваквим слушајевима долази до изражaja Доситејева „вјештина приповиједања према разним фигурама средовјечне риторике”.

### *Бесједничка јракса и елементи реторике у Доситејевој басни*

Како су показала досадашња проучавања, Доситејев књижевни стил много дугује реторици и њеним правилима за лијепо и прегледно изражавање мисли. Доситеј се служио многим, како књижевним тако и реторским средствима — да би постигао убједљивост аргумената и свога „говорења”. У баснама је његова бесједничка улога у потпуности дошла до изражaja, јер наравоученија уз басне представљају, заправо, **писане бесједе** упућене публици.

Б. Нушић је у својој *Реторици*<sup>18</sup> писао: „Беседи је сврха да слушаоце, обраћајући се њиховом разуму, увери и убеди, али је тако исто сврха

<sup>17</sup> Ватрослав Јагић: *Доситејева рјечиштоси* (1911) у: *Доситеј Обрадовић 1811—1961*, приредио М. Лесковац; СКЗ, 1961, стр. 173.

<sup>18</sup> Бранислав Нушић: *Реторика*, 1934; реппринт издање: Зограф, Ниш 2004, стр. 29.

и да их, обраћајући се њиховој *маши* и *осећању*, задобије и загреје. У овоме другом случају беседништво залази у област поезије, те се зато у беседништву јављају главне особине и прознога и поетскога стила.” Слично можемо казати и за Доситејеву басну, првенствено за наравоученија. Иако није могао усменим обраћањем и живим говором да дâ личну димензију наравоученијима, Доситеј је то ипак успио у писаном тексту, захваљујући бесједничком, али и књижевничком, таленту који је несумњиво посједовао.

Наравоученија су, дакле, „бесједе” које су изгубиле своју спољашњу, говорну карактеристику — када бесједник живом ријечју уобличава своје мисли и осећања и тако код слушалаца изазива жељене ефекте. То су писани текстови намијењени читању, али у њима су се ипак задржали основни бесједнички тон, елементи и значење.

Имајући на уму Доситејево образовање и његово занимање за антику, можемо сматрати да је био упознат са основним правилима за састављање бесједе. Бесједа се, на основу схеме коју је дао Аристотел, дијели на три типа: савјетодавна, судска и свечана. Како Доситејева басна има изразит дидактички карактер, најближа је **савјетодавном типу** бесједе. Припремне вјежбе, које су припадале савјетодавној бесједи су: басна, хрија и сентенција.<sup>19</sup> С обзиром да су припремне вјежбе могле да се осамостале као посебне текстуалне и бесједничке цјелине, или да буду интегрисане у већи текстуални оквир, у тим облицима можемо их препознати и у Доситејевој басни.

**Басна** као реторска вјежба, како сазнајемо од В. Јелића,<sup>20</sup> једина је од свих припремних вјежби нудила младим бесједницима готов текст, сажет и најчешће изложен у трећем лицу, т. ј. у индиректном говору. Полазници реторских школа су проширивали постојећи сажети текст користећи нека од средстава реторске амплификације (нпр. *simile*, *contrarium*, *comparatio*, *descriptio*, *sermocinatio*). Већ смо говорили о томе да је и Доситеј, преводећи басне са страних језика на српски, проширивао оригиналне текстове, уносио нове појединости и другачију организацију текста, те из неуправног говора често басне преводио у управни, из монолошког облика у дијалошки и слично. Питамо се да ли је можда Доситејево познавање античке реторике утицало на такав однос према постојећим текстовима и колико су реторски клишеи и правила за састављање бесједе присутни у Доситејевим баснама? В. Јелић сматра да је Доситеј, боравећи извјесно вријеме у грчким школама, „нема сумње, увежбао и научио да саставља према правилима која је прописивала реторика.”<sup>21</sup> Можемо, дакле, претпоставити — да је у процесу превођења и прераде оригиналних басана у његову специфичну басну важну улогу имало и познавање реторичких правила о састављању бесједе.

<sup>19</sup> Војислав Јелић: *Уводна ступдија: О дефиницији, историјату и значају припремних вјежби*, предговор у: ПРОГУМНАСМАТА редактора Афтонија — Припремне вјежбе за беседнике, 1997.

<sup>20</sup> Испо, стр. 45—47.

<sup>21</sup> Испо, стр. 59.

**Хрија** је, према дефиницији античке реторике, кратка анегдота поучног карактера, а у практичној примјени саставни је дио дужих текстуалних цјелина за које се тематски везује. У приручницима, уз дефиницију хрије постоје и правила за њено грађење, а говори се и о различитим типовима хрије.<sup>22</sup> Српски писац и аутор *Реторике*, Ј. Стерија Поповић, дефинисао је хрију као „полезно изреченије којом се предложеније (*thema*) каково известним редом израђује.”<sup>23</sup> Стеријиној дефиницији хрије блиски су значење и улога Доситејевих наравоученија, јер су наравоученија текстови писани са циљем користи (*полезна изреченија*), везана су за одређене теме изречене у баснама, а углавном су исказана *известним редом*, који је вјероватно и преузет из правила за састављање хрије. О мјесту и елементима хрије у градњи Доситејевих наравоученија писао је В. Јелић<sup>24</sup> и изнио битне закључке, наиме, утврдио је да су: „У бројним примерима оних развијених наравоученија, конститутивни елементи хрије видно препознатљиви.”

У наравоученијима се ипак рјеђе јавља потпуни (или поредакни) облик хрије (што је у складу са Стеријиним запажањем да се овај вид ријетко налази код одабраних писаца), али је врло лако уочљив и често присутан облик тродијелне хрије, у којој је средишњи дио проширен многим средствима реторске амплификације. Већину Доситејевих наравоученија, изузев оних која се јављају у форми сентенције или низа сентенција, можемо посматрати као тродијелне хрије. У средишњем дијелу су заступљена различита средства реторске амплификације: *exempla, simile, contrarium, testimonium veterum, laus, sermocinatio...* Средишњи дио наравоученија понекад се заснива и гради на теоријским поставкама у антитезама. Излагање ставова у антитетзама је једно од Доситејевих омиљених средстава реторске амплификације, које се показало изузетно погодним — јер му је омогућило да супротстави позитивне и негативне принципе и ставове о животним питањима, разлике између добрих и лоших, исправних и неисправних ствари у животу.

Трећа врста припремних вјежби која припада савјетодавној бесједи, а нашла се у Доситејевој басни, као дио већих текстуалних цјелина или самостална, је **сентенција** (лат. *sententia* — суд). То је кратка, сажета изрека, или пословица, која садржи неку општу мисао или моралну истину примјенљиву на различите случајеве у животу. Може да стоји у саста-

<sup>22</sup> Потпуна (поредакна или афтонска) хрија има осам дијелова: 1. постављање теме и похвала; 2. образложение теме; 3. узорци и утврђивање чињеница; 4. супротности; 5. сличности; 6. примјери; 7. свједочанства старих; 8. закључак. Још два, оба скраћена, облика хрије су: **цицероновска** (имала је дијелове: *protasis, aetiologya, amplificatio, conclusio*) и **тродијелна хрија** (уводни, средишњи и закључни дио). У цицероновској хрији посебно је битан дио *amplificatio*, а у тродијелној — средишњи дио, јер су могли да садрже више елемената реторског увећавања текста, т. ј. реторске амплификације, као што су: примјери, сличности, супротности, свједочанства старих итд.

<sup>23</sup> Навод Војислава Јелића из рукописног примјерка Стеријине књиге (која је објављена око 1844) у: ПРОГУМНАСМАТА ретора Афтонија — Припремне вјежбе за беседнике, 1997, стр. 35.

<sup>24</sup> Војислав Јелић: *Миш и беседничка ћракса ѹозне античке, Библијски ћекси као testimonium veterum* у: Античка и српска реторика, Београд 2001.

ву већих цјелина, али и као самостална, једноставна форма. Јавља се као конститутивни дио и басне и наравоученија, а посебно важно мјесто заузима у грађењу наравоученија. Афтоније је изреку (сентенцију), као једну од припремних вјежби, дефинисао: „Изрека је кратко слово у облику исказа које на нешто подстиче или пак одвраћа од нечега. Изрека може да подстиче или одвраћа, одриче, може бити једноставна, сложена, вјероватна, истинита, да преувеличава.”<sup>25</sup> Афтоније казује да се изрека некада може сравнити и са поглављима хрије: похвалом, сажетим образложењем теме, узроком, противним, аналогијом, примјером, свједочанством старих, кратким закључком.

У структури Доситејеве басне, сентенције (изреке, пословице) су један од најчешћих елемената, како у самој басни тако и у наравоученију — које је готово незамисливо без њих. Ту се налазе мисли античких пјесника и мислилаца, али и савремених аутора, изреке мудрих људи свих времена, на језицима које је Доситеј познавао (црквенословенском, грчком, латинском, италијанском, енглеском, француском, њемачком), као и пословице које је могао да чује у свакодневној употреби, у народном говору. У самим баснама нашле су се углавном пословице или изреке из усменог народног говора. Нпр. у басни 2, *Орао устријелен*, налазе се двије изреке из народног говора, тематски уклопљене у текст басне о судбини орла који је, чекајући да нешто улови за ручак, сам постао плијен ловца: „Но, — како се често слушава — ко друге лови и сам уловљен буде, и ко за туђом вуном пође, сам оstriжен дома дође.” У баснама нема сентенција на страним језицима. Њима обилују наравоученија, која имају наглашенији мисаоно-дидактички карактер. Али у наравоученијима налазимо и велик број народних изрека, које употребљавају исказане ставове и универзалне истине. „Наши веле: Не да се ухватити ни за реп ни за главу; окреће се као ветрени петао; мења се као месец; други час, друга памет у глави; други дан, другојаче намјереније,” наводи Доситеј низ народних изрека са истим значењем, у басни 81, *Саџир и човек*. Пратећи Афтонијеву схему, по којој разликује типове изрека, и код Доситеја налазимо изреке које подстичу, одвраћају, одричу; има ту и једноставних и сложених, вјероватних, истинитих, и оних које са одређеним разлогом нешто преувеличавају. Често је сентенција или изрека Доситеју служила као похвала, образложение теме, примјер за сличност или супротност, свједочанство старих, чак и као закључак.

У Доситејевој басни, првенствено мислимо на наравоученија, као **средства реторске амплификације** јављају се још и: разни примјери (*exempla*) — по сличности (*simile*) и супротности (*contrarium*), свједочанства старих (*testimonium veterum*), сликање карактера (*sermocinatio*), похвала (*laus*), кратке поучне приче, анегдоте; те поступци универзализације, конкретизације, локализације и слично.

*Testimonium veterum*, свједочанство старих, препознајемо у мноштву мудрих изрека великана античке филозофије и књижевности, те

<sup>25</sup> ПРОГУМНАЗМАТА редора Афтонија — Припремне вежбе за беседнике, 1997, стр. 83.

у маси библијских цитата, парофраза и алузија на библијске догађаје. Многе кратке приче из старине, о умним и великим људима из прошлости, такође су свједочанства старих. Њима се Доситеј обилно користио у наравоученијима — служе му као полазишта, али и као најјачи аргументи за његове ставове. Доситејева најдубља морална увјерења почивају на Христовом учењу о вјери, љубави међу људима, истини, правди, добро-чинству и милосрђу. Зато су у наравоученијима чести цитати из Библије — који свједоче о вјечним истинама и начелима која ће увијек бити иста и увијек једнако важна. Мјесто и улогу библијског текста, као *testimonium veterum* у српској књижевности, показао је В. Јелић<sup>26</sup> управо на примјеру Доситејевих наравоученија, јер Доситеј је, без сумње, знао снагу библијских текстова и симбола ако их користи у обраћању вјерницима.

Доситеј воли да заврши наравоученије у **стилу црквене (духовне) бејједе**, позивајући читаоце да се приклоне непролазним вриједностима — о чијој истинитости свједочи и Божја ријеч. На више мјеста Доситеј тумачи суштину хришћанске вјере, говори о основним принципима Христове вјере, тумачи дијелове текста из Светог писма и из тога изводи моралне поуке, а у одређеним ситуацијама упућује пригодне поуке које имају извор у Христовом учењу и вјери. Доситеј некада издаваја одјељке из Библије с намјером да наведе своје читаоце да, и послије онога што је он о њима рекао, сами о томе размишљају. Најчешће на крају наравоученија, знају се наћи праве, развијене духовне бесједе. Елементи црквеног бесједништва у Доситејевом дјелу су, заправо, трагови и утицаји његовог животног пута и образовања на касније књижевно стваралаштво.

Осим библијских текстова, у наравоученијима се као *testimonium veterum* јављају многе приче из историје, у виду крађих подсећања или коментара, или чешће у виду анегдота о знаменитим личностима. Уопште, свједочанства из прошлости послужила су Доситеју да потврди многе битне ствари из садашњости.

Једно од реторских средстава, које је Доситеј често користио за проширивање текста наравоученија, је и **сликање карактера** (*sermocinatio*). Ако изоставимо примјере које смо именовали као *testimonium veterum*, у којима се говори о значајним личностима из историје, где је присутан и поступак *sermocinatio*, остају нам изузетно занимљиви и упечатљиви примјери у којима Доситеј самостално слика различите карактере. Најупечатљивији су: калуђер Светогорац и капетан Рашковић (126), шаљиви игуман (96), поп Маук (146), поп Муждало (30), старац Ждеривук (30), слијепац Марко (154), Обркнежевић (141), комшија Стојко (141),

<sup>26</sup> Војислав Јелић: *Библијски штекст као testimonium veterum у: Античка и српска реторика*, Београд 2001. стр. 192–200. На стр. 199. истог текста, у поднојној напомени, наведени појам је додатно објашњен: „Када је реч о античкој хрији, реторичари се позивају на старе песнике, философе или историографе, на пример: Хомера, Хесиода, Вергилија, Хорација, Сократа, Платона, Аристотела, Сенеку, Херодота, Тукидida и многе друге. Нововековни реторичари, међутим, као свједочанство старих често наводе библијске текстове и позивају се на ауторите из Старог и Новог завета: Соломона и Давида, Исуса Христа, Апостола Павла и многе друге. Неретко поступају и тако да се напоредо позивају на свједочанства грчких и римских писаца као и она библијска.”

цифрашица (141), ћак самоук (45), слушкиња Угринка (5).<sup>27</sup> Ови карактери (који су понекад и представници одређених типова људи) Доситеју су послужили као илустративни примјери за различите поучне ситуације у животу. Не можемо да не примијетимо да је Доситеј мајстор сликања људских карактера у свега неколико потеза: неколико ријечи или реченица било му је довољно да живо и упечатљиво предочи карактер човјека, где и одабир имена има важну улогу.

У проширивању текста наравоученија значајну улогу имају и многобројне **кратке приче и анегдоте**, или како их Доситеј назива, „веселе преповетчице” поучног карактера. Међу њима има измишљених и истинитих прича, анегдота из личног Доситејевог искуства, као и оних које је слушао од других људи, те прича и анегдота о значајним људима и занимљивим догађајима из прошлости. Њихова сврха је да тексту наравоученија дају занимљивост, али и карактер животне вјеродостојности.

**Универзализација, конкретизација и локализација**, као поступци реторске амплификације, присутни су и у баснама и у наравоученијима. Понекад у самој басни Доситеј себи дозволи коментарисање ситуације и тако прошири основни текст. У првој басни, *Лисица и орао*, ситуација у којој се нашла лисица пренесена је, универзализацијом, на шири план и повезана са судбином свих слабих који трпе неправду а не могу ништа да учине осим да проклињу неправедне или од Бога моле правду. Циљ и сврха локализације неких басана је њихово приближавање српским читаоцима. Нпр. у басни 69, *Мајмун и делфин*, Доситеј је читаоцима дао додатну информацију о делфину, риби која је већини српских читалаца, вјероватно, била непозната: „За делфина кажу да је риба к људима милосердна, и млогога од потопљења избави.” У басни 116, *Старац и злайо*, један од јунака је и стари ћак из манастира Студеница, што је са свим очигледна локализација басне на домаћи терен — са сврхом приближавања српским читаоцима.

**Похвала** је у потпуној хрији била један од конститутивних елемената — јер је ишла уз мудру изреку на почетку текста, а цијењено је када је мудра изрека, која стоји у основи хрије, исказана заједно с похвалом њеном аутору. И тај поступак Доситеј примјењује, посебно када је ријеч о баснама чији је творац Лесинг. Нпр. на почетку наравоученија басне 143, *Херкулес*, Доситеј се пита: „Ко не би тисјаштекратно ублажавао и благосливљао ону свету Лесингову душу која нам је тако високо и благородну науку у својим премудрим оставила баснама? Може ли икаква философичка књига с лепшим, вразумителнијим и дјејствелнијим основанијем показати превелику ползу коју човек може од својих зависника и непријатеља имати?” У облику реторских питања, овдје се налази и основна (мудра) мисао о томе да човјек може имати корист од својих непријатеља (ако њихову завист и злобу претвори у своју жељу да успије) и похвала творцу те мисли исказане у басни, Лесингу. Међутим, мјесто похвале на почетку наравоученија — код Доситеја није правило. Похвала се могла наћи на почетку текста, па чак и на крају, као нека врста

<sup>27</sup> Бројеви у заградама означавају редни број басне у Доситејевој збирци.

закључка или поенте, али је њено мјесто најчешће у средишњем дијелу наравоученија.

Мјесто и улога похвале у Доситејевом тексту условљени су темама о којима пише, његовим личним одушевљењем за поједине личности: познате и велике писце (Хомера, Хорација, Езопа, Лесинга), филозофе, владаре, те одушевљењем за позитивне ствари у животу. Наш писац има на уму сврху похвале — прокламовање и ширење идеала за које се и сам залагао. Како је он присталица просвијећене монархије, велик број похвала изречен је просвијећеним владарима (русском цару Петру Великом и царици Катарини, те аустријском цару Јосифу II) и просвијећеним друштвима. Доситеј је поклоник енглеске просвијећености, одушевљен је дјелима енглеских писаца и филозофа, па ће нпр. за Адисона рећи да је „инглески Сократ”, а, уз највеће похвале, сматра да су Енглези „најпросвештенији у Европи народ”. Он такође изузетно цијени и често хвали грчки језик и грчку културу, „зашто Греција је природни дом и пријатње обиталиште муса, и јелински језик, он је свију грација по превосходителству фаворит-језик, и био је, и јест, и бити ће”. Доситеј хвали овоземаљски живот и бесмртност људске душе, здрав разум назива „благородни и прекрасни дар божји”, а за науку казује да „она у Богу свој почетак имаде, и с њим вековечно векује”. Његова похвала упућена је свим добрым и праведним људима: „Преблажен они човек који сваки дан добро твори само зато што себе пред Богом дужан к тому чувствује”. Похвала је једно од најчешћих и најзанимљивијих средстава реторске амплификације текста у Доситејевој басни.

За разлику од басана, у којима доминира приповиједање са доста живости и драматичности у излагању, чemu доприносе и разговорне сецвенце — дијалози и монолози учесника у радњи, у наравоученијима се покушава нешто доказати, па је и **начин излагања** другачији. У њима су различити садржаји изложени по одређеном слиједу, са сврхом да нешто докажу. Приликом излагања Доситеј се користио испробаним реторским поступцима који су јамчили прегледност чињеница и убедљивост у извођењу закључака. Користио се поступцима излагања и доказивања (*аналогијом, индукцијом, дедукцијом, сilogизмом, антимемом и дилемом*), што опет свједочи да је Доситеј познавао основна правила реторичке науке. Наравоученија понекад чак имају карактер расправе или дискусије са супротним гледиштима, која он сам замишља и унапријед обара кроз пажљиво одабране поступке излагања и доказивања.

### *Esej i расправа у наравоученијима*

Полазећи од алегорије и симболике у баснама, Доситеј је развијао поуке (*наравоученија*) — крећући се од сентенција и простих моралистичких наставака на басну, до састава који и неколико пута премашују обим саме басне. Захваљујући таквом поступку, овладао је и формом есеја; а ту форму, у неколико случајева, довео је и до есејистичко-филозофске расправе.

**Есеј** (фр. *essai* — покушај или оглед) је релативно краћи прозни спис у којем се излажу лични утисци и погледи аутора на нека важна питања живота, морала, науке или умјетности. Аутори есеја се позивају, углавном, на властита или општељудска искуства, настојећи да реторичким или поетским средствима читаоцима приближе властита схватања. Иако је зачетник есеја и творац самог термина француски писац Монтењ, есеј се захваљујући енглеском филозофу, књижевнику и државнику Бекону, иначе Монтењевом савременику, одомаћио у Енглеској, толико да се она сматра правом домовином есеја. Захваљујући Адисону<sup>28</sup> и Стилу, енглеским просвјетитељима који су писали есеје изразито просвјетитељског духа, есеј је постао познат и утицајан и ван Енглеске, а њихови есеји су постали узор за цио XVIII вијек. Заједничке особине су им: неусиљен и углађен тон, биран, једноставан рјечник и елегантна духовитост.<sup>29</sup> Такав есеј познавао је и његовао у својим баснама и наш Доситеј.

Ј. Деретић је, међу првима, употребио термин есеј за наравоученије Доситејеве басне *Бакарна стапша*, констатујући да би се тај назив „могао дати још великим броју наравоученија Доситејевих”, јер је „са овим особеним творевинама свога духа Доситеј и увео у нашу књижевност и прилагодио нашим садржајима есејистички облик”.<sup>30</sup> М. Павић истиче да је Доситеј први у српској књижевности који употребљава и назив за есеј — „опит”, позивајући се на Монтењеве огледе. Павић takoђе сматра да, у случају када наравоученије посматрамо независно од басне, Доситејева збирка „отвара једну нову страницу у историји српске књижевности, развија есејистику.” Слиједећи своје закључке, Павић је установио да у „Баснама” има близу четрдесет наравоученија која би се могла схватити као огледи<sup>31</sup> (есеји).

Доситејева наравоученија—есеји су комбинација поучних и забавних садржаја а, вјероватно по угледу на енглеске есеје, карактеришу их углађен тон, биран рјечник и елегантна духовитост. Ту су исказани Доситејеви утисци и погледи на нека њему битна питања живота и морала. Он се позивао и на властита и на општељудска искуства, настојећи да различитим, и реторичким и поетским, средствима читаоцима приближи властита схватања. Лијепи примјери есеја у Доситејевим баснама су: о смисленом и разумном насупрот малоумном и високоумном човјеку (басна 6, *Лав, мајарац и лисица*); о дужностима на овоме свијету (басна 36, *Пас касајски и курјак*); о различитостима које треба поштовати (басна 46, *Мајарац и жабе*); о лажима (басна 69, *Мајмун и делфин*); о љеношти као смртном гријеху (басна 72, *Цврчак и мрави*); о женама и њиховој природи (басна 108, *Рис и лисица*); о односу тјелесног и духовног (басна

<sup>28</sup> Доситејево дивљење Адисону поменули смо и у одјельку о похвали. Зато не би требало чудити што се Доситеј у својим наравоученијима угледао на стил и начин Адисоновог писања.

<sup>29</sup> Приказ појма према: *PKT*, 2001, стр. 202—203.

<sup>30</sup> Јован Деретић: *Доситејев есеј о 'старима и новима'*, у: *Доситеј Обрадовић 1811—1961*, приредио М. Лесковац, 1962, стр. 241—242.

<sup>31</sup> Милорад Павић: *Почеци српске есејистике у: Класицизам — Историја српске књижевности 3*, 1991, стр. 136—140.

112, *Жена и кокош*); о неразумности (басна 129, *Магарац и коњ*); „чувствителни” есеј (басна 133, *Финикс и голубови*); о захвалности (басна 135, *Свиња и храст*); о старима и новима (басна 142, *Бакарна стапша*); о гордости (басна 150, *Дивја јабука и ружица*). Есеистички приступ у наравоученијима Доситеју је одговарао, понајприје, јер му је пружао могућност да изнесе властите ставове и погледе на многе актуелне проблеме живота и морала.

У специфичном облику, у наравоученијима се јавља и **расправа**. Теријски, то је врста научне прозе којој је циљ да докаже исправност или неисправност одређеног тврђења, да саопшти нове идеје или истине о предмету о којем расправља, да истакне нове односе или нове чињенице. У расправи је најважније доказивање, јер писац расправе намјерава да читаоца убиједи у исправност својих тврђења и поставки. Јован Деретић сматра да расправа представља „најразвијенији есеј”.<sup>32</sup>

Када говоримо о Доситејевој басни, не можемо говорити о особинама научне прозе унутар ње. Доситејеви закључци нису изведени на научним основама и принципима. Не можемо рећи ни да Доситеј саопштава неке нове идеје, нити нове чињенице о предметима о којима расправља. Ипак, његов циљ у „расправама” је да докаже исправност или неисправност одређених тврђења или ставова. Он изводи закључке на основу личних и општељудских увјерења и искуства, а докази и закључци изведени су по одређеним логичким принципима што им, условно, даје карактер „научности”. У баснама ипак не постоји прави примјер расправе — која би имала доминантан научни карактер. Углавном се ради о мјешавини есеја и расправе, а у изузетним случајевима доминирају елементи филозофске расправе. Зато бисмо те текстове и назвали **есејистичким расправама**, какви су нпр. расправа о срећи (басна 114, *Дејше и срећа*); о бесједи, т. ј. говорењу (басна 117, *Пайаџал и мачка*); или о зависти (басна 143, *Херкулес*).

Из Доситејеве басне, као се чини, развила се форма есеја, и тек у неколико случајева наставила да се развија према расправи, али није досегла и све њене особине. Само неки моменти, као што су логичко извођење доказа и полемичан тон због могућих супротних ставова, као и навођење истих, утичу на формирање утиска о постојању расправе у Доситејевом *наравоучишленом* тексту. Он ће, ипак, ту књижевно-научну форму у својим каснијим радовима боље примјењивати, што је много зависило и од тема о којима је писао.

### *Доситејева басна у временској йерархији*

У *Ижици*, литерарном првенцу писаном у Далмацији а објављеном тек послије његове смрти, Доситеј се такође служио басном, као илустративним примјером — за морална начела или поучне мисли које је на

<sup>32</sup> Јован Деретић: *Поетика просвећивања — Књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића*, 1989, стр. 148.

том мјесту исказивао. Ту се нашло неколико десетина басана, које углавном нису наративно развијене, тако да их можемо посматрати и као заметке будуће Доситејеве басне, о којој овдје говоримо. У *Ижици* су басне најчешће исприповиједане у трећем лицу и неуправном говору, а касније су неке од њих, знатно проширене, нашле своје мјесто у Доситејевој збирци. То су често сажете верзије истих басана из будуће збирке, али се не подударају у свим елементима. Нпр. умјесто змије, у *Ижици* је мачка, лижући пилу, себи пресјекла језик; умјесто са храстом, трска разговара са маслином ко боље опстаје на вјетру, и сл. У *Ижици* се понекад налази само морална поука, или алузија на басну која ће се касније наћи у збирци, нпр.: „Купина и драча свачије хаљине потежу, ако и није им потреба од хаљина; и онога гребу на чијој су њиви.” [басна 26, *Лисица и куїна*]; „Не слази у бунар по воду, догођ не видиш, како ћеш излести.” [басна 31, *Лисица и јарац*]; „Не слушај свакога речи, зашто куса лисица рада би, да су све кусе.” [басна 22, *Лисице*]<sup>33</sup>

Доситејева збирка басана (1788) настала је под утицајем тадашњих европских књижевних токова, с којима је Доситеј, свакако, био упознат. Наравно, примјена просвјетитељских, рационалистичких, сентименталних и других идеја и струјања епохе много је зависила и од читалачке публике којој се Доситеј обраћао. Српски народ је у то вријеме живио у тешким социјално-економским условима, људи су били неуки и празновјерни, малобројне књиге које су штампане биле су углавном црквеног карактера, а „лијепа књижевност” није ни постојала. Таквој се читалачкој публици обраћао Доситеј у својим баснама; зато је постојеће идеје епохе морао прилагодити потребама читалаца. Најважније је, ипак, да су се те идеје у српској књижевности појавиле готово у исто вријеме када и у Европи, да су постојале и шириле се — јер Доситејеве књиге су заиста и доспјевале до народа.

Као прави представник **вијека просвјетитељства и филозофије рационализма**, Доситеј је дјеловао реформаторски и величао култове разума, образовања и просвећивања. Захтјев читаоцима да се служе здравим разумом представља пут изласка српског народа из заосталости и „состојанија детињства”. А „сви што нас је год на белом свету, кад се родимо ништа не знамо”, казује Доситеј у духу рационалистичке филозофије, по рођењу смо *tabula rasa*, празна плоча, и тек од васпитања зависи шта ће на плочи бити исписано и какав ће човјек у животу постати.

**Филозофска учења**, као један од битних елемената у морфологији Доситејеве басне, развијена су и заснована на најважнијим филозофским идејама тог доба.<sup>34</sup> Доситеј је **деиста**, а његов поглед на свијет је де-

<sup>33</sup> Доситеј Обрадовић: *Ижица*, под С, Слово (Избор поучних састава Доситеја Обрадовића, СКЗ, Београд 1904, стр 56); Напомена: у угластим заградама су наведене басне из Доситејеве збирке (1788), на које се односе наведене алузије.

<sup>34</sup> Вера Јаварек: *Доситејево интегресовање за дела енглеских моралиста XVII и XVIII века* — истраживање је показало да је Доситеј познавао учења енглеских филозофа моралиста XVII и XVIII вијека (Лока, Такера, Шафтсберија); а М. Павић је закључио да је Доситеј прихватио њихову теорију подсмијеха, као методу борбе против празновјерја и ружничких обредних обичаја (Милорад Павић: *Просветитељске идеје Доситеја Обрадовића и „јо-*

**терминистички.** Он вјерује у Бога и прихвата Бога као творца овог свијета и свега у њему, али одбацује црквене догме, уређење цркве и неистине које раздвајају људе. Сва Доситејева „филозофија” може се свести на мисао из наравоученија 139, *Орлић и сова*: „Живити разумно и добродјетљиво на ползу и радост себи и другима, а потом, у своје време, поћи одавде разумно и добродјетљиво с чистом совјестију и с увереним упованјем вечнаго живота, ево сав хероизмус Христова евангелија и закона и високо совершенство, за које је човек способним создат.”

Чињеница да Доситеј пише басне и шири популарност те књижевне врсте, која има изворе у античкој књижевности, говори у прилог **класицистичкој традицији** у његовој басни. Доситејево образовање је почивало на грчким и римским класичним узорима, а настављено је у духу филозофских учења XVIII вијека, која такође укључују класицистичку традицију. Доситеј је преводио басне са грчког и латинског језика, користио сентенције на грчком и латинском, служио се примјерима из грчке и римске историје. Посматрана независно од басана, наравоученија се могу сматрати зачецима српске есејистике, а Павић сматра да се и есејистика може сврстати у класицистичко наслеђе, из два разлога: зато што је есеј карактеристичан за доба класицизма, а у предромантизму и романтизму губи значај, и зато што су у Доситејевим есејима препознатљиви антички узори: историјско-биографски елементи, морално-филозофска учења, наводи из класичних дјела грчке и римске књижевности, митолошки елементи и античка провербијална мисао.<sup>35</sup> Исто тако, елементи и облик хрије, који се јављају у структури наравоученија, потичу из античких узорака.

Доситејевим бићем су, осим разума, снажно управљала и осјећања. Не само да је **чувствителност**, која се осјећа у баснама, израз његове природе, него и више од тога: то је утицај савременог европског **сентиментализма** на његово књижевно стваралаштво. Ипак, требало је доста времена да би Доситеј почели схватати и прихватати као зачетника, и једног од најважнијих, наших писаца сентименталиста.<sup>36</sup> Драгиша Жиковић је, на основу Деретићевих запажања о наравоученију басне *Финикс и долубови*, констатовао да је Доситеј у српску књижевност „увео” сентиментализам и да је захваљујући Доситеју сентиментализам постао један од европских књижевних правца који се нашао у српској књижевности у времену када се формирала нова, световна књижевност.<sup>37</sup>

Доситејеву близост са **предромантичарским идејама**, ако изоставимо идеје о једнакости и братству људи, његово родољубље и космополити-

зединизам” његових исцртишћеника и следбеника у: *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма — Класицизам*, 1979, стр. 110). Идеје о слободном мишљењу: „словесности” и науци, које су заговарали Декарт, Лайбниц, Спиноза и Лок, Доситеј је такође прилагодио својој публици.

<sup>35</sup> Милорад Павић: *Почеци српске есејистике*, у: *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма — Класицизам*, 1979, стр. 483.

<sup>36</sup> Ј. Деретић: *Доситеј као човек осећања* (анализа наравоученија басне 133, *Финикс и долубови*), у „Ковчежићу”, књ. V, 1963. стр. 5—24.

<sup>37</sup> Драгиша Жиковић: *Европски оквири српске књижевности XVIII и XIX века — оџашти и подел*, у: *Европски оквири српске књижевности I*, 1997, стр. 70.

зам, у баснама највише заправо запажамо у настојању да се служи „средњим” језиком. То је и најзначајнија тековина предромантизма, на основу које ће Вук Караџић, касније, извршити језичку реформу.

**Реализам** у баснама треба схватити у најширем смислу, као ванвременску одредницу и књижевни поступак приказивања стварности и живота онаквима какви јесу. Алегорију и персонификацију басана неминовно мијења и објашњава реализам наравоученија, формално, у претежној употреби нарације, а на плану садржаја у реалистичном сликању живота и положаја српског народа и услова у којима живи, приказивању сцена из свакодневног живота, сликању друштвених и породичних односа... Као општи тип обликовања књижевног текста, реализам је у основи свих Доситејевих наравоученија. На једном ширем плану — реализам у Доситејевој басни означава коначно повезивање живота и литературе, што дотада у српској књижевности није била традиција.

**Доситејева басна**, када се сагледају све њене функције, елементи и вриједности, сложеност структуре и морфолошки аспекти, отвара се пред нама у новом светлу и савременим значењима. С аспекта монтаже текста, јавља се и питање Доситејеве формалне „савремености”. Она се испољава, првенствено, у структурално-морфолошкој фрагментарности и монтажи текста.

**Савремена рецепција** Доситејеве басне је вишезначна и вишеслојна. Доситеј се у баснама не испољава само као просвјетитељ и педагог, него и као књижевник, творац занимљивог књижевног остварења — своје специфичне басне, у којој се укрштају разни (вањски) утицаји и његова самостална стваралачка креативност. Када читамо Доситејеве басне ми се, заправо, упуштамо и у дијалоге: са самим Доситејем, а преко њега и с многим великанима писане ријечи, с традицијом усмене народне предаје и традицијом европске књижевности. Отуда није ни чудно што је Доситејево дјело уопште, па наравно и басне, често било предмет компаративних и интертекстуалних проучавања.<sup>38</sup>

Треба имати на уму да је Доситеј уносио савремене књижевне токове у српску књижевност, која се тек формирала, са самих извора — из Енглеске, Француске и Њемачке. Његова збирка басана је класично дјело српске књижевности, којим је Доситеј нашу књижевност увео у европску књижевну традицију XVIII вијека.

---

<sup>38</sup> Зоран Константиновић: *Интертекстуална компаратистика*, Алфа, Београд, 2002 (Интертекстуално откривање у српској књижевности аутор је започео управо са Доситејевим баснама).

*Violeta Gluvačević*

## MORPHOLOGY OF DOSITEJ'S FABLES

### S u m m a r y

This essay is trying to describe a specific Dositej's fable constituted of the fable and a widened moral teaching. The essay is based on some important studies and conclusions about Dositej and his literary work. The intention of the essay is point out on the forms and elements that constitute morphology of this unique literary fact in the Serbian literary tradition. We want to show the crossing of outer influences with personal Dositej's creative tendencies in his fables. This analysis is one of the possible modern ways to read Dositej's fables.

## ПУТЕВИ НОВОГ ИСТОРИЗМА

Интервју са Стивеном Гринблатом

Стiven Гринблат, професор енглеске књижевности на Харварду, критичар енглеске ренесансне књижевности, један од главних теоретичара и практичара новог историзма. Истражује „поетику културе“ и путеве Шекспирове поетике у књигама: *Само-обликовање ренесансе* (1980), *Шекспирова преговарања* (1988), *Како проклињаш: есеји о раној модерној култури* (1990), *Божанствено блађо: чуда Новоћ свијета* (1992), *Вил из Сијрајфорда: како је Шекспир постао Шекспир* (2006).

*Један сме од твораца америчкој „новој историји“, термина који сме Ви лично сковали 1982. године, као реакцију на деконструкцију, а који материјалну и текстуалну траксу, политику и поетику види као рецијарочно конститутивне. Изазвали сме аисторичност методологија деконструкције, Нову критику и мистичку критику.*

Поријекло Новог историзма заиста лежи у оруђу реакције на формалистички приступ књижевности на којем смо одгајани моја генерација и ја. То је заправо оно што је познато као формализам, који је доминирао у мом образовању и на чему сам му, у ствари, захвалан. Али у одређеном тренутку у мени се, као и код многих студената, јавила јака побуна. Та побуна, прецизно речено, била је усмјерена против књижевног формализма који је на америчке универзитетете ускочио убрзо после средине двадесетог вијека, када су потпали под јак утицај источноевропског формализма, и руског и чешког формализма. То је значило жељу за чистим књижевним језиком незагађеним хаосом историје. И, ја, који сигурно нисам био у томе усамљен, пожелио сам да обрнем поредак ствари, да изазовем формализам, иако никада нисам пожелио да се одрекнем њене обучености, на којој сам јој веома захвалан, оне обучености која је фундаментална за *close reading*. Али, хтио сам да *close reading* примијеним на текстове који, строго узевши, нијесу књижевни текстови, и да се заиста одрекнем идеје која као главни циљ свог подухвата види потрагу за чистим књижевним језиком.

Као што знате, након што сам дипломирао на Јејлу студирао сам на Кембриџу код Рејмонда Вилијамса, под чијим сам јаким утицајем био у

то вријеме, али и под утицајем многих других, нарочито Волтера Бењамина. Касније је налетио један други талас који је потврдио овакве тенденције у мом раду. Мишел Фуко је седамдесетих почeo да посјeћујe Беркли, на којем сам тада предавао. Заинтересовао сам сe за његов рад и почeo да изучавам француске специјалисте открившi извjeстan споj измеđu љeвичарскоj исjоризма, с jедне стране, и дeконструкцијe, сa другe, што на неки начин дефинише оно чиме сe бавим.

*Проблематизовали сtе разлику измеđu књижевнoг и Јолиtичкoг, следбеник сtе Фукоове концепцијe исjоријe, по којој је исjоријa текст o којem сe прeговарa, чиме сtе довели у пишaњe љен миметички модел и показали да исjоријa нијe стабилнa основ књижевности. Међутim, истo тaко сtе показали какo не-књижевни текстovi нисu прстtno неутралne транскriпцијe реалности, нeđo да су нам исjоријска факta и искуstvo доступни само прeko „текстуалних тpаzova”, сa свим прaшeћим рeйторичким сtрапеziјama којe карактеришу текстуалность. Поново сtе oiprшали границе измеđu књижевнoг и некњижевнoг.*

Поновно оцrtавањe граници вeомa зависи од начина на који дефинишемо границе, од начина на који треба поново промислити границе којe књижевно раздвајајu од некњижевног. Моja замисao односila сe на неопходност разбијањa представe o строго одређеноj зони књижевне прoдукцијe и схватањa da јe oно што mi називамо књижевношћu uвијek одређeno садржајem, uвијek укључeno u стратегиjske и тактичke диференцијацијe. Али она нијe диo apsolutnih demarkacija, што значи da јe прво што треба истaћi u mom radu неки вид импулса, какo неки кажу бунтовничкog импулса, којi сe јавио јoш 1960-ih, kадa sam na Jejlju написao написao дисертацијu o Сер Волтеру Релијu. Суштина mog радa na ovoj дисертацијi тицала сe сламањa граници измеđu Reliјeve поезијe (писao јe дивну поезијu цijelog животa), с jедне стране, и љеговог животa, сa другe; сламањa свегa оногa чиме јe експериментисao u науци, љеговог занимањa за новi свijet, љегovих субверзивно скептичkiх идеja; свегa оногa што чини диo оног истог процесa dok изучавate поезијu, као da јe она одвојena, apsolutno одвојena, od оних других sнагa само-обликовањa u ovom свijetu. Сve mi сe то чинило погрешним. To јe, dakle, јedan вид конфликta при поновном оцrtавањu граници.

Кадa јe у питањu eволуцијa новog историзma требa напоменути и онаj диo којi сe односи на помјeraњe граници, a тичe сe довођeњa u питањe фиксираности и стабилности националних граници. Истина, осјeћам нарочитu нелагоду, благu иронијu, kадa o ovome говорим некome ko долази из бивше Југославијe. Da покушам da ovo формулishem ovako: шта aко бисмо размишљали o историјi књижевности sa становишta јednog ostrva? Назовимо гa Еngлеском, што јe вeћ деструкцијa, ali oно bar имa гeографске граници, обale, и чисто море. Али, шта aко умјестo из te перспективe почнемo да мислимo другачијe; шта aко модел историјe књижевности нијe ос्�тpво сa љeговим урођenim фантазијамa, него гa чини раскрсница јedнog загaђенog, вiolентнog, mjesta. Замисlimo историјu

књижевности не са становишта јужнозападне Енглеске, него са становишта Црне Горе. То би био скраћен опис, иако свакако не мој, јер ја ни сам почeo да мислим у југословенским терминима, него би то био одговарајући опис онога што треба да радимо. Зато што је историја књижевности, онако како се развила у 19. вијеку, била анационални пројекат, у ствари анационалистички пројекат, који је у великој мјери зависио од фантазије, конструкције о стабилном националном језгру из којег потиче огромна енергија, тако да можете посматрати неки књижевни покрет — *x* и *y*, покрет Енглеза, покрет Француза, развој неке књижевности око неког вида националног језгра. Али, шта ако све то није тако? Шта ако постоји једна много сложенија слика загађења догађаја, револуције, закона, расељења, егзила? Шта ако није у питању да ли се нешто десило том стабилном језгру, него да нешто *јесте* у историји књижевности што јој даје повремену стабилност. Шта ако је посриједи флукс, кретање? Као се у том случају бавити историјом књижевности? Питање које поставља културолошка историја гласи: како сада одредити предмет проучавања? То су питања којима са сада бавим и са којима се носим извјесно вријеме.

*Отворили сте тоље преговарања у теорији. Како то изгледа када у својим дјелима преговарајте са Шекспиром? Да ли примјењујете Фукоову генеалошку методологију и проблематизирујете иштања канона, ортодоксне историографије, повезујете ли некњижевне историјске текстове и књижевне текстове, примјењујете ли историју само као нарацију? Није ли то мало мрачна Ваша порука да се субверсивни гласови производе и у оквиру афирмације самоđ поретка; да се не региструју од стране моћних, али да исти тачко они не поштовају тај исти поредак.*

Прво морам рећи да ме занима како је Шекспир живио у свом свијету. Рецимо да ме занима његова личност, не он као пјесник у изолацији, него као особа која је живјела у бурном добу, веома ризичном. Он је био од оних који су се на фантастичан начин држали што даље од затвора за разлику од колега из позоришта који су почесто тамо завршавали. Шекспир је био вјешт у томе да тачно зна колико далеко може да иде а да не западне у невоље. Мене занима тај дио његове личности, начин на који је функционисао у свом времену. Да, Шекспир није имао никакву заштиту, није имао значајан друштвени положај, он није био један Франсис Бекон; у питању је, дакле, један крајње сложен живот. Ради се о некоме ко није имао друштвени капитал као потпору, него је потицао из једног крајње скромног комерцијалног бекграунда и ко је стварао у једном крајње сложеном медијуму у Енглеској. У ствари, занима ме шта опстанак у једном таквом свијету значи.

*Ренесанса новог историзма изражава савремена хиљења којима се тежи уједињењу умјетносћи и политичке, језика, културе и моћи. Вјерује се да се култура дефинише и исказује кроз све дискурсе које обухвата, укључујући умјетност и политику при чemu релације моћи информишу дискурс.*

*Умјећносћ и кришика су тако чврсто исхрепелети са структурома моћи да им не ослаје дошово нимало простора да им се одућу и извргну их кришици. Како је Шекспир прећоварао са тим исхрим структурома, посматран из перспективе новог историзма?*

Он је готово увијек радио с постојећим материјалима. И он је цепарош: узимао је што год му је одговарало. Један од начина на који покушавам да опишем његово преговарање је та његова способност да, по пут мађионичара, купи све оно што изгледа одбачено, све оне културолошки уништене богове. То је оно што сам испитивао у књизи *Хамлећ* у *чистилишту*. То је студија о оштећењима тадашње културе, о нападу на католичанство, о доктрини чистилишта коју су протестанти одбацили. Ради се о веома сложеној и теолошкој доктрини, али и о друштвеном уређењу. Они су били срушени, уништени, и Шекспир је био одличан при сакупљању тих оштећених, уништених, културолошких својстава: употребијебио их је и рециклирао их.

Тако можете замислити ситуацију и тамо код вас поново, у којој ће неко из бивше Југославије, или из било ког дијела Источног света, бити вјероватно фантастично будан за потпуно исти процес, на то што се дешава када се постојеће структуре униште или оштете. Шта се дешава са фрагментима ових структура? Ко их може употребијебити? Ко се може окористити? Ја заиста мислим да је Шекспир, између остalog, био неvjероватно способан да управо рециклира те институционално оштећене богове.

*Хамлећ* у *чистилишту* испитује овај феномен, феномен који драмског писца показује као некога ко је заинтересован да употребијеби све оно што је култура одбацила или напала, како да се пронађе начин да се све то креативно искористи. Шекспир то није могао чинити на сентименталан, традиционалан начин. То не би било допуштено чак и да је то желио, али, ипак, мислим није ни желио. Хоћу да кажем да је позориште било под цензором. То значи да га он није могао представљати, он није могао представљати доктрину о чистилишту, директно речено: то му не би било допуштено. Али, ја и не мислим да би га занимало да се тиме позабави. Мислим да га је више занимало да посматра шта се догађа, нпр.: шта би се десило када би у случају *Хамлећа*, феномена духа, при повратку из необичног средишњег мјеста, назад у свет, он поставил захтјев за животом. Рецимо, шта би било када бисмо визију духа чистилишта изокренули у секуларни заплет са осветом?

*Радојка Вукчевић*

АВАНГАРДНИ РОМАН БЕЗ РОМАНА  
(О поетици кратког романа у време авангарде)

*Предрађ Пећковић*

**САЖЕТАК:** У српској књижевности двадесетих година прошлог века појавио се, у односу на ранију литерарну продукцију, изненађујуће велик број приповедних остварења која се, како својим обимом, тако и структурним одликама, разликују од дотадашњих романа и приповедака, што упућује на могућност да се та дела могу објединити јединственим жанровским називом какав је кратки роман. У претежном делу тих романа испољиле су се кључне одлике нових, авангардних уметничких стремљења која ће далекосежно променити српску прозу и поставити основе нашег модерног романа у протеклом столећу. Настали у приближно исто време и у дослуху са истом авангардном потребом да се преиспитају и оспоре стари, а отворе могућности нових приповедачких поступака, ти романи свакако имају низ приповедачких и поетичких близкости — понајпре тенденцију ка експерименталним уметничким поступцима, изражену поетичку самосвест и лиричност. Између приповетке и традиционалног, дужет романа чије конвенције су оспорене и напуштене, кратки роман постао је идеална авангардна прозна форма за испитивање и развијање нових наративних техника и изражавање аутопоетичких ставова. Својом морфолошком разноврсношћу кратки роман двадесетих година битно је утицао на ширење и усложњавање изражajних могућности романа у нашој књижевности протеклог столећа.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** роман, авангарда, жанр, поетика, приповедање, кратки роман, експериментална форма, метанарација, лирско, документарно

I

О роману се тешко може говорити само као о једном од књижевних жанрова. Поједини аутори, попут Фредерика Џејмсона, управо и одређују роман понајпре као крај традиционално схваћене категорије жанра.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Frederik Džejmson, *Političko nesvesno. Pričevanje kao društveno-simbolični čin*, prev. D. Puhalo, Beograd 1984, str. 182.

Међутим, жанр је до данас остао једна од кључних, али, парадоксално, и не само у новије време, најчешће оспораваних и обесмишљених књижевних категорија/институција. Док књижевна критика и историја никако не могу без жанровских одредница, дотле новија књижевна продукција готово систематски и непрекидно поткопава овај појам, што доводи до тога да се „старе жанровске одредбе претварају у систем механичког лепљења имена, против којег се нужно мора борити сваки аутентични уметнички израз.”<sup>2</sup> Ипак, чињеница да жанровске класификације и до данас опстају, наравно не у свом нормативном или конзервативном облику, не може се олако порећи ни у самој књижевној продукцији, поготову када се ради о роману. Тако, на пример, останемо ли у времену авангарде, *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Милоша Ћрњанског, који је, уз *Приче о мушком* (1920), означио почетак авангардних промена у српској прози, оцењен је и у тадашњој и у данашњој критици као дело без „иједног класичног романескног елемента, без предмета, без фабуле и чврсто оцртаних ликова”.<sup>3</sup> Али управо ауторовом вольом књига у поднаслову носи одређење *роман*, иако спрам традиције релистичке романеске прозе то није. Очигледно је да таква жанровска одредница сугерише не само да *Дневник* треба читати на фону дотадашње српске и европске романеске прозе, чија репрезентативна остварења (Сервантеса, Достојевског, Флобера или нашег Јакова Игњатовића) приповедач повремено помиње или на њих алудира, него код читаоца активира и свест о роману као репрезентативној форми писма у култури новог доба.

У опреци између традиционалног, платоновско-аристотеловског, концепта класификације разнородних књижевних остварења на основу одабраних формалних критеријума, какво постоји у уџбеницима из теорије књижевности, и оног крочеовског које полази од тога да је свако дело несводљива и самосвојна естетска творевина, за одређење жанра, и у том смислу схватање романа, чини нам се занимљивије и плодотворније схватање књижевне врсте као својеврсне језичке игре како је одређује Лудвиг Витгенштајн. У својим *Филозофским истраживањима* он се пита: „Али колико има различитих врста реченице? Рецимо потврдне, упитне и заповедне? Овим врстама нема броја: нема броја различитим врстама употребе онога што називамо „значима”, „речима”, „реченицама”. И ово мноштво није нешто непроменљиво, дато једном заувек, него настају нови типови језика, можемо да кажемо — нове језичке игре, а друге застаревају и заборављају се.” Нешто доцније Витгенштајн констатује да разне игре образују једну породицу „чији чланови поседују *породичне сличности*.<sup>4</sup> Идеја о „породичној сличности” текстова заснована је на језичким играма, односно прихваташњу и изневеравању језичких, књижевних и естетичких конвенција/правила много је флексибилнија и ближа

<sup>2</sup> *Исјо*, стр. 127.

<sup>3</sup> Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, четврто издање, Београд 2004, стр. 1062.

<sup>4</sup> Ludvig Vitgenstajn, *Filozofska istraživanja*, prev. K. Maricki-Gađanski, Beograd 1969, str. 71.

роману него концепција жанра заснована на сократској вери у чврсте и непремостиве разлике између литерарних форми.

Разматрајући односе између категорија општег и посебног у уметности, Теодор Адорно у својој *Естетичкој теорији* констатује да ни једно значајно уметничко дело никада није у потпуности одговарало своме жанру. Али и та одступања од постојећег и прихваћеног модела временом и сама постају правила, што уосталом и авангардна уметност најбоље потврђује. Ако обраћање унапред датој универзалности родова већ дуго није у уметности од велике помоћи, ни радикално посебно, сматра Адорно, није решење јер се оно приближава граници случајности и апсолутне равнодушности. Однос општег и посебног немачки филозоф разрешава у интеракцији, па и борби, жанровских начела и њиховог појединачног остварења: „Појединачно дјело не даје за право умјетничким родовима тиме што се оно њима подређује, већ кроз конфликт у којему их је оно друго оправдало, из себе створило и најзад уништило.”<sup>5</sup>

Пре него што се вратимо неким Адорновим теоријским разматрањима о дијалектици општег и посебног у уметничком делу, задржаћемо се на односу романа и других жанрова. Претензије романа биле су, по готову у последња два века, знатно веће у односу на друге књижевне врсте. У периоду реализма, када му је призната позиција једног од главних књижевних и културних репрезентаната епохе, роман је претендовао на тоталитет у приказивању друштвене стварности, да би у десетом столећу тежио да изрази тоталитет, односно универзум дискурса. Више од сваког другог књижевног жанра или неког другог типа писања, роман је постао „главни семиотички агенс појмљивости”,<sup>6</sup> облик којим друштво поима себе и кроз који артикулише свет. Коначно, својим најбољим остварењима роман претендује да буде свеобухватни, енциклопедијски израз свога времена. Тај повлашћени статус који му је признат у култури новог доба роман је задобио између осталог и због своје отворености не само ка другим књижевним жанровима него ка готово свим облицима људског мишљења и писања.

На самом измаку осамнаестог века, у време када је признавање толико оспораване књижевне вредности романа постајало све очигледније, немачки филозоф, књижевник и историчар Јохан Готфрид Хердер у својим есејистичким записима *Писма за унайрење хуманишта* (1793—1797) посветио је знатну пажњу роману и дао следеће свеобухватно и до данас тачно одређење: „Ниједна врста поезије није шира од романа; само он је способан попримити најразличитије облике јер садржи или може садржавати не само повијест и географију, филозофију и теорију готово свих умјетности и умјећа него и поезију свих родова и врста у прози. Све што занима људски ум и срце, страст и карактер, облик и обзор, умјетност и мудрост, све што је могуће и замисливо, па чак и оно што је немогуће, све то има место у роману ако заокупља срце и ум.”<sup>7</sup> Хердер

<sup>5</sup> Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prev. K. Prohić, Beograd 1979, str. 334—335.

<sup>6</sup> Џонатан Калер, *Сирукушуралистичка йоетика*, прев. М. Минт, Београд 1990, стр. 283.

<sup>7</sup> Наведено према: Виктор Жмегач, *Повијесна йоетика романа*, Загреб 1987, стр. 85.

јасно истиче једну од кључних одлика романа — да у себе интегрише не само све остале родове и врсте, него свеукупност људског искуства, остварајући својеврсни књижевни синкетизам, али поседујући и успешну способност жанровске мимикрије. Скоро два века доцније Данило Киш у једној духовитој констатацији предлаже „кулинарско” одређење романа као „прождрљивог” жанра који је извојевао себи право да буде интегрални текст, утока не само свих жанрова, него сваке condition humaine, којем најбоље одговара метафора лонца или складишта. „Романом се данас назива, с правом, и без икаквог ограничења, сваковрсна прозна књижевна творевина која се држи у лабавим оквирима нечега што се више и не би могло назвати *сижеом*, него пре целином или како се то данас каже структуром”.<sup>8</sup> Ову способност романа да преузима и интегрише функције и облике других форми писања, многи теоретичари жанрова узимали су као несавршеност, сматрајући роман мање вредном књижевном врстом. Заправо основни грех, али показаће се доцније за право епохална предност и снага романа, било је то што га античке и класицистичке поетике нису уврстиле у свој избор узорних жанрова и тиме га канонизовале и ограничиле његове могуће видове. Нормативне поетике одустале су од сваког покушаја да роман подробније одреде, признајући му, уз извесну дозу презира, слободу креативних могућности, као у Бааловој *Песничкој умешности*: „Фриволан је роман и све му се прашта; / Доста је да прича забави у лету; / Претерана строгост ту потребна није.”<sup>9</sup>

Препуштен таленту и инвентивности својих аутора, али и укусу многоброжне читалачке публике, роман је од друге половине осамнаестог века постепено постајао водећи жанр националних књижевности и једна од кључних тема књижевнотеоријских расправа. Међутим, до данас роман је и даље остао „једини књижевни облик који представља одсуство облика”<sup>10</sup> и који даље наставља да се трансформише и не дозвољава ни једном свом облику/типу да се стабилизује. Декомпозиција постојећих форми, сумња у тренутни поредак ствари, како у самој књижевности тако и у свим доменима стварности, знања и искуства, стално преиспитивање и иновирање изражајних могућности чине основне механизме на којима се заснивају промене у романеској прози.

Управо због те жанровске нестабилности Михаил Бахтин сматра роман за главног јунака драме књижевног развоја новог времена. Зато што настајање новог света може да схвати само онај ко и сам настаје, роман не само да је специфична форма која најбоље изражава могућности настајања новог света него је и „једини жанр који је родио тај нови свет и који му је у свему сродан. Роман је умногоме антиципирао и антиципира будући развој читаве књижевности.”<sup>11</sup> Две најзначајније теорије романа у дадесетом веку, Бахтинова и Лукачева, слажу се да је роман

<sup>8</sup> Данило Киш, „Роман на длану”, *Есеји: аутороешике*, приредио Ј. Зивлак, Нови Сад 2000, стр. 123—124.

<sup>9</sup> Никола Баало, *Песничка умешност*, прев. С. Витановић, Београд 1976, стр. 268.

<sup>10</sup> Rene Maria Alberes, *Istorija modernog romana*, prev. M. Vidaković, Sarajevo 1967, str. 8.

<sup>11</sup> Mihail Bahtin, *O romanu*, prev. A. Badnjarević, Beograd 1989, str. 439.

репрезентативна форма једне епохе и да је сасвим другачије природе него што су то други жанрови, али док Лукач у том супротстављању романа остатку књижевног система види могућу слабост — роман је „на уметничком плану најчешће угрожавана форма”,<sup>12</sup> дотле Бахтин у пројимању жанрова које се остварује у роману види његову снагу и основу доминантне позиције међу другим књижевним врстама. Колико је за промишљање романа битан Бахтинов став о роману као енциклопедији жанрова чија је сложена структура заснована на полифоничности, толико је важно и Лукачево „демонско” одређење романа као „епопеје свијета који је бог напустио” и у којем је иронија кључна конститутивна категорија: „Иронија као самоукидање субјективитета који је дошао до краја јесте највиша слобода која је могућа у свијету без бога.”<sup>13</sup>

И поред тога што је историја романа, више но и једног другог жанра, обележена пре дисконтинуитетом и опозицијама, него праволинијским развојем и преласком једне романеске форме у другу, то не значи да се не може говорити, или бар покушати да се говори о одређеним типовима романа карактеристичним за поједине периоде књижевне историје, или пак о неким његовим својствима која и поред многобројних жанровских мутација остају *diferentia specifica* у односу на друге форме писма. Током протеклог века критичари су често узимали реалистички роман друге половине деветнаестог столећа као жанровску „меру” и према њему одређивали присуство прозних иновација и експеримената. Такав поступак делом је оправдан зато што се роман у двадесетом веку, и то понајпре од времена авангарде, мењао кроз преиспитивање или отворену негацију реалистичких, односно миметичких наративних конвенција.

Управо су облици модерног романа до крајњих граница заоштрили покушаје терминолошког одређења које би било довољно широко да обухвати све, или бар већину његових жанровских „узорака”. Многобројни покушаји да се одреде „носеће компоненте” романа, односно да се одговори на питање зашто неки текст жанровски одређујемо као роман, дали су својеврстан инвентар романеских елемената. Од оних формалних, какав је дужина текста, односно број речи, затим преко теме, композиције, приче, заплета, ликова, мотивације, простора, времена до позиције приповедача а у новије време и читаоца, референцијалних односа, интертекстуалних веза и онтологашког статуса фикционалног света. Очигледно је да се од целовите дефиниције романа с правом одустало, а уместо тога проучаваоци га радије посматрају из угла једног конститутивног елемента којем дају примат, на пример позиција приповедача, и затим на основу тога образују одређену типологију, рецимо ауторски/ауторијални, роман у првом лицу и персонални роман. Ову тријадну поделу, коју смо навели као пример, даје немачки теоретичар прозе

<sup>12</sup> Georg Lukacs, *Teorija romana*, prev. K. Prohić, Sarajevo 1990, str. 57 (подвлачење је наше).

<sup>13</sup> Isto, стр. 75. Уп. о томе и: Pol de Man, „Teorija romana Đerđa Lukača”, *Problemi moderne kritike*, prev. G. Todorović, Beograd 1975.

Франц Штанцл, уз оцену да свака типологија на „географској карти романа обележава ограничено подручје.”<sup>14</sup> Ограничено најпре због свођења романа на један повлашћени елеменат прозне структуре, а затим и избором приповедачке традиције на коју се критичар позива, па тиме и одређеним, често прећутним, вредносним ставом који се према тој традицији заузима. Међутим, Штанцл примећује још један специфичан моменат битан за сваки роман понаособ и који се често не може ухватити мрежом општих, типских категорија — „носећи елеменат у смисаоном склопу једног романа може бити обликован од најразличитијег материјала, може се састојати од неухватљивог предива унутрашњих веза.”<sup>15</sup> Те специфичне унутрашње везе у сваком роману успостављене су захтевима његове иманентне поетике као самосвести књижевног текста о свом артифицијелном, наративном и референцијалном статусу. Зато се не може рећи да роман изневеравајући и поигравајући се са затеченим жанровским конвенцијама не пристаје ни на каква правила. Он прихвата она правила која аутопоетички генерише, преиспитује и оправдава, бивајући увек у дослуху са дотадашњом прозном традицијом. Слабљење општих естетичких ограничења води према јачању посебних, иманентно поетичких законитости, односно како то истиче Адорно — „утапање у посебно дјело, супротно родовима, води његовој иманентној законитости.”<sup>16</sup> Зато поетичка самосвест, односно оно што Бахтин назива самокритиком или искушавањем романескне речи, представља једну од његових кључних особина. Разматрајући Бахтинову концепцију романа као енциклопедијског жанра, Александар Јерков истиче самосвест романа као једну од његових најбитнијих особина — „Штавише, може се рећи да је једно од најважнијих својстава 'великог романа' да се поетичка свест о литерарности изрази као обликотворни принцип.”<sup>17</sup>

Одговор на питање шта је заправо роман неминовно је повезан са питањем какав је књижевноисторијски пут роман прешао досада и у којем правцу његов развој иде данас. Зато бављење једним конкретним романом или једним његовим жанровским обликом критичара увек упућује да успостави релације са развојним путем који је роман дотада прешао. Констатација да је за разумевање књижевног експеримента двадесетих година прошлог века битан сложени однос авангардних покрета према уметничкој и културној традицији управо се у пуној мери односи на авангардну прозу, односно роман. За тумачење прозе тог периода у српској књижевности битан је однос и према националној али, наравно, и европској прозној традицији. Немогуће је зато говорити о авангардном роману без осврта на позицију тог жанра у дотадашњој српској књижевности и култури.

<sup>14</sup> Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, прев. Д. Гојковић, Нови Сад 1987, стр. 130.

<sup>15</sup> Истио, 129.

<sup>16</sup> T. V. Adorno, *nav. delo*, str. 336.

<sup>17</sup> Aleksandar Jerkov, *Roman i tekst: enciklopedijski model u književnosti*, Godišnjak za поетичка и херменеutičка истраживања, бр. 2, Београд 1998, стр. 18.

## II

Иако стоји на почецима новије српске књижевности, на прелазу осамнаестог и деветнаестог века, најпре у облику превода а затим и оригиналних остварења Атанасија Стојковића и Милована Видаковића, роман је, како то у својој студији *Српски роман 1800—1950* констатује Јован Деретић, „све до педесетих година XX века видно заостајао не само за европским романом него и другим врстама домаће књижевности, нарочито приповетком.”<sup>18</sup> Оваква тврђња свакако се мора ублажити чињеницом да је поједначних остварења изузетне уметничке вредности било, али недовољно да се роман стабилизује као водећи и кључни жанр националне књижевности, што је у европским литературама у време епохе реализма већ постао. О позицији романа у српској књижевности друге половине деветнаестог века можда најбоље говори опречност између два текста — једног који 1857. пише један романописац, Јаков Игњатовић („Поглед на књижевство”) и другог који две деценије потом објављује књижевни критичар Светислав Вуловић („Уметничка приповетка у новијој српској књижевности”). У прегледу литерарних жанрова свога времена Игњатовић посебну пажњу посвећује роману и његовим врстама (хумористички, историјски, социјални), хвалећи Милована Видаковића, чији романи и поред многобројних слабости имају у српској култури епохални значај. „Ова струка, мислим, има велику своју будућност”, пророчки закључује Игњатовић своје размишљање о роману.<sup>19</sup> Међутим, 1880. године у свом прегледу уметничке прозе Вуловић термином приповетка назива сва обимнија приповедачка остварења, штавише сматрајући, и то баш у случају прозе Јакова Игњатовића, приповетку надређеном књижевном формом у односу на роман. Овакав жанровски повлашћени статус приповетке, односно непостојање изграђене књижевне свести о роману, може се уочити и код тадашњих приповедача, на пример код Стевана Сремца, који је своја дела називао приповеткама, док нека од њих данас недвосмислено одређујемо као романе.

Током претежне прве половине прошлог века понављаће се Скерлићева оцена да „српска књижевност још увек ишчекује свог великог романописца, који би се својим талентом бацио на роман.”<sup>20</sup> Скерлић је несумњиво имао у виду чињеницу да су романе дотада писали изразити приповедачи (Матавуљ, Веселиновић, Сремац или Станковић), док су аутори посвећени првенствено роману као жанру (попут Видаковића, Игњатовића или Ранковића) пре били изузетак него правило у српској књижевности.

Узроци овог, условно речено, заостајања романа у односу на приповетку, која се према Скерлићевој оцени развила у „најсавршенији род наше књижевности”<sup>21</sup> и постала национални литерарни жанр, разновр-

<sup>18</sup> Јован Деретић, *Српски роман 1800—1950*, Београд 1981, стр. 11.

<sup>19</sup> Јаков Игњатовић, *Одабрана дела*, књ. 2, Нови Сад 1969, стр. 386.

<sup>20</sup> Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1996, стр. 388.

<sup>21</sup> Исти, „Новији српски приповедачи”, *Писци и књиге*, књ. 5, Београд 1964. Овај чланак објављен је 1907. године.

сни су. Задржаћемо се на некима од њих управо зато што поједини аутори српске авангарде дају занимљиве оцене о статусу романа и његовој традицији у нашој дотадашњој књижевности.

У авангардном оспоравању нормативног језика, утемељеног на Вуковој реформи и ставовима његових настављача окупљених у школи филолошке критике, постепено сазрева свест о роману као жртви језичке реформе. И поред многобројних слабости, романи Милована Видаковића били су баштиници једне богате европске прозне традиције, од грчког љубавног романа, преко барокног витешког до елемената педагошког и сентименталистичког романа. Међутим, Видаковићеви романи баштинили су и једну развијену и софистицирану језичку традицију црквенословенског језика која Вуком реформом бива прекинута. Нови, на основама народног говора заснован, књижевни језик није био спреман за све књижевне и културне функције, а поготову не за тако сложен литерарни жанр као што је роман. У постхумно објављеној књизи *Заноси и пркоси Лазе Костића* Станислав Винавер знатну пажњу посвећује питању ограничења које је српској духовности наметнуо народни језик, као и могућностима славеносербског језика, да би констостао: „Славеносербски има извесне дражи, извесна високопарна каћиперства, кад жели да буде учен и уман, и кад се труди да буде топао и присно достојан предака, њихових подвига, њиховог благочашћа и њихове свете историје. Милован Видаковић преведен на коректан српски (како то предлаже Павле Поповић) изгубио би много — па можда и све. Милованова безазлена надахнута старинска језичка стилизација просто нас разоружава. Осећамо сав онај његов благодарни напор: на буде стари Србин и до краја Србин.”<sup>22</sup> Нешто доцније Винавер још експлицитније говори о музикалности Видаковићевог језика: „У невезаном слогу, склад се довину до рукводног начела које управља осећајима и мислима, тек код Милована Видаковића. У говорној мелодији Миловановој лежи драж овог писца нашег, који је слатким жаморима и освојио сва срца нашега света, жељна драгосне музике, жудна језичких милошти.”<sup>23</sup> Нешто од обнове такве музикалности прозне реченице, остварене преуређењем синтаксичког низа, али и специфичном црквенословенском стилизацијом, поново је остварено у роману *Сеобе* Милоша Црњанског. У једном интервјују датом поводом овог романа, Црњански посебно говори о својој употреби језичке грађе из осамнаестог века и закључује: „Да није било Вука, наш језик би се сасвим другачије развијао, чак можда корисније у појединим стварима. Ви нисте могли да пишете о филозофији на нашем језику Вуковог доба, али је чистота Вуковог рада и чистота језика са којим се он појавио победила.”<sup>24</sup> Слично је устврдио и један од првих критичара *Сеобе*, Милан Богдановић. Наглашавајући да Црњански не пише „Вуковим језиком и стилом”, него да „ломи и раставче онај укочени рационални ред речи који је код нас остао иза Вука”, Богдановић додаје и ово:

<sup>22</sup> Stanislav Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad 1963, str. 85—86.

<sup>23</sup> *Isto*, str. 178.

<sup>24</sup> Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbu*, Beograd 1992, str. 195—196.

„Остаје отворено питање, да ли Вукова реформа, поред све неизрачунљиве благотворности, није можда у извесном смислу зауставила и на другу страну обрнула нашу књижевну мисао одбацивши онако апсолутно језик и стил славјанских писаца.”<sup>25</sup> Наравно да не може, поготову из данашње перспективе, бити говора о оспоравању Вукове реформе, али може о њеним извесним ограничењима, којих ће, уосталом, временом постати свестан и сам Вук, на пример укључујући нешто од црквенословенске језичке грађе у друго издање *Речника* (1852).

Без одговарајуће писане и језичке традиције роман се у српској књижевности није могао развијати. То уосталом сведочи и пример изузетног, али сасвим усамљеног *Романа без романа* Јована Стерије Поповића који је настао као реакција на видаковићевски тип прозе, потврђујући тако један од кључних механизама у развоју европског романа — да је то једини жанр који кризу и истрошеност постојећег начина приповедања користи да, кроз облике самокритике, пародије и поетички самосвесног испитивања наративних могућности, створи нов тип свог писма. Зато није случајно што је Марко Ристић у интертекстуални опсег свог надреалистичког антиромана *Без мере* (1928) укључио и ово Стеријино дело.

Усмена, народна књижевност није могла у првом тренутку да послужи као основа за развој романа, али је зато одговарала мањем проznом облику — приповеци. „Од свих осталих облика прозе — бајке, приповетке, пословице, пошалице — роман одваја то што он нити долази из усмене традиције, нити у њу увире,” закључује Валтер Бењамин анализирајући један од најважнијих авангардних романа, Деблинов *Berlin Alexanderplatz*.<sup>26</sup> Предоминација усмене традиције канонизоване у Вуковим збиркама, као основама наше књижевне културе, најчешће је означавана као кључни разлог за непостојање значајније романеске традиције код нас. Један од првих аутора који се озбиљније бавио овим питањем био је романиста и изузетан познавалац наше народне епике Никола Банашевић. У свом огледу *O нашем роману* (1928) Банашевић, разматрајући однос између епопеје, која је као обимнија форма непозната нашој народној епици, епске песме и романа, даје етнопсихолошко објашњење за доминацију приповетке, као краћег прозног облика, у односу на роман. Наш епски песник, бар у оном периоду стварања из ког је су нам остале јуначке песме, није испевао обимна дела, него се задовољио краћим и језгромитим песмама. „Главно је да је такав начин стварања дубоко укорењен и да је, по нашем мишљењу моћно деловао на нашу расну наклоност ка епизоди и фрагменту у књижевном причању. (...) А тај начин, то је заокругљена мања целина, некада епска песма, а сада приповетка.”<sup>27</sup> Занимљиво је да Банашевић као својеврсну потврду

<sup>25</sup> Milan Bogdanović, „Seobe”, *Stari i novi III*, Beograd 1961, str. 235.

<sup>26</sup> Walter Benjamin, *Kriza romana: Uz Döblinov „Berlin Alexanderplatz”*, *Estetički ogledi*, prev. T. Stamać, Zagreb 1986, str. 188.

<sup>27</sup> Никола Банашевић, *O нашем роману*, Српски књижевни гласник, н. с., књ. XXIII, бр. 8, Београд 1928, стр. 617. О доминацији приповетке у ранијим периодима српске књижевности у новије време писао је Михаило Пантић у: *Modernističko pričovanje: srpska i hrvatska pričovetka / novela 1918—1930*, Beograd 1999.

ове своје тезе наводи романописце потекле из средина где је ослабио дух десетерачке епике, попут Јакова Игњатовића и Боре Станковића, који као изразити прозни таленти пишу неконвенционалним стилом и језиком, а не у вуковској традицији. Такав „нединарски” човек је и Црњански, у којем Банашевић види наду будућег српског романа. Наравно да се овој тези могу ставити примедбе, али она свакако указује на извесне ограничавајуће моменте епске традиције, као и усмених поступака приповедања (какав је сказ) и жанрова (на пример анегдота) на изразитији развој романа. Правило да су српски романописци заправо изразити приповедачи, што најречитије потврђује Андрић, може се уочити све до наших дана, али уз чињеницу да носећи жанр српске књижевности више није приповетка, него свакако роман. Тиме је српска књижевност у дослуху са оним процесима које је у европској литератури уочио Киш, говорећи средином седамдесетих година о сенци бујајуће романеске продукције која озбиљно прети да угрози приповетку као жанр. Киш за ову појаву наводи рецепционистичко објашњење Цветана Тодорова да данашња публика више воли роман него причу не зато што је дужина текста вредносни критеријум, „неко пре стога што читалац нема времена, читајући неко кратко дело, да заборави како је ту реч о литератури а не о животу.”<sup>28</sup>

Однос романа према епској традицији мора се посматрати и у контексту односа романа према историји. Једно од најстаријих и најсложенијих књижевнотеоријских питања о разлици књижевности и историографије, као и о критеријумима истинитог, вероватног и нужног, отворено у Аристотеловој *Поетици* и присутно све до новијег времена у теорији могућих светова, херменеутици Пола Рикера или радовима аутора близких новом историзму, отворено је на самом почетку новије српске књижевности, у полемици између Вука Караџића и Милована Видаковића. У познатој критици *Љубомира у Јелисијуму* Вук првом српском романописцу замера нетачно приказивање српске историје и многобројне анахронизме. Занимљив је, данас готово заборављен, Видаковићев одговор на ово изједначавање романеске и историјске истине. У предговору роману *Касија царица* (1827) Видаковић пише да „роман ваља разликовати од историје, јер ова сведочи о делу и казује како је где и када било, а роман нам уподобљава ствари само истини и приказује нам исте у примерима као у веселој игри.”<sup>29</sup> Слично ће размишљати знатно доцније и Милош Црњански поводом својих романова *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*: „Најмање су оба романа историјска (...). У роману Толстоја *Раш и мир* најмање је важна историја. (...). Роман није историја.”<sup>30</sup> Управо је однос према историји био један од кључних и неразрешених проблема српског романа у деветнаестом веку. Док је у европским књижевностима жанр историјског романа био један од водећих, од српских аутора се тек

<sup>28</sup> Данило Киш, *Роман на длану, Есеји: ауто-поетике*, приредио Ј. Зивлак, Нови Сад 2000, стр. 131.

<sup>29</sup> Наведено према четвртом издању *Касије царице*, Нови Сад 1880, стр. 16. О Видаковићевим схватањима романа и Вуковим књижевним критеријумима уп.: Сава Дамјанов, *Видаковић, модернији од Вука...*, *Ново чијтанање традиције*, Нови Сад 2002, стр. 57—74.

<sup>30</sup> Miloš Crnjanski, *Ispunjio sam svoju sudbu*, str. 64.

очекивао велик роман инспирисан националном прошлоЖу. Покушаји да се епска прошлост „преточи” у роман, а слично је било и са историјском драмом, завршавали су се неуспешно.<sup>31</sup> Непосредно пред Први светски рат, у исто време када и Црњански предаје редакцији „Бранковог кола” у Сремским Карловцима рукопис свог првог романа *Син Дон Кихотов*, који ће у рату бити изгубљен, шпански филозоф и есејиста Ортега и Гасет објављује своја *Размишљања о Кихоту*, у којима, између остalog, пише о разлици епике и романа. Неколико деценија пре Бахтина, Ортега и Гасет одређује разлику романескног и епског управо у односу на представљање прошлости. „Роман и епика су потпуно супротни. Тема епике је прошлост као таква: у њој се говори о свету који је био и који је завршен, о митском времену чија древност није на исти начин прошлост као што је то било које давно историјско време. То није прошлост из сећања, већ идеална прошлост.”<sup>32</sup> Уместо идеализације прошлости, с једне, или препричавања историјских чињеница, с друге стране, српски роман двадесетих година прошлог века развија другачији, сложенији и уметнички успелији однос према историјском наслеђу. Тако Милош Црањански у *Сеобама* поетички активира традицију српске мемоарске прозе, која је у уметничком смислу знатно успелија и вреднија од покушаја историјског романа, и развија једну сасвим другачију мотивност транспоновања историјске грађе у роман, која више није у знаку епског него лирског начела. Констатујући да се *Сеобе* заснивају на сасвим поузданој историјској основи, на проученим подацима о прилика-ма и људима, Милан Богдановић примећује да тај роман осветљава оно што је за историју потпуно неухватљиво. „Без факата, без датума, без видних и знаменитих збивања ти тренуци рођења и лутања роја, тако живописни, тако сочни и тако бескрајно трагични и велики, бивају у историји заobilажени и остају заборављени.”<sup>33</sup> Тек са *Сеобама* српска књижевност добија уметнички изузетан роман који на нов начин разрешава однос историје и фикције, заснован не на идеализацији прошлости, него на поетском и метафизичком понирању у оне димензије људског постојања које историографија не бележи или пред којима остаје немоћна. И Растко Петровић у роману *Бурлеска ѡосијодина Перуна бoga ѡрома* остварује један нов однос према историји и миту који се, једним делом, можда најбоље може одредити оним што Видаковић назива „весела игра”. Занимљив је у том смислу један анахронизам који повезује ову двојицу романописаца. У својој критици Вук замера Видаковићу што јунаци његових романа користе дуван у средњем веку, знатно пре открића Америке и преношења ове биљке у Европу. У *Бурлески* постоји исти

<sup>31</sup> Занимљива је у том смислу констатација Јована Христића изречена поводом наше историјске драме да ни Ђура Јакшић ни Лаза Костић „нису написали ону историјску драму која се од њих очекивала: они су били далеко већи песници од својих предходника и савременика, али се у својим драмама ниједном нису послужили средишњим причама српске историје.” (Ј. Христић, *Драме Милутине Бојића, Есеји*, 1994, стр. 180).

<sup>32</sup> Ortega i Gaset, *Razmišljanja o Kihotu (odломци)*, prev. J. Rajić, Књижевна критика, Beograd, god. XVI, br. 1, 1985, str. 20.

<sup>33</sup> M. Bogdanović, *Stari i novi III*, str. 227.

анахронизам, на почетку трећег поглавља, са изразито метанаративном функцијом, битан за разумевање позиције приповедача, као и категорија простора и времена у овом роману. Поступак којем је због непоштовања историјске и географске истине био у Вуковој критици оспорен легитимитет, у Раствором роману поново бива афирмисан и поетички оправдан.

Током осамнаестог и деветнаестог века, паралелно са књижевним жанровима, развијају се и документарне врсте, понајпре аутобиографија, мемоари, дневник, али они нису, као у другим европским књижевностима, битно утицали на развој српског романа. Пратећи еволуцију романско-голубовског облика Бахтин истиче посебан однос који је роман имао према ванкњижевним жанровима (дневници, писма, исповести и слично) од којих је преузимао не само тематско-мотивску грађу, него и форме, методе, језик и стил.<sup>34</sup> Иако је у српској књижевности било изразитих примера да аутори своје романе пишу служећи се документарним изворима, *Горски цар* Светолика Ранковића настао на основу новинских извештаја Пере Тородовића најпознатији је пример, или да романописац буде инспирисан аутентичним догађајем, односно анегдотом (Сремчеви романы), тек авангарди роман користи све приповедачке и композиционе могућности отвореног, руски формалисти би рекли оголјеног, прожимања са документарним жанровима, првенствено у романима Милоша Ћрњанског и Раствора Петровића. У свом предговору за *Флоберов роман Новембар* Ћрњански почетком двадесетих година управо говори о могућности да се нови облик роман заснује на аутобиографској и мемоарској грађи, што *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе* потврђују. Зато се с правом може тврдити да је за далекосежне промене које су настале у српском роману у време авангарде од изузетног значаја активирање приповедачких могућности документарних, према дотадашњим критеријумима „некњижевних“ жанрова.

### III

Однос према роману за авангардне ауторе неразлучив је од става према реализму не само као књижевној епохи која је, како је то иронично приметио Бретон, фабриковао романе, него и реализму као естетичком, епистемолошком и онтологијском моделу уметничког стварања и поимања света. Однос авангардне уметности према реализму покрену је у прошлом веку читав низ далекосежних питања и отворио многобројне полемике (каква је рецимо она између Лукача и Брехта) о самој природи и смислу уметничког стварања, односа књижевности и стварности, значења мимезиса, аксиолошке позиције реализма према модерној уметности, па до неких идеолошких питања какво је оно о значају соцреализма. Италијански аутор Марио де Мичели чак је утврдио, свакако не без разлога, да је „објективно говорећи, искључива функција авангарде била да уништи реализам у његовим основним начелима и облицима.“<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Mihail Bahtin, *nav. delo*, str. 466.

<sup>35</sup> Mario de Micheli, *Umjetničke avangarde XX stoljeća*, prev. M. Vekarić, Zagreb 1990.

У центру система књижевних жанрова европског реализма стајао је роман одређен као епопеја грађанског друштва, израз систематског, некада и сцијентистичког виђења света заснованог на социјалним и психолошким анализама и мотивацијама. Разматрајући природу деветнаестовековног приповедања, Жан Пол Сартр констатује да наратор ту наступа са позиције мудрости и искуства и казује о догађају који је прошао, оцењен је и схваћен. Прича која се нуди публици „већ је класирана, сређена, окресана, прочишћена, или боље речено, пружа се само кроз мисли које се ретроспективно о њој формирају.“ Таква приповедна техника једино је и могућа у једном стабилизованом друштву „које располаже једним моралом, једним мерилом за вредности и једним системом објашњавања да би усвојило своје локалне промене, и које је убеђено да је умакло историчности.“<sup>36</sup> Реалистички роман зато, можда изнад свега, постоји као пажљиво креиран интерпретациони систем заснован на реду света и реду исказа. У том систему све је могло да буде разјашњено, почев од најмањих покрета јунака, до правила која управљају индивидуалним и друштвеним понашањима. „Писац никада није говорио „не знам“, нити је на то имао права.“<sup>37</sup>

Амерички аутор Тимоти Рајс текстове друге половине деветнаестог века сврстава у модел аналитичко-референцијалног дискурса у којем као доминантна црта постоји „подударање поретка језика са логичким поретком разума и структуралном организацијом света“ тако да се између њих успоставља не однос аналогије него однос идентитета. Егземпларна изјава таквог модела је *cogito-ergo-sum*, односно постојање „разумско-семиотичко-посредујућег света/система“. <sup>38</sup> Дезинтеграција таквог модела почиње крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, а кулминира у време авангарде. Реч је о аксиолошком и онтолошком распаду стварности, односно оспоравању слике света као објективне датости и предмета позитивистичког сазнавања. То оспоравање одвија се у књижевности понапре кроз преиспитивање и негирање схватања језика као једноставног посредника, односно инструмента за представљање вантекстуалне стварности. За испитивање авангардне прозе значајна је демистификација и деструкција реалистичког поступка приповедања, односно дискурса подређеног правилима и протоколарним конвенцијама, како га описује Филип Амон — од именовања јунака, мотивације његових поступака, грађења заплета и ограниченог репертоара његових разрешења, специфичног уланчавања нарације и дескрипције, читљивости текста, па до специфичних решења проблема извора, гаранта и промета приповедачевог знања.<sup>39</sup>

У критичком односу авангарде према реализму и његовом кључном књижевном производу — роману, важно је разликовати две димензије

<sup>36</sup> Žan-Pol Sartr, *Šta je književnost*, prev. F. Filipović, Beograd 1981, str. 93.

<sup>37</sup> Mihail Golivinjski, *Red, haos, značenje*, prev. P. Vujačić, Beograd 2003, str. 7.

<sup>38</sup> Timothy J. Reiss, *The Discourse of Modernism*, Cornell University Press, New York 1982, p. 31.

<sup>39</sup> Filip Amon, *Diskurs podređen pravilima*, Treći program, Beograd, proleće 1990, br. 85, str. 202—196. О „догми својственој реалистичкој епистемологији“ уп. и: Jan Vat, *Realizam i romaneskni oblik*, isti часопис, 167—182.

поетичког оспоравања. Једну која је програмска и изражена у манифестима, и другу, много важнију, иманентно поетичку, садржану у самим авангардним романима. Док је прва, програмски полемична линија оспоравања призивала крај романа и била изражена првенствено у текстовима надреализма, она друга, иманентно полемичка, кроз оспоравање реалистичких конвенција развила је нове прозне поступке, као што су колаж, монтажа, цитатност, лиризација, контрапункт и друге, и тиме за право засновала нову романеску традицију, односно на нов начин обновила и неке старе, предреалистичке приповедачке могућности.

Поменули смо да новији теоријски приступи роману инсистирају на његовој хибридној форми, полифоничности, пародији, интертекстуалности и посебно на израженој поетичкој свести о тексту као артефакту и, у вези са тим, на проблематизовању односа између фикције и вантекстуалне стварности. „Самосвесно систематско указивање прозе на свој статус људске творевине како би се покренуло питање о односу између фикције и стварности” Патриша Во одређује као метафикционалност, истичући да је реч о феномену који роману као жанру даје његов идентитет. Међутим, управо реалистички роман, који се традиционално сматра класичним обликом овога жанра, потискује могућности испољавања аутопоетичке свести тако што је „потчињава доминантном гласу свезнажућег, боголиког аутора.”<sup>40</sup> Постојање таквог гласа, односно онога што је Бахтин назвао монолошким принципом у роману, била је једна од кључних замерки авангарде реалистичком роману који као такав није могао да изрази дух сумње и динамике новог времена. У разматрању позиције авангардног романа, који је отворио пут модерној прози у прошлом веку, односно његовог односа према дотадашњем реалистичком али и нешто старијем романескном наслеђу, чини нам се занимљив познати есеј америчког аутора Џона Барта *Књижевносћ исцирљености* из 1967. године. Разматрајући наративне аспекте прозе шездесетих година (која се данас одређује као постмодернистичка), понајпре у приповеткама Хорхе-Луиса Борхеса, Барт отвара и нека методолошка питања о природи и схватању романа, првенствено у односу према реализму. Роман је зачет као хибридна форма, изразите самосвести о својој „неоригиналности” и заснованости на „опонашању докумената”, на пример пронађеног рукописа или писма/епистоле, односно пародирању других текстова — „Ако ово звучи непријатно декадентно, ипак је одатле тај жанр отприлике и почео, с *Кихотом* који опонаша Амадиса, Сервантесом који се претвара да је Сид Хамете Бененгели (и с Алонсом Киханом који се претвара да је Дон Кихот) или Филдингом који пародира Ричардсона.”<sup>41</sup> Међутим, у деветнаестом веку реалистички роман жели системом поступака који се односе на карактеризацију ликова, јасну везу узрока и последице, приповедачеву селекцију, распоред и интерпретацију догађаја, да буде „оригиналан” и директно „опонаша” стварност. Барт тако прави разлику из-

<sup>40</sup> Patriša Vo, *Metaproza*, prev. N. Petrović, Reč, br. 19, Beograd 1995, str. 78.

<sup>41</sup> Џон Барт, *Књижевносћ исцирљености*, прев. Ђ. Кривокапић, Књижевна критика, Београд, лето/јесен 1996, стр. 41.

међу, с једне стране, реалистичког романа који има претензију, а заправо илузију, да опонаша стварност и, с друге стране, самосвесне имитације романа, или романа који представља опонашање других врста докумената, иако, наравно, „тема и једног и другог јесте живот, а не документа.” У двадесетом веку роман се махом поново враћа својој метафикационалној традицији, која у постмодернизму постаје доминантна наративна стратегија, из чега произилази да реалистички роман није никакав класичан облик романа, нити вруханац у његовом развоју, него једна контра-традиција која изневерава праву природу овог жанра. „Са ове тачке гледишта, метафикација дефинише традицију насупрот које се реализам мора сагледати као контратрадиционалан или неортодоксан”, коментарише неке имликације Бартовог есеја Наял Луси.<sup>42</sup> Након кратке реалистичке фазе, односно након те контра-традиције, роман се поново враћа својој доминантној развојној линији, оличеној у делима Сервантеса, Раблеа, Стерна или Филдинга.

Изражена самосвест о романеској форми и њеној отворености ка другим, фикционалним или документарним жанровима, односно другим облицима писма и културног наслеђа, проблематизовање односа стварности и фикције, као и активирање неких језичких, наративних или поетичких момената предреалистичке романеске и књижевне традиције, од средњег века, старе словенске религије и митологије, мемоарске традиције осамнаестог столећа, романа Милована Видаковића или Стеријиног *Романа без романа*, свакако су изузетно важни моменти за разумевање природе овог жанра у авангарди. Зато српски као и европски авангардни роман, оличен у остварењима Јевгенија Замјатина, Јурија Ољеше, Бориса Пиљњака, Александра Деблина, Андреа Бретона или Луја Арагона, експериментишући са новим прозним поступцима заправо обнавља роман као отворену, хибридну и поетички самосвесну форму.

Управо у време авангарде руски формалисти, чији текстови представљају једну од основа теоријског размишљања о роману у двадесетом веку, своје кључне појмове (форма, сиже, фабула, огњавање поступака) изводе на основу анализа структуре не реалистичких него управо романа у којима постоји изразити моменат метафикационалности, а то су *Дон Кихоћ* и *Тристам Шенди*. У познатом огледу *Стернов „Тристрам Шенди” и њеорија романа* (1921) Шкловски ово дело, о којем је дотада једва озбиљније писано, одређује као „најтипичнији роман свјетске књижевности”, баш због тога што су у њему огњени и проблематизовани сви кључни приповедачки поступци који одређују роман као жанр, подвлачећи следећи однос: „Разлика између Стернова романа и романа обичног типа иста је као између обичне пјесме са звуковном инструментацијом и футуристичке пјесме написане на заумном језику.”<sup>43</sup>

Међутим, треба одмах рећи да би било једнострano и погрешно прогласити реализам, из перспективе авангардног оспоравања, за мање вре-

<sup>42</sup> Наял Луси, *Постмодернистичка љеорија књижевности*, прев. Љ. Петровић, Нови Сад 1999, стр. 186.

<sup>43</sup> Viktor B. Šklovski, *Uskršnje riječi*, prev. J. Bedenicki, Zagreb 1969, str. 103.

дан или мање битан период у развоју романа. Уосталом, и сам Шкловски ће крајем двадесетих година написати обимну монографију о класику руског реализма, Толстоју — *Грађа и саштави у Толстојевом роману „Рай и мир“* (1928), у којој је применио, сумирао али делом и ревидирао своје дотадашње појмовне и теоријске претпоставке о проучавању прозе. Поред анализе самих књижевних поступака, односно примене „унутрашњег“ приступа, Шкловски ће у своја разматрања укључити културни и историјски контекст Толстојевог романа, доказујући дејефекат очуђавања код Толстоја заправо „поступак онеобичавања културних конвенција“.<sup>44</sup> Годину дана доцније појављује се и студија Михаила Бахтина о Достојевском, која ће постати темељ модерног приступа роману, уводећи појмове као што су полифонија, дијалогичност и карневализација. Бахтинова књига била је заправо потврда Лукачевих речи да Достојевски својим стваралачким ставом више не припада деветнаестом веку и реализму, него једном новом свету. „Само анализа форме његовог дјела може показати да ли је он Хомер или Данте овог свијета, или само шаље пјесме које ће касније писци, заједно са својим претходницима, сплести у велико јединство, је ли он само почетак или већ испуњење.“<sup>45</sup> Бахтинова анализа потврдила је да ни Достојевски, па ни Толстој, ипак нису „збачени са Пароброда Савремености“, како су то у свом манифесту *Шамар јавном мњењу* (1913) тврдили руски кубофутуристи. И поред своје почетне полемичке заоштреноности, авангарда ће, како својим уметничким остварењима, тако и теоријским промишљањем насталим под њеним утицајем и у њеном књижевном контексту, радикално променити однос према књижевној традицији, остављајући као своје трајно наслеђе уверење да ни један појам нити концепт уметничког стварања, дакле ни реализам, али ни саме авангардне програмске поетике, не може бити једном засвагда одређен и безрезервно прихваћен. „Проширити поље стварног и одбацити механичко подражавање, али не и стварање које тумачи и обогаћује стварност: то је оно што препоручују најкарактеристичнији текстови“, сумира Адријан Марино авангардни однос према реализму.<sup>46</sup>

Неке од важних програмских текстова о реализму и роману написаће француски надреалисти. Надреализам је свакако најбољи пример специфичног односа који постоји између програмског и иманентног поетичког оспоравања романа у авангарди. По свом бескомпромисном негирању реализма овај покрет могао би, како то примећује Гиљермо де Торе, „тачније и свеобухватније да се назове антиреализам.“<sup>47</sup> Осуда реализма има једно од кључних места у Бретоновом првом манифесту из 1924. године и усмерена је првенствено на роман као носећи жанр реалистичке књижевности, али добијајући изразите тенденције начелног оспоравања романа као жанра уопште. У дескрипцији, карактеризацији

<sup>44</sup> Новица Петковић, *Књижевни постпозитивци и мотивација у теорији Виктора Шкловског*, у: В. Шкловски, *Грађа и саштави у Толстојевом роману „Рай и мир“*, Београд 1984, стр. 50.

<sup>45</sup> Georg Lukacs, *Teorija romana*, str. 128—129.

<sup>46</sup> Adrijan Marino, *Poetika avangarde*, str. 122.

<sup>47</sup> Гиљермо Де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 230.

ликова, психолошкој мотивацији, позитивистичком и рационалистичком ставу и логици заплете у реалистичком роману Бретон види само манифестације осредњости, банаљности, плитке надувености и непријатеље сваког интелектуалног и моралног полета, наводећи као пример један одломак из *Злочина и казне*.<sup>48</sup> Четири године потом Бретон ће свој став према роману изразити на нов начин, тако што ће написати свој први роман — *Hađa* (1928). Слично ће поступити и заступник Бретонових идеја у српској књижевности, Марко Ристић који исте године (1928) објављује своје „безоблично чудовиште” *Без мере*. Зато је надреализам можда најизразитији пример како се авангарда „обрачунала” са романом стварајући заправо нове облике романа и потврђујући основни принцип развоја овог жанра — стално преиспитивање и оспоравање канонизованих приповедачких конвенција. Зато би се с правом могло рећи, а то ће се управо у српској књижевности двадесетих година потврдити, да је авангардна поетика оспоравања управо иманентана роману као жанру и да је у њему добила свој најдалекосежнији и најпотпунији израз.

Однос авангарде према реализму разматра се већ у првом и теоријски најсложенијем и најзначајнијем програму српске авангарде, Винаверовом *Манифесту експресионистичке школе* (1920), који је по неким ставовима у дослуху са убеђењима немачких експресиониста и руских формалиста.<sup>49</sup> Винаверово одређење реализма, и у ширем смислу односа уметности и стварности, изузетно је значајно најпре због тога што пре-вазилази једнострano, а делом и данас присутно, схватање реализма као једноставног репродуковања и подражавања емпиријске стварности. Винавер знатно сложеније сагледава проблем реализма у уметности, за разлику од Бретонове полемичке једнострanoсти у првом манифесту надреализма. Реализам Винавер схвата првенствено као једну од уметничких категорија у чијој основи је снага убедљивости и илузије а која се остварује употребом одговарајућих књижевних поступака какви су избор теме и стављање акцента. Реализам не почива на објективном и тачном приказивању стварности, него у дејству уметничке слике могуће стварности на читаоца. „Прави реализам, у највећем броју случајева, јесте покушај не да се ствари представе онакве какве су, већ тако, да се роди убеђење, да су оне збила такве.”<sup>50</sup> Велики писци реалистичке књижевности, попут Достојевског и Гогола, према Винаверу, велики су визионари који су „генијалним и несвесним триковима” своје читаоце држали у илузiji да им говоре о веродостојној стварности. У питању је заправо једна игра које авангардни уметници постају свесни: „Има уметности која нам ствара илузiju реалности па ма све било варка, — а има уметности која нас држи у атмосфери иреалнога и ако је све што се износи стваран однос између бића.”<sup>51</sup> Може се приметити да је Винавер-

<sup>48</sup> Andre Breton, *Priyi manifest nadrealizma, Tri manifesta nadrealizma*, prev. L. Matić, Kruševac 1979, str. 19—22.

<sup>49</sup> Види о томе: Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo 1979, str. 212—218.

<sup>50</sup> Станислав Винавер, *Громобран светира*, Београд 1921, стр. 6.

<sup>51</sup> *Исто*, стр. 8.

во одређење реализма блиско модерној формулатији феномена референцијалне илузије у књижевности. Док се у добро познатом феномену интенционалне илузије идентификују и затим замењују текст и његов аутор, референцијална илузија прави грешку тако што замењује „представу о стварности самом стварношћу, и има погрешну тенденцију да тумачење које се од нас очекује замени представом.”<sup>52</sup> Постојање вантекстуалне стварности као и сам механизам референције, усмерен било на материјално или нематеријално, имагинарно или емпиријско, свакако су сложенији феномени од авангардног преиспитивања реализма. Механизам референције има изузетно место у читалачком поимању књижевности, поготову у рецепцији романа од којег се и данас конвенционално очекује да створи један свет који ће читалац моћи да доведе у везу са својим истукством стварности и књижевности. Међутим, сама свест о референцијаној илузији као кључном моменту реалистичког дискурса, а у ширем смислу и саме књижевности, као и уметничким поступцима, односно наративним конвенцијама којима се та илузија остварује, омогућила је авангардој прози да демистификује, оспори и пародира такве књижевне поступке, као и да проблематизује сам однос емпиријске, материјалне и фиктивне, текстуалне стварности књижевног дела, као и саму његову рецепцију. Свест о „лукавству” реалистичких аутора да своју визију света представе као објективну стварност, донела је, према Винаверу, не само слободу уметничког избора, него и једну далекосежну сумњу која проистиче из онтолошке осцилације између бића и небића, стварног и нестварног. „Ми наше светове градимо данас са још једним хелијумом, кога није било на досадашњим земљама: *ми уносимо ту утишну језу стварности и нестварности (...)*; за нас је игра око присуства или одсуства егзистенција једна драж више у стварању, једно уживање више у створеном.”<sup>53</sup> Оспоравање конвенција реалистичког дискурса резултат је сумње у онтолошку стабилност рационалистичког и позитивистичког поимања стварности, сумње из које проистиче егзистенцијална језа и стваралачко узбуђење пред питањем шта стварност заправо јесте и које су могућности да се она у уметности представи, односно декомпонује и изнова креира. Постојање две слике стварности, једне материјалне, феноменалне и друге суматраистичке, етеричне у *Дневнику о Чарнојевићу*, потпуно разарање каузалног и линеарног поретка ствари, а обнављање митског и мистичног доживљаја света у *Бурлески Растка Петровића* или *Хроници моје вароши* Момчила Настасијевића, па до превласти ониричког као јединог аутеничног облика човекове егзистенције, у роману *Корен вида* Александра Вуча, могућности су не само нових и спрам реалистичких конвенција другачијих књижевних поступака, него и израз једног радикално другачијег поимања стварности. Било би претерано тврдити да авангарда једноставно негира постојање емпиријске стварности у име неке друге. Она доводи у питање њено поједностављено тума-

<sup>52</sup> Majkl Rifater, *Referencijalna iluzija*, Treći program, Beograd, proleće 1990, br. 85, str. 197.

<sup>53</sup> С. Винавер, *Громобран свемира*, стр. 10.

чење, наглашавајући метафизичке, подсвесне или пак морално санкционисане димензије постојања. У књижевним делима, понајпре романима, авангардних аутора дошло је до неке врсте онтолошке и аксиолошке инверзије у односу на реалистичку прозу — права истина о свету и природи људске егзистенције није у рационалном поимању манифестованог, емпиријског света, него у откривању метафизичке, утопијске или митске димензије, или као код Раствка Петровића у маханици еротских и физиолошких односа, који свој аутентични израз могу добити једино у књижевном делу. Казано речима Паула Клеа, авангардна уметност не препрдује видљиво, она чини видљивим.

Винаверов текст значајан је због поменутих теоријских имликација битних за разумевање авангардне прозе, поготову романа, али он не садржи никакаве конкретније ставове о дотадашњој српској књижевности (осим са данашњег становишта неприхватљиве оцене да у нашој књижевности није било импресионизма), па ни према српском реализму и његовим представницима. За разлику од манифеста и програмских текстова руског кубофутуризма или француског надреализма у којима се оштро и безрезервно одбацују представници руског, односно француског реализма, у програмским текстовима српске авангарде то није случај. Видели смо, Винавер такође помиње Достојевског али без икакве назнаке оспоравања књижевне вредности његових дела. Ни код Винавера ни код других авангардних аутора нема значајнијег полемичког оспоравања наслеђа српског реализма. Очигледно је да се романи Џрњанског, Раствка Петровића, Бранка Ве Польанског или Александра Вуче суштински разликују од реалистичких текстова, темељно оспоравајући све познате жанровске конвенције. *Дневник о Чарнојевићу* помиње „гробове старих романа”, док се поједини делови *Бурлеске* могу читати и као пародија српске сеоске приповетке. О томе ће, наравно, доцније бити више речи, а овде ћемо се само задржати на неким ставовима из есеја Раствка Петровића и Милоша Џрњанског у којима се изражава њихов, поетички веома битан, став према српском реализму. Критику, али без оспоравања, двојице најзначајнијих представника српског реализма износи Раствко у есеју *Стварност у српској и нашој књижевности* (1931), у седмом поглављу посвећеном Исидори Секулић. Симо Матавуљ, аутор нашег најбољег реалистичког романа, *Бакоња фра Брне*, и Лаза Лазаревић, аутор најбољих приповедака тог раздобља, нису, према Раствку, дошли до „праве интелектуалне замисли живота, нити праве интелектуалне процене његових вредности. То су били изврсни приповедачи; али не и романсијери. Њина је мисао била прозирна као и остale боје у њиховој приповеци.”<sup>54</sup> Раствков суд је значајан како за питање изостанка романа као стабилног и формираног жанра у нашем реализму, тако и за размишљање зашто је код наших авангардних писаца изостало израженије, експлицитно одређење према нашем реалистичком роману. Изостанак сложенијег мисаоног промишљања живота и останак на једноставној анегдотској структури код Матавуља неки су од разлога недовољ-

<sup>54</sup> Раствко Петровић, *Есеји и чланци*, приредио Ј. Христић, Београд 1969, стр. 249.

не развијености српског реалистичког романа, који остаје у сенци приповетке. У исти мах изостанак канонизације овог жанра, као што је то био случај у европским књижевностима друге половине деветнаестог века, учинио је да наш дотадашњи роман не буде предмет авангардних напада, као што ће то бити поезија из времена модерне. У том смислу важно је и то да авангарду од реализма у српској књижевности одваја проза модерне која је била у знаку дезинтеграције неких реалистичких конвенција, отварајући појединим својим моментима, као што је лиризација прозе, пут радикалнијим авангардним књижевним поступцима,<sup>55</sup> о чему ће доцније бити више речи.

У осврту на однос између авангардних аутора и српске реалистичке традиције изузетно место имало би успостављање поетичких веза између Милоша Црњанског и најзначајнијег романсијера нашег деветнаестог века Јакова Игњатовића. У тексту *Стиоходишићица Јакова Игњатовића* из 1922. године Црњански овом писцу даје изузетно место — Игњатовић је „највећа личност нашег реализма” чији роман *Вечити младожења, Тријен сласен и Патињица* данас треба „да су на сваком столу” јер им у српској прози припада „највише место до времена Боре Станковића”.<sup>56</sup> Овако високо мишљење о Игњатовићу, које превазилази дотадашње књижевноисторијске оцене, на пример Вуловићеву или Скерлићеву, чију монографију о Игњатовићу Црњански иронично помиње („Скерлић је у својој студији о Јаши Игњатовићу умео да остане здрав”), аутор оправдава низом ставова који би се с правом могли одредити и као аутопоетички. У тексту објављеном годину дана након *Дневника о Чарнојевићу* Црњански имлицитно успоставља књижевне и поетичке везе са Игњатовићем, читајући његове романе у духу своје суматраистичке поетике, слично као што је то учинио и са поезијом Бранка Радичевића, који се у драми *Маска* из 1919. појављује као гласноговорник идеја суматраизма, односно етеризма. Док је дотадашња критика (Скерлић, Вуловић), па и она доцнија (Живковић, Деретић), у Игњатовићевим романима видела одлике „сировог” реализма, односно „оријентацију на приказивање ниских, приземних видова живота”,<sup>57</sup> дотле Црњански у томе види трагизам индивидуалне и колективне пролазности — „дубок осећај пролазности меса, глади и блуди.” И један и други романописац деле исти географски простор, али и блиско културноисторијско искуство целог једног национа, које Црњански у Игњатовићевим делима овако доживљава: „Видели би да имамо читав један крај где смо изумрли. Посматрали би велику лешину наших гладних и ситих, блудних и невиних, богатих и убогих, тамо горе крај Дунава где смо оставили празне цркве и гробља

<sup>55</sup> Види о томе: Radovan Vučković, *Moderna srpska proza: kraj XIX i početak XX veka*, Beograd 1990.

<sup>56</sup> Милош Црњански, *Есеји и љрикази*, приредили Б. Петровић и С. Трећаков, Нови Сад 1991, стр. 93.

<sup>57</sup> Јован Деретић, *Српски роман 1800—1950*, стр. 113. Први је такву оцену детаљно изнео Светислав Вуловић, који истиче да су Игњатовићеве мане то што „црта друштво какво је на сокаку, у механи, берберници, при постављеној трпези (...). Његове слике нису очишћене од прашине и блата. Његова психологија није дубока, већ лака, емпирична” (С. Вуловић, *Уметничка приповеда у новијој српској књижевности*, стр. 409—410).

(...). Лешина исељеног Чарнојевића лежи прострта, испред лепих драперија и завеса осталог народа.” Црњански посебно инсистира на гротескним сликама људског тела које постоје у Игњатовићевим романима у којима се испољава „бестијални таленат нашег реализма.” Нешто од такве бестијалности, као и наглашености баналних и тривијалних појединости из живота које се смењују поступком филмске монтаже, стварајући ефекте гротескног и апсурданог, запажамо у првом циклусу *Прича о мушком* („Иза видовданске завесе”), који се одиграва у игњатовићевском декору. Однос тела и духа о којем Црњански пише у овом есеју као да је одломак из *Дневника о Чарнојевићу* или бар нека врста поетичког коментара уз тај роман и доцније *Сеобе*: „Како би било дивно осетити да само дух нико и ништа не каља. И болове и очајања и лудило сагледати опет у животу, трбусима и месу. Али и тада би у овим мамурним, од блата створеним, оживелим телесима, што се тетурају кроз љубавни смех и плачући глад, осећали дубоку дивну даљину и могућност стапања живота са водама што остају воде, небесима која су вечна и ваздухом око свега, јер земља је једна.” Црњански помиње и толико оспоравани и куђени Игњатовићев језик који тако „искварен” и „разбарашен” сасвим одговара ауторовој визији света, дајући осећај „понижености, јер смо свуда били и јер су нас за све употребљавали”, што ће одговарати егзистенцијалној и историјској позицији Вука Исаковића у *Сеобама*, који говори управо једним старим и „исквареним” језиком.<sup>58</sup> Једним другачијим, али сасвим легитимним, читањем Игњатовићеве прозе, Милош Црњански очигледно превреднује Игњатовићево место у историји српског романа, већ и тиме што га одређује не као зачетника нашег реализма или представника такозваног протореализма, него као нашег најзначајнијег аутора тога периода.

Дакле, у нашој авангарди нема полемичке заоштрености и програмског негирања уметничке вредности поједињих аутора из периода реализма. У самим романима остварује се оспоравање општих конвенција којих се роман као жанр у европској књижевности, а првенствено у реализму, придржавао (разграната фабула, временски и просторни континуитет радње, мотивација, миметичност, стабилна позиција приповедача и слично). У поменутом есеју о Игњатовићу Црњански високо вреднује управо једног аутора који се својим кључним приповедачким поступцима разликује од „високог реализма” у српској и европској књижевности, користећи се у својим романима приповедачким наслеђем осамнаестог века или још ранијег пикарског романа.<sup>59</sup>

Без развијене и канонизоване домаће традиције и у активном до слуху са европским авангардним променама, српски роман двадесетих година прошлог века развија, како ћемо то доцније показати, иманент-

<sup>58</sup> Уп. о Игњатовићевом језику и стилу Скерлићеву оцену, која се у ублаженом облику и данас понавља: „И каква невештина и немарност у писању, какве погрешке у стилу овога неписменог писца! Несумњиво је да је он најнеписменији од свију наших познатих писаца!” (Ј. Скерлић, *Јаков Игњатовић*, стр. 156).

<sup>59</sup> О терминима протореализам и високи реализам види: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад 1997.

нopoетичко преиспитивање и оспоравање свих постојећих и очекиваних жанровских ограничења.

## IV

Док се у нашој књижевности током друге половине деветнаестог века поетичка и културолошка свест о роману тек формира, а приповетка и даље заузима доминантну позицију у жанровском систему, у европском реализму роман је дефинитивно постао повлашћени прозни облик који заузима централно место у хијерархији књижевних врста. Разумљиво је зато што је авангарда у европским књижевностима проблематизовала канонизовани статус и приповедачке поступке реалистичког романа. Кроз оспоравање реалистичког дискурса роман почетком двадесетог века експериментише са новим изражајним могућностима. После једног стабилног поретка наративних поступака, настале промене делују као криза самог жанра, а појединим ауторима и као апокалиптички наговештај краја романа. У авангарди се заправо отвара једно далекосежно питање, присутно у теоријским и наратоловском разматрањима током цelog протеклог столећа о кризи романа, на пример у познатом Кајзеровом есеју „Настанак и криза модерног романа“ (1957). То што је почетком прошлог века дестабилизован систем фабуле, заплета, времена, простора а понадве свезнајућег приповедача као сувереног и сигурног господара приче, није била само криза једног жанра, него онтолошки, аксиолошки и епистемолошки проблем. „Конвенционални роман“, вели Кајзер, „не чини се више правим, а то значи: не више вјерним изразом данашњег односа према битку и постојању.“<sup>60</sup> Оспоравањем значаја или предвиђањем потпуног нестанка, поједини су аутори у судбини романа почели да виде остварење Хегелове идеје о крају уметности.

Размишљања о кризи или крају романа започињу управо у време авангарде, односно поводом неких авангардних романа. Међутим, пре него што се задржимо на тим ставовима (Осипа Мандельштама, Николаја Берђајева, Валтера Бењамина и Теодора Адорна), који ће нам бити важни и као интерпретативно и теоријско полазиште за разумевање промена у српском роману двадесетих година, морамо да поставимо питање самог постојања књижевноисторијског и жанровског одређења авангардни роман. Питању авангардне прозе и романа није посвећена превелика пажња ни у европској ни у нашој науци о књижевности, изузев монографија о појединим ауторима или авангардним покретима, понадве о експресионизму. Разлози за то леже првенствено у неповерењу и тешкоћама да се о авангардној књижевности, а посебно прози, уопште говори као о јединственом и кохерентном литерарном феномену, што нас опет враћа различитим одређењима самог појма авангарда и терминолошким недоумицама у троуглу експресионизам — авангарда — модернизам. Најзначајнија романескна остварења друге и треће деценије

<sup>60</sup> Wolfgang Kayser, *Nastanak i kriza modernog romana*, u: *Moderne teorije romana*, привредо M. Solar, Beograd 1979, str. 256.

прошлог века (Пруст, Џојс, Ман, Жид или Вирцинија Вулф) обично се не посматрају у директнијој вези са авангардним покретима и тумаче се у контексту шире схваћене модернистичке књижевне парадигме. Најпознатији аутор који ствара у то време и о којем је аргументовано писано као о специфичном представнику експресионистичке прозе је Франц Кафка. Тако амерички компаратиста и утицајни проучавалац немачког експресионизма Валтер Зокел у својој монографији о Кафки (1964) истиче да овај приповедач нема специфично експресионистичке стилско-језичке особености, али да се може уочити низ тематско-мотивских и наративних сличности Кафкине прозе са оном коју у исто време пишу Алфред Деблин, Георг Хајм или Готфрид Бен.<sup>61</sup> Најутицајнији представник романескног експеримента двадесетих година прошлог века — Џејмс Џојс такође се доводи у везу са авангардним покретима, експресионизмом и футуризмом. Подсећајући на Џојсов боравак у Трсту и Риму у време када италијански футуристи у многобројним манифестима програмски објашњавају нове уметничке поступке, Гильермо де Торе закључује да је „роман *Ulysses*, исто као и *Finnegan's Wake* јединствен у сваком погледу, нарочито на језичком плану, али и препун разних и различитих утицаја. Толико многобројних и распострањених, као што ће бити утицаји које је он извршио на савремени роман.”<sup>62</sup> Изузев романа Кафке и Џојса, о чијим везама са авангардним покретима се може говорити са извесним оградама, појам авангардни роман односи се првенствено на прозна остварења оних аутора који су припадали појединим авангардним покретима или чије су приповедачке стратегије и поетички ставови директно произашли из авангардних поетика или су са њима у дослуху. Тако германиста Виктор Жмегач у својој *Повијесној поетици романа* (1987) у поглављу „У кругу поетике 'изама'" говори о романима и програмским текстовима Алфреда Деблина, футуристе Маринетија а потом и Готфрида Бена, Кафке и Рилкеа.<sup>63</sup> Слависта и један од главних заговорника термина авангарда, Александар Флакер, своје ставове о променама у прози доказује позивајући се првенствено на руске романописце друге и треће деценије — Белог, Замјатина, Пиљњака и Ољешу.<sup>64</sup> Коначно, белгијски аутор Мишел Дипуис говори о авангардном роману имајући у виду првенствено француске ауторе из круга надреализма — Бретона, Арагона, Реймона Кеноа.<sup>65</sup>

Колико је одређење прозе и романа у време авангарде изузетно сложено питање, потврђује изучавање експресионистичке прозе у њеној матичној, немачкој књижевности. Индикативна су два примера. Иако се о експресионистичкој прози појавило неколико изузетних студија и анто-

<sup>61</sup> Уп. о томе: Viktor Žmegač, *Aspekti tumačenja Kafkinih dela, Težišta modernizma*, Zagreb 1986.

<sup>62</sup> Гильермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, прев. Н. Мариновић, Сремски Карловци, Нови Сад 2001, стр. 86.

<sup>63</sup> Viktor Žmegač, *Povijesna poetika romana*, Zagreb 1987.

<sup>64</sup> Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb 1984. Исте године појавила се и Флакерова монографија о руској авангарди. Вредна пажње је и студија Миле Стојнић *Руски авангардни роман*, Београд 1988.

<sup>65</sup> У: *Književni žanrovi i tehnike avangarde*, група аутора, прев. R. Kordić, Beograd 2001.

логија (Инге Јенс, Карл Отен, Валтер Зокел, Фриц Мартин), тек 1970. године појавила се прва иссрпна књига у целини посвећена овом питању — *Prosa des Expressionstus* Армина Арнолда. Аутор констатује да је управо проза највреднији део овога покрета (нарочиту пажњу посвећује кратким романима Фрица Јунга, Отоа Флакеа, Криса Коринта), али је упркос томе још увек запостављена и неистражена. Након ове појавило се још неколико изузетних студија о експресионистичкој прози (Герхарда Кнапа, Берента Шефера, Вилхелма Крула), али књига Августинијуса П. Дирика *German Expressionist Prose* (1987), у којој се не говори о роману, јер аутор сумња да експресионистички роман постоји као засебни жанр, потврђује да недоумице и резерве које се тичу експресионистичке прозе, а поготову романа, још нису ни близу разрешења.<sup>66</sup> Ипак, аутор првог прегледа европске авангардне књижевности (*Literaturas europeas de avanguardia*, 1925) шпански књижевник Гиљермо де Торе у свеобухватној *Историји авангардних књижевности* објављеној пола века доцније, 1974. године, закључиће да су промене настале у авангардној прози и роману трајније и за даљи развој књижевности значајније. Иновације авангарданог стила најпре су се указале у манифестима и у поезији, али, истиче Де Торе, „од онога тренутка када је иноваторски занос авангарде ослабио, формалне и тематске иновације постале су видљивије на романсијерском плану, док се поетски израз повлачио у познате пејзаже и традиционалне форме.”<sup>67</sup> Као што ћемо доцније видети, управо српска авангардна књижевност недвосмислено потврђује став о изузетном и далекосежном значају промена насталих током двадесетих година у прози, понајпре у кратком роману.

Авангардни роман као особита жанровска форма у другој и трећој деценији прошлог века првенствено у немачкој, француској, руској и, наравно, нашој књижевности, о чему ћемо доцније говорити, заједно са делима Пруста, Мана, Жида или Џојса, која се одређују као модернистичка, представља темеље модерног романа. Поменули смо да су размишљања о авангарданом роману, односно свест о новонасталим променама у приповедању, у знаку истицања кризе жанра. Очигледно је да постоји сагласност између размишљања о крају дотадашње европске културе, на пример у Шпенглеровој књизи *Пројасиј Зайада* или у есеју Николаја Берђајева „Крај Европе” (1916) и оних о крају романа као кључног књижевног репрезентанта грађанске културе. То је најочигледније у тексту руског књижевника Осипа Мандельштама, објављеном 1928. године који се управо и зове — „Крај романа”. Одређујући роман као „средишњу насушну потребу и организовану форму европске уметности”, Мандельштам сматра да је будућност те форме доведена у питање зато што је оспорена и дезинтегрисана њена суштинска композициона и

<sup>66</sup> Иссрпан преглед проучавања експресионистичке прозе у немачкој науци о књижевности даје Бојана Стојановић-Пантовић у: *Morfologija ekspresionističke proze*, Novi Sad 2003, str. 33—50. Уп. о томе и: Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, стр. 16—21.

<sup>67</sup> Гиљермо де Торе, *нав. дело*, стр. 14.

наративна основа — биографија. „Мера романа је људска биографија или систем биографија.”<sup>68</sup> Настао као уметнички израз интересовања за судбину личности, роман је заснован на композиционој техници која биографију претвара у фабулу уз помоћ „уметности психолошке мотивације”. Врхунац такве прозне технике је у деветнаестом веку, када је објављивање романа било догађај не само у књижевном, него и у друштвеном животу. Тадашњи процват овог жанра руски аутор доводи у директну зависност од личности Наполеона, који је својим метеорским успехом дао кључну тему европском роману, на пример код Балзака или Стендала. „Типична биографија завојевача и срећника Бонапарте се распарчала у Балзака на десетак такозваних 'романа среће' (*roman de réussite*), где основна покретачка снага није љубав, него каријера, то јест тежња да се човек пробије из низих и средњих социјалних слојева у више.” Постоје акције изузетних личности у историјском току опадају, што потврђује хаос и насиље светског рата који је појединца учинио беспомоћним, роман уместо континуиране и линеарне биографске приче (фабуле) постаје разбијено и фрагментарно приповедање о растрзаном животу појединца где старе законитости психолошке мотивације више не играју никакву улогу. „Даља судбина романа неће бити ништа друго до историја распарчавања биографије, као форме, облика личног постојања, чак и више од распадања — катастрофалне погибије биографије,” закључује Мандељштам.<sup>69</sup> Распад биографије, односно фабуле као њеног наративног уобличења, свакако није довео до краја самог романа, него једног његовог облика какав је постојао у реализму. Зато је Мандељштамов текст изузетно значајан, свакако не због предвиђања о сумраку овог жанра, него због учавања једног процеса који траје у прози од почетка двадесетог века, а своди се на дезинтеграцију реализма, и кулминација у авангарди двадесетих година као наглашено преиспитивање и оспоравање свих признатих наративних конвенција. Напуштање фабуле и система мотивације књижевног лика израз су управо онога што Мандељштам назива нестакном интересовања за биографију лика. Питање индивидуалног идентитета и његовог језичког израза, децентрираног субјекта који више нема потребу да се интегрише или пак сукоби са друштвом како то чини јунак реалистичког романа, него се од друштва отуђује преиспитујући своју егзистенцијалну позицију у свету, али и наративну позицију у тексту, опсесивно је питање прозе у првим деценијама прошлог века. Од Гавре Ђаковића, јунака, односно боље речено антијунака романа

<sup>68</sup> Osip Mandeljštam, *Kraj romana*, prev. M. Čolić, u: *Rađanje moderne književnosti. Roman*, priredio A. Petrov, Beograd 1975, str. 221. Исте године кад и Мандељштамов есеј, објављен је и Ристићев антироман *Без мере*, у којем приповедач осуђује конвенције реалистичког романа и вели: „Чему ти удешени заплети и биографије измишљених личности, сва та прорачунавања која су своје деловање произвољно свела на један ограничени план свакодневних могућности, и не знам зашто тако саката, тако кретенасто веристичка, тако бедно подешена по правилима, беспредметним 'реалностима', подражавајући живот баш у ономе што је у њему најспоредније, распоређујући га по апстрактним захтевима једне већ давно умрле психологије, чему?” (Марко Ристић, *Без мере*, Београд 1962, стр. 172).

<sup>69</sup> *Isto*, str. 222.

*Бесеће* Вељка Милићевића, којег Скерлић иронично пореди са индијским факиром „који век проведу гледајући у свој пупак”<sup>70</sup> и који се одриче своје биографије одлазећи преко мора у нови свет, пут је водио до Петра Рајића, чији забележени живот је у правом смислу речи разбијена, фрагментарна аутобиографија у којој је једино вредно не оно што припада баналном и рационалном животу, дакле не фабула, него оно што је део сна, утопијско и суматраистичко, односно оно што је у самој књижевној структури лирско и песничко. Од фрагмената животних прича сачињен је кратки роман *Људи говоре*, док је *Бурлеска гостодина Перуна Бога грота* у знаку гротескно хиперболисане приче о Набору Деволцу који живи неколико векова. Потреба за деструкцијом света, субјекта и саме приче доминира у роману *77 самоубица* Бранка Ве Польанског, док је у *Крилима* Станислава Кракова рат, а не човек једини прави протагониста.

Поменули смо есеј Николаја Берђајева о крају старе европске, односно европцентричне културе. Међутим, исте године он пише и текст „Астрални роман” о првом руском авангардном роману, *Пећроћраду* Александра Белог објављеном 1910. Док ће Мандельштам констатовати распад биографије као кичме романескног приповедања, Берђајев у роману Белог запажа разграђивање читавог поретка материјалне стварности и нестајање свих чврсто успостављених граница између предмета и људи. „Сами ликови људи се код њега декристализују и распружавају, губе оне чврсте обрисе који једног човека одвајају од другог, а такође и од предмета света којим је човек окружен. Чврстина, ограниченошт, кристализованост нашег плотског света се руши.”<sup>71</sup> У старом, деветнаестовековном роману доминирао је физички, материјални свет, а *Пећроћрад* је први роман који нас уводи у димензију астралног где се све меша, разлива, „све прелази у све.” Процес дестабилизације слике света као објективне датости и позитивистичког предмета сазнања Берђајев доводи у везу са разградњом логичког устројства језика. „Космички вихор који дува у речима” усмерава језик и композицију романа ка лирским и музичким начелима, ка стварању особеног романа-симфоније какав је *Пећроћрад*. Одредница астрално којом Берђајев именује промене настале у роману почетком прошлог века, блиска је заправо појму лирског романа и лиризације прозе у авангарди. Берђајев уочава још један важан моменат авангардне прозе — њену мултимедијалност, односно наглашену везу са другим уметностима, понадре музиком и сликарством. Разлагање и раслојавање језика и света који постоје у *Пећроћраду* одговара поступцима кубистичког сликарства, на пример на Пикасовим сликама — „Кубизам у сликарству трага за геометријским костуром предмета, он скида обманјиву маску плоти и тежи да продре до унутрашњег устројства космоса.”<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Јован Скерлић, *Вељко Милићевић: „Бесеће”, Писци и књиге*, књ. 5, Београд 1964, стр. 297.

<sup>71</sup> Николај Берђајев, *Трагедија и свакодневица*, прев. В. Меденица, Београд 1997, стр. 89.

<sup>72</sup> *Исто*, стр. 91.

Очигледно је да је декристализација стабилног поретка стварности и језика, о чему говори Берђајев, и размишљања о распаду биографског модела, односно континуирање и линеарне приче о јунаковом животу и његовој интеграцији или пак сукобу са друштвом, на кому је био заснован реалистички роман, што примећује Мандельштам, довела не до нестанка самог жанра, него до развијања и преиспитивања нових приповедачких могућности. О кризи приповедања, али и новим прозним поступцима који из те кризе произистичу, писаће Валтер Бењамин у својим огледима „Криза романа“ (1930), поводом Деблиног романа *Берлин Александерлац* и „Приповедач“ (1936), у којем анализира прозу Николаја Љескова. У оба текста Бењамин истиче да је роман у кризи зато што се сама уметност приповедања ближи своме крају. „Све је ређи сусрет с људима који знају нешто право исприповједати. (...) као да нам је одузета способност која нам се чинила неотуђивом, најсигурнија међу сигурнима. Наиме, способност размјене искустава.“<sup>73</sup> За разлику од епике која извире из усмене традиције, роман је плод издвојености, усамљености свога творца и с друге стране упућености не на усмено причање, него писану, односно штампану књигу. Уметност приповедања зато је одавно на издисају, сматра Бењамин, зато што изумире епска страна истине и мудрост коју роман не може да пренесе. Збуњен пред многострукошћу света роман не зна да дели савете о животу. „Писати роман значи у приказивању људског живота тјерати оно неизмерљиво до крајности. У сред обиља живота и приказујући то обиље, роман показује дубоку збуњеност свега живог.“ Рат је учинио још наглашенијом романескну немоћ да пренесе „смисао живота“, а нови облици комуникације, односно доминација кратке и сажете информације допринели су да роман доспе у кризу. Међутим, Бењамин уочава и могућности да роман обнови нешто од епског авторитета и свеобухватности истине. У Деблиновом роману *Берлин Александерлац* уочава једно ново стилско и композиционо начело које на модеран начин роман приближава епској монументалности. У питању је монтажа, поступак заснован на састављању текста од елемената документарне грађе који су у уметности засновали дадаисти настојећи да свакодневни живот учине савезником у борби против академских конвенција. „Помоћу стихова из Библије, статистике, текстова шлагера, Деблин епском збивању прибавља ауторитет. Они одговарају стереотипним стиховима из старе епике.“<sup>74</sup>

Криза романа, заправо у ширем смислу речи криза хуманистета, о којој говори Бењамин, превазилази питање истрошеноности реалистичких наративних поступака и задире у саму бит романа као књижевне и културне форме. Авангарда је ту кризу учинила очигледном, али њене нове уметничке технике свакако је нису могле сасвим превазићи. Доба сумње, како је средином прошлог века француска списатељица Натали Сарот назвала стање у којем се налази модерни роман, отворено у време аван-

<sup>73</sup> Walter Benjamin, *Pripovjedač, Estetički ogledi*, prev. T. Stamać, Zagreb 1986, str. 166.

<sup>74</sup> Isti, „Kriza romana“, *Estetički ogledi*, str. 190.

гарде, делом се могло разрешити коначним прихваташем романа, на Бахтиновом трагу, као форме којој је иманентна стална сумња и преиспитивање сваког књижевног и друштвеног поретка. Али и тада остаје отворен парадокс који прати и роман и уметност у двадесетом веку, који ће Теодор Адорно педесетих година, настављајући Бењаминова размишљања, изразити на следећи начин: „приповедати данас није могуће, а форма романа захтјева приповијест.”<sup>75</sup> У овој констатацији може се препознати исказ из Рилкеових *Записа Малтиеа Лауриса Бригса*, првог немачког модерног/авангардног романа објављеног 1910. године, који Адорно и помиње у своме тексту. „Да се причало, заиста се причало, то мора да је било пре мог времена”, каже приповедач, „Ја никад нисам чуо некога да прича.”<sup>76</sup> Способност да се кохерентним и сврховитим приповедањем, односно фабулирањем, представи објективна стварност чини се немогућом, па се и сам Малти одлучује за оно што Адорно означава као „субјективистичко екстремно решење”. Реч је о субјективизму који у процесу приповедања „не трпи више никакву непреображену материјалност и управо тиме поткопава епски налог предметности.”<sup>77</sup> Криза традиционалног приповедања о посебним догађајима и ликовима резултат је кризе егзистенције и распада идентитета искуства, континуираног и разумљивог живота који једини допушта објективног, ауторитарног приповедача. Разрешење парадокса о потреби за приповедањем, али и одсуства тога да се нешто посебно и значајно исприча, како је то чини еп (зато овај аутор роман и одређује као негативну еопеју), Адорно даје кроз оцену да „нема модерног умјетничког дјела које би нешто вриједело, а да не налази ужитак у дисонанци и пропуштеноме.”<sup>78</sup> Између субјекта и света постоји јаз који се не може премостити. Из тог јаза, те дисонанце између приповедача и стварности, а не покушаја да се она техником илузије прикрије и преобрази у хармонију, настаје модерни роман који је свестан својих ограничења у приказивању стварности. Адорно та ограничења одређује као свест о капитулацији пред надмоћном збиљом која се књижевношћу не може променити. Али романескна форма постаје свесна далекосежних могућности да управо ту немоћ учини својим савезником, односно прогласи је предметом приповедања и поетичке саморефлексије.

## V

Говорили смо о авангардном роману у европским књижевностима а сад ћемо покушати да тај појам још подробније објаснимо у српској књижевности десетих година прошлог века тако што ћемо га преци-

<sup>75</sup> Teodor W. Adorno, *Mjesto priповјedača i suvremenom romanu*, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, prev. B. Mikulić, Zagreb 1985, str. 151.

<sup>76</sup> P. M. Рилке, *Записа Малтиеа Лауриса Бригса*, прев. Б. Живојиновић, Београд 1996, стр. 149.

<sup>77</sup> Teodor W. Adorno, *nav. delo*, str. 151.

<sup>78</sup> *Isto*, str. 156.

зније одредити као кратки авангардни роман. Наиме, готово сви романи српске авангарде су по свом обиму, али и по структурним одликама, за право кратки романи. Једина три дужа романеска остварења овог периода су *Сеобе* Милоша Црњанског (1929), *Без мере* Марка Ристића (1928) и доцније објављени *Дан шести* Раствка Петровића. Ако погледамо једи-ни исцрпнији преглед скоро целокупне романеске продукције између два рата у књизи Станка Кораћа *Српски роман између два рата 1919—1941*, приметићемо да од око 130 наслова, колико бележи овај аутор, не рачунајући одломке који су остали по часописима или нека дела која Кораћ изоставља јер их не сматра романима, на пример *Људи говоре* Раствка Петровића, највећи део свакако нема знатнију књижевну вред-ност, нити, наравно, има било какве везе са авангардним поетикама. Према традиционалној тематској класификацији већина ових остварења спада претежно у историјске (на пример сасвим анахрон роман на више од хиљаду страница Владана Ђорђевића *Цар Душан* (1919/1920), трилогија Стојана В. Живадиновића о Карађорђу (1930), циклус романа *Кроз ватру и лешеве* (1932—1936) Антонија Мусића, те свакако најпознатији историјски роман из тог времена *Српска трилогија* (1934/35/36) Стевана Јаковљевића), затим криминалистичке, љубавне (најпознатији су романи Милице Јанковић — Мир Јам), друштвене, психолошке и романе за де-цу и омладину чије ауторе и наслове махом и не вреди помињати. Уо-сталом сличне резултате би показао и преглед актуелне романеске про-дукције која је свакако неупоредиво већа па у току само једне године изађе више романа него у целом међуратном периоду, и сачињена пре-тежно од дела кич литературе која су мање књижевни а више културоло-шки и социолошки феномени. Дистанцирамо ли се од појединих Кора-ћевих књижевних процена, на пример оне о *Крилима* Станислава Крако-ва као површном, „танком” и у крајњем исходу лошем роману, недво-смислено ћемо примети да су најбоља остварења тога времена, уз поме-нute романе *Сеобе*, *Без мере* и *Дан шести*, заправо кратки авангардни романи Милоша Црњанског, Раствка Петровића, Станислава Кракова, Драгише Васића, Бранка Ве Полјанског, Александра Вуче, Хамзе Хума, Рада Драинца, Александра Илића и Сиба Миличића. До сличног закључка можемо да дођемо погледамо ли преглед роман из међуратног периода који даје Јован Деретић у књизи *Српски роман 1800—1950*. У поглављу „Међуратни поетски роман” Деретић издваја само романе Милоша Цр-њанског и Раствка Петровића и сасвим узгред спомиње Драгишу Васића, Сибу Миличића и Александра Вуче.

Тенденција ка кратким романескним формама није присутна само у српској него и у европским авангардним књижевностима. Најизразитији су примери из немачке експресионистичке прозе — кратки роман Карла Ајнштајна *Бебикен* или *Дилетанти* чуда као књига објављен 1912. године, роман Ота Флакеа *Град мозга* и *Не и да* објављени 1919, односно 1920. године, Франца Верфела *Убијени је крив а не убица* из 1920, о једном од кључних авангардних мотива, сукобу очева и синова, роман *Банде раз-бојника* Леонарда Франка из 1914. године, *Најон* и *Бордел* Курта Корина-

та из 1919,<sup>79</sup> затим из руске авангарде — романи Бориса Пильњака *Гола година* из 1921, Јевгенија Замјатина *Ми* објављен 1924, Јурија Ољеше *Зависиј* из 1927. године<sup>80</sup> или најпознатији роман француског надреализма Бретонова *Нађа* из 1928. године. Један од кључних аутора португалске авангардне књижевности — Антонио Феро не само да је написао неколико кратких романа него је и поговор једног од њих (*Левијана* из 1927. године) посветио јединственом програмском образложењу поетике кратког романа. То је и својеврсни манифест кратког романа у којем се Феро полемички оштро обрушава на реалистичке ауторе, попут Балзака, чији „тешки, дебели, гломазни, гњаваторски романи дремају на полицијама за књиге као претовљене свиње.”<sup>81</sup> Кратки роман је образац књиге модерног времена који одговара динамичном ритму савремног урбаног живота („кратки роман је брзо превозно средство осећања”). Роману више нису потребна „тешка сплеткарења са заплетом”, безброј ликова и обиље непотребних речи него сажетост („глад за сажетошћу”) и динамизам. Феро све време развија за авангарду карактеристичан топос пута, заснивајући своје виђење књижевности и понајпре романа као путовања. Тако оправдава и дуге романе Пруста и Џојса — „реч је само о дугим путовањима на која су морали да понесу више пртљага.” Посебно су занимљива ауторова размишљања о вези кратког авангардног романа и документарних жанрова, на пример новинског извештаја и уопште концепције уређивања дневне штампе, о чему ћемо доцније говорити. Коначно, Феро афористички закључује: „Лако је писати много. Писати мало често је прави подвиг.”<sup>82</sup>

Дакле, с правом се може тврдити да је кратки роман један од важних авангардних жанрова, односно када је реч о српској авангарди, кратки роман је њен несумњиво водећи прозни жанр. Ако поједини аутори тврде да се у европским књижевностима може говорити о доминацији авангарде претежно у поезији, драми и програмским текстовима, у српској књижевности то свакако не бисмо могли категорички да тврдимо. Међутим, и у нашој науци о књижевности ретке су књиге које се баве само авангардном прозом, а сасвим су усамљена мишљења да су се значајније и далекосежније промене у српској авангарди одигrale не у поезији него у прози, односно, како ми тврдимо, у кратком роману који тада почиње да се конституише као важан жанр српске књижевности у протекломе столећу. Поменимо најпре књигу Радована Вучковића *Српска авангардна проза* (2000), која је једина целовита студија те врсте у нашој књижевности. У поглављу посвећеном експресионизму аутор констатује да је овај авангардни покрет у нашој, али и у европским књижевностима, „најдуже трајао и најплодније резултате дао у прози, тј. новели

<sup>79</sup> В. о томе: Гиљермо Де Торе, *Историја авангардних књижевности*, стр. 121—123. и Fric Martin, *Istorija nemачке književnosti*, prev. V. Stojić, B. Živojinović, Beograd 1971, str. 548—634.

<sup>80</sup> Уп. о томе: Мила Стојнић, *Руски авангардни роман*, Београд 1988.

<sup>81</sup> Антонио Феро, *О кратком роману*, прев. Ј. Нешковић, Књижевна реч, бр. 318, Београд 1988, стр. 7.

<sup>82</sup> *Исто*.

и у роману, из чије су почетне краће лирске структуре доцније израсле велике романсијерске замисли.”<sup>83</sup> У том смислу чини нам се важан став и Марије Добровске — Партике која истиче да је „сав терет промена које су се дододиле у књижевности крајем XIX века и почетком XX века преузела поезија. Међутим, после Првог светског рата настала је понешто парадоксална ситуација: авангарда која се у другим европским књижевностима најрадије и најизразитије исказује у поезији, на српском терену своје присуство манифестује посредством прозе.”<sup>84</sup> Као аргумент за такву тврђњу наводи управо библиотеку Албатрос која је 1921. године објавила три кључне књиге српске авангарде — два кратка романа, *Дневник о Чарнојевићу и Бурлеску гостодина Перуна Бога грота*, и једну књигу манифест, Винаверов *Громобран свемира*. Наравно, ауторка је свесна да ову тврђњу не треба апсолутизовати у смислу негирања значаја и удеља авангарде у поезији, него да треба нагласити да су први, под окриљем Албатроса, организвани наступи српских авангардних књижевника у знаку прозе.

Могли бисмо зато с правом да утврдимо да су промене у српској авангардној прози и понајпре у кратком роману биле свакако далекосежније и значајније за даљи развој српске књижевности у прошлом веку. Промене настале у поезији, првенствено разградња везанога и различити облици слободног стиха авангардних песника, несумњиво су значајни, али из данашње перспективе показује се да је српска лирика друге половине прошлог столећа остала верна везаном стиху, као и неким сталним песничким облицима који су афирмисани у време модерне (сонет и терцина), а које је авангарда оспорила. О томе најизразитије сведоче представници неосимболизма у српској поезији, поготову опус Ивана В. Лалића, који успоставља везе управо са песницима које је наша авангарда здушно одбацила, на пример Војиславом Илићем или Милутином Бојићем. Авангардна искључивост и полемичка заоштреност у односу на канонизовану поезију модерне, првенствено Дучића и Ракића, свакако ће доцније бити превладана. Промене у приповеци и роману, првенствено оне које су извршили Милош Црњански и Раствко Петровић, засноване на усложњавању жанровских, композиционих и наративних поступака и превазилажењу дотада у српској прози доминантног миметичког модела, постаће основе српске прозе у другој половини прошлог века, што се за њихову, у књижевном смислу свакако изузетну поезију, не може у истој мери рећи. Као нека врста контрааргумента ставу да су промене у авангардној прози далекосежније и заначајније за српску књижевност, може се подсетити на важан моменат лиризације/поетизације авангардне прозе, дакле на једну од њених најбитнијих обележја, чији импулс долази из поезије. То, међутим, не оспорава наш став, него на известан начин и оснажује — роман магнетски привлачи и обједињује авангардна достигнућа и на плану поезије, као и на плану

<sup>83</sup> Радован Вучковић, *нав. дело*, стр. 16.

<sup>84</sup> Марија Домбровска — Партика, *Библиотека Албатрос и Београдска књижевна заједница ALPHA — реч је о јединству супротности*, Књижевна критика, зима/пролеће 1997, стр. 115.

програмских, односно есејистичких текстова. Коначно, једно од најзначајнијих достигнућа српске авангардне прозе је конституисање специфичног романескног жанра — кратког романа, који ће отада добити изузетно место у нашој књижевности, у остварењима Владана Деснице (*Зимско љетовање*) Иве Андрића (*Проклетна авлија*), затим Даниила Киша, Борислава Пекића, Милорада Павића, Давида Албахарија или Владимира Тасића. Поменимо у контексту тезе о интензивнијим и далекосежнијим променама у авангардној прози, односно приповеци и понајпре у кратком роману, него у поезији, ставове Гојка Тешића и Јована Делића. У предговору *Антилологији српске авангардне проповеди* (1989) Тешић овај период назива златним добом српске приповетке.<sup>85</sup> Ако је модерна, како је то истакао Миодраг Павловић, била златни век српске поезије, сада примат добија приповетка. Међутим, с обзиром на повлашћени положај приповетке у дотадашњој српској прози, исто одређење, златно доба приповетке, могло би да се дâ и српском реализму. Тешићеву крилатицу зато бисмо могли да преформулишемо у: авангарда — златно доба српског кратког романа, тим пре што Тешић у своју антологију приповедака укључује и два кратка романа, *Људи говоре* и *77 самоубица*. У студији *Српски надреализам и роман* (1980) Јован Делић показује да су утицаји надреализма на српски роман након Другог светског рата можда и очигледнији и сложенији него што су утицаји овог авангардног покрета на послератну поезију. У сваком случају, авангардни романописци одиграли су иницијалну улогу како у процесу преображажаја српског романа у двадесетом веку и његовом интензивнијем прожимању са европским књижевним токовима, тако и у конституисању облика кратког романа, као једног од доминантних прозних форми новог доба.

Покушаји да се кратки роман, по свом обиму, али и композиционим, наративним и поетичким одликама, издвоји као специфична романескна творевина новијег су датума. У време авангарде, која је сва у знаку жанровских мешања и превирања, овај термин не срећемо. Занимљиво је укратко се осврнути на то како су ондашњи критичари, али и сами аутори, именовали ова остварења. О *Дневнику о Чарнојевићу*, који је у поднаслову одређен као роман, већина првих критичара говори као о лирском роману (Винавер, Дединац) или пак доводи у питање његову жанровску природу — иронично, попут Љубомира Мицића („приповетке за децу са сликама“), затим оценом да та књига можда уопште и није роман (Рудолф Ивановић), односно да није „роман старинског типа“ или „као остали добри романи“ (М. М. Световски), те коначно да онај „ко тражи мирно и прегледно причање, добро компонован догађај, почетак и крај тај се овде неће наћи“ (пише извесни X. Z.).<sup>86</sup> Сличне оцене изречене су и у првим критикама романа *Крила* (1922), па тако Тодор Манојловић пише: „Роман? — Никако, ако под тим називом замишљамо једну према извесним формалним правилима развијену, испричану

<sup>85</sup> Гојко Тешић, *Антилологија српске авангардне проповеди (1920—1930)*, Нови Сад 1989, стр. XI.

<sup>86</sup> Сви наводи дати су према: *Критички текстови уз Дневник о Чарнојевићу*, у књизи: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, приредио Г. Тешић, Београд 1993, стр. 133—181.

повест или авантуру неке централне личности, неког јунака; али роман зацело, ако под овим разумемо сликовиту евокацију или песничку, визионарску реконструкцију једног доживљаја.”<sup>87</sup> Манојловићева оцена могла би се однести на сваки од авангардних кратких романа. Она најбоље сажима књижевну свест о коренитој жанровској метаморфози која се десила почетком двадесетих година. Сличан став изречен је исте, 1922. године, на другом крају Европе поводом Пильњаковог романа *Гола година* — „У бити то није роман,” пише критичар Воронскиј, „У њему нема ни спомена о јединству из радње, фабуле и осталог што обично тражи читалац када узима у руке роман.”<sup>88</sup> Како, међутим, назвати тај нови, авангардни роман без романа? Бранко Ве Польански своју књигу *77 самоубица* у поднаслову одређује као „надфантастичан веома брз љубавни роман”, што се свакако може схватити као наглашавање специфичне кратке форме овог дела. Око књига *Људи говоре и Корен вида* и данас има неслагања око тога да ли су уопште у питању романи. Занимљиво је да Растко Петровић у свом програмском есеју *Хелиотерапија афазије* (1924) развија концепт једног „малог романа” у којем би се испитале разнолике могућности језика, односно говора, и тако изразила „једна механика одношаја између људи.”<sup>89</sup> У тим идејама није тешко препознати скицу будућег кратког романа *Људи говоре*.

Тек почетком осамдесетих година Ђорђије Вуковић у поговору романа Александра Илића *Глувне чини*, објављеном у престижној Нолитовој едицији „Српски роман” 1982. године, истиче да би називом кратки роман (short novel) могла да се обухвати једна група дела која је означила смену у српској књижевности двадесетих година. „То су махом свим кратки романи, од сто до стотинадесет страница цепног формата, који се често не разликују од дуге приповетке или новеле.”<sup>90</sup> На почетку те смене стоје *Дневник о Чарнојевићу и Бурлеска ћосидина Перуна Бога грома* и од њих треба поћи када се испитују промене настале у целокупној српској прози тих година. Вуковић помиње и кратке романе *77 самоубица* Бранка Ве Польанског, *Црвене мајле* Драгиша Васића, али и неке мање познате и мање успелије, попут *Стараси* Давида С. Пијадеа, *Сто једна сјрена* Светислава Шумаревића и *Соња* Марка М. Николића. Позвезују их тенденције приближавања романа поезији, односно поетској прози на плану синтаксе, ритма, метафоризације описа природе, као и напуштање постојећих како реалистичких тако и самих жанровских конвенција у поступку приповедања, понајпре употреба различитих облика говора у првом лицу, што се манифестије и кроз специфичне форме аутобиографије, преписке или „рукописа”. Такви облици приповедања у

<sup>87</sup> Тодор Манојловић, *Станислав Краков: „Крила”*, Мисао, књ. X, св. 8, Београд 1922, стр. 1860.

<sup>88</sup> Нав. према: Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, Zagreb 1984, str. 49.

<sup>89</sup> Растко Петровић, *Есеји и чланци*, приредио Ј. Христић, Београд 1974, стр. 411—414.

<sup>90</sup> Ђорђије Вуковић, *Поговор* у: А. Илић, *Глувне чини*, Београд 1982, стр. 214. Исти текст Вуковић ће под називом *Изгубљени ћисац* објавити у својој књизи *Огледи о српској књижевности*, Београд 1985.

вези су са кључном позицијом субјекта: „Стално се појављују лица која се опсесивно баве собом, својим неурозама, нелагодностима, разголићују се, самоиспитују, потпуно обузети тешкоћама које не могу да савладају или страхотама које су преживели у рату и другде.”<sup>91</sup> Почетком тридесетих година овај талас кратких романа већ је на измаку, а уместо интересовања за проблеме индивидуе, исповести, нове композиционе и жанровске могућности, преовладава интересовање за социјалне и националне теме, што доводи до превласти епских начела обликовања романа као „великог жанра”. Међутим, то свакако није значило да су промене настале у српској прози и роману током двадесетих година биле само једна успутна и мање важна епизода у развоју романа у двадесетом веку. Вуковићеве тврђње су изузетно заначајне, најпре због могућности да се читав низ специфичних, кратких романеских остварења тих година посматра заједно и обједини једним називом — кратки роман, али и због ауторовог наглашавања значаја тада насталих промена које тек у светлу доцнијих књижевних забивања добијају свој пуни смисао. Послератни модернизам и постмодерна проза од краја шездесетих и почетка седамдесетих година, показаће, између осталог и кроз интересовање за форму кратког романа, да су током авангарде извршене далекосежне промене у роману.

Почетком осамдесетих година обнавља се интересовање проучавалаца књижевности за период авангарде и за неке „изгубљене” писце, какав је био Александар Илић, и за многа (полу)заборављена дела. Тако се, годину дан након поновног објављивања *Глувних чини*, појављује књига Александра Вуча *Корен вида* са поговором Јована Делића. Иако Делић не користи одредницу кратки роман, он у свом поговору (*Корјени омама*) отвара за наше истраживање нека занимљива питања о природи саме романеске форме и могућностима да се *Корен вида* упште одреди као роман. Говорећи најпре о односу надреализма према роману и реалистичкој традицији, о чему је већ опширно писао у поменутој студији *Српски надреализам и роман*, и о протејској природи романа уопште („прерушава се као сам демон”, вели аутор), Делић се дотиче и питања кратке форме као једне од могућих препрека да се Вучов текст одреди као роман. Позивајући се на чувено оређење романа које даје Е. М. Форстер — приповест која има више од 50.000 речи, Делић духовито констатује: „Нијесмо бројали колико ријечи има на 115 не баш големих страна *Корена вида*, штампаних елегантним и лако читљивим крупним словима, с велком маргином, али смо сигурни да ни господин Форстер, будући да је центлмен, не би цијепидлачио око које стотине ријечи.”<sup>92</sup> Иако се у потпуности слажемо са овом оценом, видећемо доцније да је за одређење *кратког* романа извесно „цијепидлачење” око броја речи, односно броја страница, ипак битно, иако би било, наравно, узулудно, па чак и смешно, да се оно математички тачно одреди. Делић закључује да *Корен вида* јесте роман, одређујући га као „мали лирски роман” значајан

<sup>91</sup> Истобо, стр. 217.

<sup>92</sup> Јован Делић, *Корјени омама*, поговор у: А. Вучо, *Корен вида*, Београд 1983, стр. 115.

како за проучавање Вучове доцније прозе — „скрива у себи коријене готово свих каснијих Вучових поетских омама изречених у прози”, тако и за испитивање трансформација, на пример поезије/лирике у прозу у српском роману протеклог столећа.

Пре него што се детаљније задржимо на неким досада поменутим питањима о форми кратког романа, поменућемо још неколико, за нашу тему изузетно битних, студија и текстова. Један од аутора који је највише допринео обнови књижевног интересовања за „утуљену баштину” српске авангарде несумњиво је Гојко Тешић. У предговору *Антологији српске авангардне проповеди* (1989) Тешић сумира одлике „поетичког радикализма” наше прозе двадесетих година. У том контексту посебно издваја *Дневник о Чарнојевићу* као „најзначајнији лирски роман српске књижевности уопште”, затим *Бурлеску ђосидину Перуна Бога ћрома* у којој је „разорена класична структура романа” и *Корен вида* као „кратки роман” који је уз Ристићев роман *Без мере* најзначајније остварење српске надреалистичке прозе.<sup>93</sup> Међутим, као што смо поменули, Тешић је у своју антологију укључио и два текста који су, не само према нашем мишљењу, ипак кратки романи, а не приповетке. Реч је о *77 самоубици* Бранка Ве Польанског, које Тешић одређује као жанровски неухватљиву мешавину поезије и прозе, али која ипак има новелистичку композицију, и Раствором остварењу *Људи ђоворе* као жанровски тешко одредљивом делу које „затвара чаробни круг српске авангарде”, својеврсној синтези свега модерног у књижевности двадесетих година и зато потребном тексту којим би Тешић композиционо затворио своју антологију. Ми ћemo се ипак определити да и један и други текст недвосмислено одредимо као кратки роман, који управо и настаје као нека врста жанровског и родовског мешања, дајући особену форму која се никако не може свести на приповетку, али ни на облике романа који су у српској књижевности дотада постојали. Овде ћemo истаћи још два важна момента које Тешић помиње о авангардној прози. Поред фрагментарности, колажирања, дефабуларизације и поништавања традиционалног сижеа, жанровских преплитања и поетизације прозе, битни су и посве нови наративни поступци која се јављају у авангардној прози — интертекстуалност/интермедијалност и филмска техника приповедања (секвенционирање приче), што ће се уметнички најуспелије испољити управо у кратком роману, који је, како ћemo доцније видети, неким својим особеностима близак једном важном жанру авангардне уметности, кратком филму.

Већина критичара, од Милана Дединца и Марка Ристића до Марка Недића, Станка Кораћа, Јована Деретића и доцнијих, одредила је романе из треће деценије прошлог века као лирске, односно поетске. Зато је за наш рад битна студија у целини посвећена овом проблему, *Лирски роман српског експресионизма* Ђојана Јовића из 1994. године. Ослањајући се на нека теоријска одређења лирског романа која нуди студија Ралфа Фридмана *Лирски роман* (1966), Јовић констатује да је реч о специфич-

<sup>93</sup> Гојко Тешић, *Конспект за чишћање проповеди српског модернизма и авангарде*, предговор *Антологији српске авангардне проповеди*, Нови Сад 1989, стр. IX—XXI.

ној врсти романа која пажњу читаоца скреће не на људе и догађаје, него на саму форму, тиме што „на рачун каузалног и темпоралног тока казивања, наглашава сликовитост, језичке компоненте, субјективност личности.“ Многоликост лирског романа, понекад и противуречност техника којима се служи, не дозвољава његово крутко дефинисање, али у основи ове форме је покушај да се роман приближи структури и функцији песме.<sup>94</sup> Посматрајући првенствено романе *Дневник о Чарнојевићу*, *Бурлеска ѡосијодина*, *Перуна боџа ђрома*, *Крила*, *Црвене маџле*, *Сеобе*, *Грозданин кикотић*, *Људи ђоворе*, *Глувне чини* и *Дан шести* у контексту наше приповедачке традиције и европског експресионизма, Јовић у њима уочава паралено присуство лирских (фрагментарност, проблематизовање стварности, тежиште на унутрашњем животу јунака, принцип понављања, напетост доживљајног и приповедачког *ja*) и експресионистичких особина (интензитет, дихотомичност, дисторзичност, активизам). Очигледно је да се многа одређења лирског романа свакако подударају са карактеристикама кратког романа, заправо и један и други појам делом обухватају исте романе. Међутим, сматрамо да је одређење кратки роман у неким аспектима проучавања обухватније и не ограничава нас само на лирску компонету ових дела, која је свакако од изузетног заначаја, него нам отвара могућности за подробније уочавање, на пример, њихове интертекстуалне, односно интермедијалне природе, жанровских и наративних веза са неким облицима нефикационалне и документарне прозе (аутобиографија, мемоари, путопис, дневник, писма), затим испитивање мета-наративних и аутопоетичких исказа, односа према књижевном и културном наслеђу, и, коначно, до свестранијег сагледавања позиције и значаја ових романа у контексту српске и европске прозе двадесетог века.

Током последње деценије авангардном, односно првенствено експресионистичком поезијом и прозом у српској, али и другим јужнословенским књижевностима, посебно се бавила Бојана Стојановић-Пантовић. Међу многобројним студијама у којима је разматрала терминологија и поетичка питања немачког и нашег експресионизма, а нарочито проблем одређења кратких експресионистичких прозних форми (новела, кратка прича, песма у прози), издвојићемо овде њену студију *Српски експресионизам* (1998). Ту ауторка, поред новеле, кратке приче, цртице и песме у прози, као посебан прозни жанр издава и кратки роман. Наглашавајући да у српској, као и у осталим експресионистичким књижевностима, постоји доминација кратких форми, ауторка, позивајући се на искуства немачких књижевника (К. Ајнштајн, А. Деблин), као опште одлике кратког романа тог доба издава одбацивање миметичког принципа, психологизма, развијања сложених сијеа, дескрипције поједињих стања и ситуација. Нови роман свој смисао налази у „артикулацији кретања и динамике, интензитету осећања, визионарском доживљају реалности и пантеистичко-мистичном предавању бескрају”.<sup>95</sup> У сажетим, али инвентивним анализама Бојана Стојановић-Пантовић пише о тематско-мо-

<sup>94</sup> Бојан Јовић, *Лирски роман српскоћ експресионизма*, Београд 1994, стр. 16.

<sup>95</sup> Бојана Стојановић-Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад 1998, стр. 108.

тивским, композиционим и наративним аспектима романа Милоша Џрњанског (*Дневник о Чарнојевићу*), Станислава Каркова (*Крила*), Драгише Васића (*Црвено мајле*), Раствка Петровића (*Бурлеска ћосиодина Перуна Божа ћрома*), Бранка Ве Польанског (*77 самоубица*), и Александра Илића (*Глувне чини*), укључујући у корпус експресионистичких романа и *Бакона бодородичној цркве* Исидоре Секелић и *Секунд вечности* Драгутина Илића. Студија Бојане Стојановић-Пантовић потврђује да знатнији део кратких романа десетих година спада у контекст поетике експресионизма. Међутим, ми смо с пуним правом изабрали шире одређење — авангардни роман, обухватајући тако и надреализам (Вучов *Корен вида*), али сматрајући да се са становишта поетике експресионизма не могу у потпуности тумачити романи попут *Бурлеске*, у којем се могу препознati и неки дадаистички поступци, а на којима је готово у потпуности заснован роман *77 самоубица* Бранка Ве Польанског. Ако се под одредницом експресионизам тешко могу наћи и *Дневник о Чарнојевићу* и *Бурлеска* и *77 самоубица*, експресионизму „надређени“ термин авангарда не само да допушта такву могућност него и због своје синтетичне мозаичности омогућава знатно смeliјe и свестраније увиде у тумачењу ових текстова.

Такву могућност да се авангардна проза посматра као јединствена целина, уз уважавање индивидуалности, разноликости, па и супротстављености поједињих књижевних покрета, даје монографија *Српска авангардна проза* (2000) једног од наших најзначајнијих проучавалаца авангардне, поготову експресионистичке књижевности, Радована Вучковића. Ауторова намера била је да укаже на оно што је заједничко различитим ауторима и поетикама, односно да прикаже оно што „обухвата збир особина прозне књижевности једног временског одсека или једне књижевне формације.“<sup>96</sup> Издавајући неколико модела српске авангардне прозе (експресионистичка проза унутар које се разликују облици ратне и магично-сатиричне прозе, проза утемељена на фолклору и традицији, дадаистичко-зенитистичка, и надреалистичка проза) Вучковић, у оквиру својих првенствено типолошких, а мање жанровских разматрања, посвећује пажњу свим прозним врстама, поготову кратком роману. Говорећи о општим питањима експресионистичке прозе, аутор истиче да се она састоји од „збира краћих романа (претежно лирске структуре и експонираног јунака првог лица) и новела (у распону од дугих до кратких форми).“<sup>97</sup> Вучковић је свакако наш најбољи познавалац немачке експресионистичке и авангардне књижевности, као и немачке науке о књижевности која се тиче овог периода, тако да је ова монографија од изузетне важности за сагледавање ширег, интернационалног контекста српске авангарде, па у том смислу и позиције кратког романа (на пример, однос кратких романа *Црвено мајле* Драгише Васића и *Убијени је крив а не убица* Франца Верфела, *77 самоубица* Ве Польанског и *Секунда кроз мозак* Мелхиора Фишера и слично).

У зборнику *Српски роман и рай* из ратне 1999. године Александар Јовановић пише о роману *Крила* Станислава Кракова и сврстава га у

<sup>96</sup> Радован Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд 2000, стр. 12.

<sup>97</sup> *Исто*, стр. 21.

„низ изузетно значајних у српској књижевности краћих романа, тзв. романа-новела.” Као главну одлику овог типа романа који се јављају током целокупне књижевности прошлог века, Јовановић издавају нову личност која се испољава у усредсређености на унутрашњи живот јунака и приказивање догађаја из индивидуализоване перспективе, избегавање свеобухватне слике света и коришћење одговарајућих књижевних поступака и стилских средстава који ове романе ближе одређују као лирске или поетске, али све то уз опрезност „од заводљивих поређења и са свешћу о посебности сваког од њих”.<sup>98</sup>

Осврнули смо се на оне ауторе који у својим студијама јасно помињу кратки роман као жанровско одређење, односно отварају нека питања битна за наше схватање поетике овог романескног облика и тумачење неких његових конкретних остварења у периоду авангарде. Очигледно је да у нашој науци о књижевности, и поред знатног броја студија о појединим ауторима и авангардним покретима, понапре о експресионизму, нема много целовитих прегледа авангардне прозе (осим поменуте Вучковићеве студије и Тешићеве антологије), док је питање специфичности авангарданог кратког романа тек назначено. Осим Милоша Џрњанског и Растика Петровића, наша историја књижевности доскора није показивала значајније интересовање за већину аутора из овог периода а неки су тек у новије време предмет интензивнијег проучавања (Настасијевић, Васић, Краков, Драинац, Илић). Свакако да недоумице у проучавању прозе овог периода постоје првенствено због терминолошких размишљања на линiji модернизам — авангарда — експресионизам (већина аутора кратке лирске романе везује за експресионизам), затим сумње у могућност да се књижевност двадесетих година прошлог века може сагледати као целина, а не само у оквиру појединих покрета, потом због и даље отворених жанровских недоумица (на пример *Људи говоре*: приповетка / роман / путопис), те коначно и због низа питања која се тичу сложене природе самог романа као жанра.

Често понављана оцена да је роман протејски жанр који се тешко може једноставно и коначно одредити још у већој мери важи за кратки роман, тим пре што одређење овог особеног (под)жанра отвара нимало пријатно питање дефинисања и ограничавања дужине текста, односно броја речи или страница у роману. Ипак, ово питање се неминовно поставља и од њега се свакако прво мора поћи у дефинисању кратког романа. Уосталом, слична недоумица постоји и на плану дефинисања кратке приче или кратког филма, а своди се на недоумицу, како је духовито формулише енглески аутор Јан Рид — „колико дугачко значи кратко?”<sup>99</sup> Средином двадесетих година прошлог века, приближно у исто време, чак тројица утицајних аутора, Борис Томашевски, Борис Ејхенбум и Едвард Морган Форстер, управо поводом романа и потребе за његовим разграничењем од других жанрова, пишу о проблему величине

<sup>98</sup> Александар Јовановић, *Умирање у веселом бунилу* (Станислав Краков, „Крила”, 1922), у зборнику *Српски роман и рай*, приредио М. Матицки, Деспотовац 1999, стр. 113—114.

<sup>99</sup> Ian Reid, *The Short Story*, Methuen, London — New York 1977, str. 5.

књижевних врста, што очигледно сигнализира да се тих година одвијају неке далекосежне промене, како у самој књижевној продукцији тако и у теоријском промишљању граница и могућности приповедних форми. Задржаћемо се најпре на најбржем, најједноставнијем, па због тога вероватно и једном од најпознатијих одређења романа, које предлаже Едвард Форстер у књизи *Асисекши романа* објављеној 1927, у којој су обједињена предавања која је аутор држао у Кембрију. „Можда треба да дефинишемо шта је роман пре него што почнемо,” каже Форстер у уводу и наставља: „а то ћемо обавити за трен ока.” Прихватајући дефиницију француског критичара Абела Шевајеа да је роман „приповедачка проза извесне дужине”, Форстер јој додаје прецизирање тог обима — „та дужина не би требало да буде мања од 50.000 речи. Свако приповедачко прозно дело које има више од 50.000 речи сматраћемо романом у овим предавањима, а ако вам се чини да ово није довољно филозофски утемељено, покушајте да смислите алтернативну дефиницију.”<sup>100</sup> Одређење које би својом једноставношћу и математичком прецизношћу парирало овом Форстеровом до данас није понађено, тако да је у англоамеричкој критици постала раширена подела књижевних врста према броју речи.<sup>101</sup> Да је аутор своју дефиницију озбиљно схватао и вероватно имао неке методе бројања речи у роману, потврђује једна занимљива, али очигледно цинична, опаска о Џојсовом роману *Уликс*. Форстер примећује да „радња ових четири стотине хиљада речи обухвата један једини дан”.<sup>102</sup> Није тешко приметити колико је Форстер у свој књизи неповерљив и резервисан према модерним романима какве пишу Гертруда Стјн, Андре Жид и Џејмс Џојс, видевши у њима злокобно остварење оне Ничеове идеје о страшној ерозији обриса и смисла.

Ако дакле нисмо ни ситничари, нити циници да бројимо речи у роману, мораћемо да се задовољимо бројем страница. Тада на питање „колико дугачко значи кратко” није тако тешко одговорити. Чињеница је да се у нашој књижевности двадесетих година појављује приличан број самостално, у облику књиге (што је важно за њихово бар формално, издавачко разграничење од дуже приповетке) објављених прозних дела чији се број страница, гледано наравно према првом издању, креће од 28, колико има *77 самоубица* Ве Польанског, на нешто већем формату папира од уобичајеног, па до 174 странице, колико има Раствкова *Бурлеска гостодина Перуна Бога ћрома*. У оквиру ових бројчаних вредности сви остали кратки романи имају око 150 страница или мање. То је свакако мање у односу на романе који су дотада објављивани у српској књижевности, на пример у односу на дела Јакова Игњатовића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића или Милутина Ускоковића. Оно што је раније важило као изузетак, на пример роман *Бесеђуће Велька Милићевића* који има „само”

<sup>100</sup> Е. М. Форстер, *Асисекши романа*, прев. Н. Кольевић, Нови Сад 2002, стр. 10.

<sup>101</sup> „До данас су у Америци различите форме епског израза подељене по њиховој дужини: 'short story' представља прозно књижевно дело од око 2000 до 30.000 ријечи, 'short short story' има мање од 2000 ријечи и 'nouvelette' од 30.000 до 50.000 ријечи” (Ruth J. Kichenmann, *O definiciji kratke priče*, Dometić, god. XIV, br. 11, Rijeka 1981, str 46).

<sup>102</sup> Е. М. Форстер, *нав. дело*, стр. 98.

151 станицу, и који Ђорђије Вуковић с правом назива „претечом кратких романа двадесетих година”,<sup>103</sup> или Стеријин *Роман без романа* чија је „частица прва” од 58 страница објављена 1838, постаје у време авангарде правило. На први поглед рекли бисмо да, што се тиче броја страница, као првог, формалног, квантитативног одређења, можемо са извесном сигурношћу да детектујемо кратки роман током двадесетих година. Међутим, ствари постају сложеније ако хоризонт посматрања проширимо како према времену реализма, тако и ка модерној српској прози након Другог светског рата. Реч је о не увек јасно разрешеном односу између приповетке и романа, односно чињеници да кратки роман својим обимом може бити једнак дужој приповеци. Поменули смо *Бесеђу* Вељка Милићевића о којем се данас говори као о кратком роману, али у време када је објављен, најпре у наставцима 1906. у *Српском књижевном ћласнику*, а потом и као књига 1912. године, критичари су га доживљавали као приповетку. Тако Јован Скерлић пише: „Вељко Милићевић је добро учинио што је у засебној књизи издао *Бесеђу*, овећу приповетку, — или 'краћи роман' како је сам назива.”<sup>104</sup> Очигледно је да постоји размишљајење између аутора, који своје дело одређује као кратки роман, и критичара, који остаје при оцени да је реч о приповеци. *Бесеђу*, уз *Нечисту крв*, данас посматрамо као наш први модерни роман, између осталог и због извесних сличности, у позицији главног јунака и његове визије света, са једним од најзначајнијих дела српске авангардне прозе, кратким романом *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског.<sup>105</sup> Значај који је роман добијао у жанровском систему српске књижевности током двадесетог века условио је да неке „дуже приповетке”, како су их одређивали и њихови аутори и први критичари, данас именујемо и интерпретирамо као романе. Српски реализам је познавао јасне жанровске границе, али због примата приповетке и непостајања стабилизоване поетичке свести о роману, аутори су већа прозна остварења радије одређивали као приповетке, док их ми данас називамо романима, али ни ту нема опште сагласности, на пример око прозе Стевана Сремца. Сам аутор о својим делима говори као о приповеткама, док их новија критика одређује као романе, и то Јован Деретић полазећи од њиховог обима сматра да су романи *Ивкова слава*, *Лимунација на селу*, *Пој ћира и йој Сијира*, *Вукадин* и *Зона Замфирова*, док Душан Иванић, уважавајући првенствено структурне одлике (развијеност сикеа, сложенију композицију, епизоде, позицију ауторског приповедача) као романе узима само последња три од наведених дела.<sup>106</sup>

За уочавање специфичности кратког романа, који се разликује и од приповетке и од дужег романа, занимљив је пример Андрићева *Проклења авлија* (1954), која је у време објављивања одређена од стране крити-

<sup>103</sup> Ђ. Вуковић, *нав. дело*, стр. 214.

<sup>104</sup> Јован Скерлић, *Вељко Милићевић: „Бесеђу”*, *Писци и књизе V*, Београд 1964, стр. 295.

<sup>105</sup> Уп. о томе: Новица Петковић, *О љиљовима љриљоведања*, *Огледи из српске љоешике*, Београд 1990, стр. 69—70.

<sup>106</sup> Душан Иванић, *нав. дело*, стр. 114—118.

ке као приповетка, а тек доцније као (кратки) роман, битно различит по композицији и поступку приповедања од великих Андрићевих романа-хроника какви су *На Дрини ђуђија* и *Травничка хроника*, али опет и близак њима по сличном историјском и поетичком искуству. Међутим, Андрић има и приповетке које својим обимом превазилазе дужину *Проклеће авлије*; таква је приповетка „Зеко”, објављена 1948. у збирци *Нове Ђорђевешике*, или приповетке које су јој својом дужином блиске, на пример „Аникина времена” и „Мара милосница”. Та прозна остварења се и поред своје дужине ипак не одређују као кратки романи, него дуже приповетке. Управо због своје сложене композиционе и наративне структуре, плурализма ликова, просторног и временског распона, изражене аутопоетичке свести и мисаоне вертикале *Проклећа авлија „добила”* је статус романа.

Очигледно је да се питање дужине неког приповедног дела не може посматрати само као спољашње одређење, него у вези са наративном структуром и значењем, односно као моменат који проистиче из иманентне поетике самог дела. Већ је Аристотел у *Поетици* посветио знатну пажњу овом питању, доводећи у везу величину трагичке радње, односно дужину приче са појмовима целине, јединства и завршености. Пошто је трагедију дефинисао као подражавање неке завршене и целе радње која има „извесну величину” и одредио да „прича треба да има одређену дужину, али толику да се лако памти”, Аристотел величину трагичне радње даље овако појашњава: „Али одређивање дужине према самој природи ствари стоји овако: уколико је прича дужа по величини, остајући у границама прегледности, утолико је лепша. А да кажемо простије одређење: величина сме да важи као доволно одређење ако се у њој, док се догађајиiju нижу једни за другим по законима вероватности или нужности, несреща може пробразити у срећу или срећа у несрещу.”<sup>107</sup> Дакле, величина није неко механички одређено обележје, него треба да буде мотивисана из саме природе ствари, из склопа, односно распореда и динамике догађања. Поменули смо да су поред Форстера још двојица аутора, оба из круга руских формалиста, покушали да одреде природу романа узимајући у обзир његову дужину, али управо повезујући је са питањима наративне структуре и склопа приче. Борис Томашевски у својој познатој *Теорији књижевности* (1925), у поглављу „Приповедне врсте”, најпре констатује да обележје величине није нимало неважно како се то може учинити на први поглед, него да је базично, односно полазно у разврставању прозних дела. Обим дела Томашевски доводи у директну везу са распоредом грађе и типом сијека: „Од обима дела зависи како ће писац распоредити грађу фабуле, како ће склопити свој сијек, како ће у њега увести своју тематику.”<sup>108</sup> Томашевски међу приповедним врстама разликује малу форму — новелу (руски „рассказ”) и велику форму — роман. Пошто граница између мале и велике форме не може бити поуздана

<sup>107</sup> Aristotel, *O pesničkoj imetnosti*, prev. M. Đurić, Beograd 1990, str. 58.

<sup>108</sup> Борис Томашевски, *Теорија књижевности: Јоестика*, прев. Н. Богдановић, Београд 1972, стр. 272—273.

но утврђена, аутор издваја и приповедање средњег обима, познато у руској књижевној традицији као повест. На жанровском одређењу повести задржаћемо се доцније, јер овај појам добија важно место у српској постмодерној прози, код Пекића и Киша; сада нас понажпре интересује проблем односа новеле/приповетке и романа, односно могућност да се кратки роман конституише не само као прелазни жанр који може бити и једно и друго, да би на крају остао само „пасторче књижевне знаности”,<sup>109</sup> него приповедни облик који има своје особености које га разликују и од дужег романа с једне, и од дуже приповетке с друге стране. Шкловски повлачи неке елементарне дистинкције између новеле која има једноставније грађену фабулу, један средишњи преокрет („мéну ситуација”), те једноставније поступке приповедања, од којих је доминантан сказ, и романа као сложеније форме која заправо настаје везивањем (степенастим, паралелним или прстенастим) више новела у целину. Иако су формулисани пре осам деценија, у току којих је књижевност оспорила или довела у питање сваки облик иоле прецизнијег теоријског разграничења жанрова, ови ставови Виктора Шкловског нипошто нису за потцењивање и свакако су прихватљива полазна основа за наше испитивање односа дуже приповетке и кратког романа. Тада је Борис Ејхенбаум поставља нешто другачије у свом огледу о америчком приповедачу с почетка прошлог века О'Хенрију — *O'Хенри и теорија новеле* (1925). Ејхенбаум новелу и роман види као суштински непријатељске облике чија супротстављеност проистиче из разлике мале и велике форме. Док у роману огромну улогу имају техника кретања, повезивања и спајања разноврсног материјала, могућност развијања и повезивања епизода, стварања разноврсних центара и слично, дотле новела (у распону од приповетке до кратке приче) свој сижејни акценат има првенствено у свом завршетку. Зато је за нашу дистинкцију између жанра кратког романа, који по обиму може бити једнак дужој приповетци, и самог жанра дуже приповетке важна Ејхенбаумова паралела — „Новела је задатак за постављање једначине с једном непознатом; роман је задатак за разна правила, који се решава помоћу целог система једначина са много непознатих, где је важнија интервална градња него последњи одговор. Новела је загонетка; роман је нешто налик на шараду или ребус.”<sup>110</sup> Ако се кратки роман својом дужином може подударити са дужом приповетком, он се од ње разликује сложеном и отвореном структуром, понажпре усложњавањем наративних инстанци до те мере да је питање приповедача у *Дневнику о Чарнојевићу*, *Бурлески* или *Проклејој авлији* и данас интригантно и несводљиво на један и „последњи одговор”.

Као што је потребно детектовати разлике између кратког романа и дуже приповетке, исто тако неопходно је и отворити питање односа кратког романа према „великом” или „дугачком” роману. Овај однос је занимљиво сагледати кроз поређење краткометражног и дугометражног филма, тим пре што је у низу авангардних романа (*Крила* Станислава

<sup>109</sup> Ruth J. Kilchenmann, *navedeno delo*, str. 46.

<sup>110</sup> Boris Eichenbaum, *Književnost*, prev. M. Bojić, Beograd 1972, str. 72.

Кракова су свакако најочигледнији пример) приметан утицај технике филмске нарације, односно филмске монтаже. У студији *Уметност кратког филма* (1998) пољски аутор Марек Хендриковски оцењује да естетика кратког филма садржи један другачији начин размишљања од онога који влада у филмовима дугог метра, другачије се генерише порука и конституише визија света. Кратки филм није умањени нити поједностављени облик дугог филма, он не даје некаву минијатурну слику света — „Напротив, у филмској представи по правилу имамо увећану слику. (...) Кратки филм није телеграм. Његов лични карактер није питање формата него пре свега ефекта специфичне микроорганизације материјала.”<sup>111</sup> Кратки роман није, дакле, скраћени или поједностављени облик великог романа; напротив, у њему постоје изузетно сложени приповедачки поступци, разуђена композиција или интензивне интертекстуалне везе. Речено језиком филма, у кратком роману углавном нема широких кадрова, масовних сцена, развијених, свеобухватних описа друштва, природе па ни појединих ликова, али се уочава доминација крупног плана — наративна фокусираност на карактеристични детаљ (филмским језиком то је заправо увећана слика) или на поједине епизоде из живота ликова. Стварност коју види, доживљава и о којој размишља приповедачки субјект, промиšљајући све време и сопствену наративну позицију, нема више рационални смисао и целовитост, па је зато кратки роман у знаку наративних фрагмената између којих се не успостављају каузалне, него асоцијативне везе произашле из приповедачеве животне аксиологије и поетике. Фрагментарност структуре авангардног кратког романа није резултат једноставног сажимања или скраћивања, него управо специфичне микроорганизације приповедања произашле из онтолошке и поетичке позиције приповедачког субјекта.<sup>112</sup> Покушавајући да објасни учесталост кратких форми (кратког романа и приче) у модерној књижевности, амерички теоретичар Ихаб Хасан у тексту „Радикална невиност” (1961) покушава да објасни ту позицију. Кратке форме нису само сведочанства нашег махнитог и убрзаног начина постојања, него су „и сведочанства, на базичнијем нивоу, да наши животи могу попримити облик само у изненадним откровењима или изолованим тренуцима кризе и да, доиста, будући да се наш свет може окончати а да ми то и не приметимо, нама недостају оне моћи предвиђања и развоја које подразумевају дужи романи.”<sup>113</sup> Тренуци кризе и откровења део су покушаја јунака, односно приповедача авангардних кратких романа да спознају сопствени идентитет, који није целовит и јединствен, него усложњен и противуречан, што утиче и на разбијање целовитости самог текста и његову фрагментарну организацију. Таквом доживљају идентитета и визији света, који у при-

<sup>111</sup> Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, prev. V. Marinković, Beograd 2004, str. 84.

<sup>112</sup> Наглашавајући да се наше писмо нужно повинује начелу нејединства, Жак Дерида констатује да „фрагмент није неки одређени стил или промашај, он је сама форма написаног. (...) Без прекида — између слова, речи, реченица, књига — не би се могло пробудити никакво значење,” (Ж. Дерида, *Бела митологија*, Нови Сад 1990, стр. 116).

<sup>113</sup> Нав. према: Најат Луси, *Последњомодернистичка теорија књижевности*, прев. Љ. Петровић, Нови Сад 1999, стр. 152.

поведачевој свести више не постоји као јединствена и разумљива целина, одговара управо форми кратког романа.

Вратимо се могућим разликама кратког и дугог романа. Три су момента која Хендриковски, поред дужине, издваја као кључна за разумевање естетике мале форме кратког филма и његову дистинкцију од дугог метра — експериментална природа („Малој филмској форми одлично пристаје свако експериментисање.”), филмичност („У кратким филмовима највише долази до изражaja филмичност, схваћена као уређење по руке из естетских побуда.”) и поетски карактер („Поетски карактер мале филмске форме или њена особита естетика, заснива се на сличности са стиховима или поетском прозом непрекидних реминисценција”).<sup>114</sup>

Пре него што подробније објаснимо експерименталност, свест о сопственој литерарности и лирску природу кратког романа, задржаћемо се на неким занимљивим жанровским „прегруписавањима” у новијој српској књижевности и позицији кратког романа. Дуже приповетке, кавке су рецимо писали Андрић или Вељко Петровић, постају у савременој књижевности реткост. Уместо тога преовладала је кратка прича (short story), у англосаксонском смислу овог појама — проза Давида Албахарија изразит је пример, док се дуже приповетке осамостаљују у кратке романе или постају делови сложенијих приповедних целина, попут Пекићевог *Времена чуда* или *Новој Јерусалима*, Михаиловићевог *Петријиног венца*, Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича* или *Енциклопедије мртвих*, које су на прелазу из збирке приповедака или обједињених новела у роман. Док су Андрићеви романи настајали циклизацијом новела, сада као да се одвија супротни процес — роман се деконструише на већи број самосталних дужих прозних целина, али између којих постоје извесне тематско-мотивске, приповедачке и смисаоне везе, на пример у Кишовој *Гробница*, коју аутор жанровски одређује као „седам поглавља једне заједничке повести”. И Борислав Пекић у поднаслову своје прве књиге, *Време чуда*, такође састављене из више приповедачких целина, користи исто жанровско одређење — повест. Повест се зато не може једноставно жанровски одредити као прелазна форма од дуже приповетке ка роману, нити се тај назив, управо због своје присутности у новијој српској прози, може искористити да би се њиме означили облици кратких романа. Подсећајући на дугу историју овог жанра у средњевековној и староруској књижевности, Виктор Шкловски закључује да је „с појмом ‘повест’, уз сву жанровску произвољност тог доба, била спојена представа о некаквој веродостојности, о некаквој историчности дела”<sup>115</sup> што је свакако важан моменат за разумевање Пекићеве и Кишове постмодерне приповедачке стратегије која се може одредити, термином Линде Хачион, као историографска метафикација.

За нас је, међутим, занимљиво да су и Киш и Пекић не само аутори неколико дела која се одређују као кратки романи, него су средином седамдесетих година поетички експлицитно изнели сасвим опречна ми-

<sup>114</sup> Marek Hendrikovski, *nav. delo*, str. 85.

<sup>115</sup> Виктор Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*, Москва 1953, стр. 83.

шљења о том жанровском одређењу. У есеју „Романи на длану (уз један хипотетични избор француске кратке приче)” из 1976. Данило Киш размишља о позицији приповетке првенствено у новијој француској али и у другим европским књижевностима, у којима је ова прозна форма у изумирању. Због своје „прождрљивости”, односно тежњи да интегрише све остале родове и врсте, поезију, драму а изнад свега есеј, роман је угрозио позицију приповетке која се „интегрисала у роман или се проширила, нарасла до кратког романа.” Поступак којим приповетка постаје кратки роман Киш одређује као „умножавање детаља” — „прича постаје све више кратки роман, *a short novel*, детаљи се множе, детаљи наизглед беззначајни и нефункционални, али писац је ту, осећамо његов дах и његов глас који нам каже: у овој причи ништа није од превасходног значаја и ништа није беззначајно...”<sup>116</sup> Не само дужа приповетка, него и збирка кратких прича може да прерасте у роман. Као пример такве жанровске трансформације Киш наводи управо једно авангардно остварење, књигу *Црвена коњица* иска Бабеља, која је „разбијени роман, роман из којег су избачене стваринске спојнице засноване на једном лажном временском низу, везе и клишији толико чести код слабих романсијера.”<sup>117</sup> Управо сви кратки авангардни романы, *Дневник о Чарнојевићу*, *Крила*, *Корен вида* или, на пример, *Људи ћоворе*, имају изразито фрагментарну, разуђену структуру у оквиру које се успостављају нове, асоцијативне, лајтмотивске, суматраистичке и друге везе, а конвенционалне просторне и временске координате бивају релативизоване или сасвим поништене. Тако је у авангарди роман постао не више једнодимензионални, праволинијски, континуирани текст, какав је био у реализму, него отворен за различите могућности текстуалног и композиционог повезивања фрагмената, поглавља, одломака, секвенци и слично.

За разлику од Киша, који уважава и легитимизује постојање кратког романа, Борислав Пекић има савим другачије мишљење. Док је Милош Црњански почетком двадесетих година свом *Дневнику о Чарнојевићу* у поднаслову дао жанровску одреницу роман, Пекић је управо то жанровско одређење поетички смишљено избегавао, што свакако упућује на нешто промењену позицију романа у књижевности и култури на измаку двадесетог века. У једном интервјуу с краја седамдесетих година Пекић објашњава да ни једну своју књигу није назвао романом, него одредницама повест, хроника, сторија, фантазмагорија и слично, зато што је термин роман постао у савременој књижевности „сavrшено неодређен” у општој „морфолошкој збрци” коју праве писци, критичари, издавачи и чланови разних жирија. „У наше време, признаћете и сами”, вели Пекић, „термин *роман* је изгубио сваку везу са литературом и постао ординарен, комерцијални израз којим се као чаробним плаштом покрива свака прозна форма. Благодарећи томе књижевна морфологија је у потпуном распадању.”<sup>118</sup> Пекић заправо на нов начин и у новом културоло-

<sup>116</sup> Данило Киш, *Есеји: аутоијоптике*, Нови Сад 2000, стр. 128.

<sup>117</sup> *Истло*, стр. 125.

<sup>118</sup> Борислав Пекић, *Искусство романсијера*, Савременик, књ. L, св. 7, Београд 1979, стр. 79.

шком контексту активира идеју о крају романа. Сам тримин се у потрошачкој култури новог доба семантички испразнио, честом употребом истрошио и свео на обичну издавачку или рекламију етикету. Пекић је највише киван на „санитарни израз кратки роман”, који афирмишу издавачи, не би ли све што има више од педесет страница прогласили за роман, али и сами аутори. Док је Киш говорио о умножавању детаља који приповетку претварају у кратки роман, Пекић иронично помиње „развлачење приче” као облик насиља над приповедним текстом који изводе поједини књижевници — „Неке се приче, уз то, у међувремену, развлачењем тање и пуцају, јер им је конструкција замишљена да држи ограничenu меру емоција, идеја, стања, догађаја, а не читаву тону, те имамо романескну недоношчад.”<sup>119</sup> Разрешење проблема да ли је кратки роман посебан романески жанр или само „романеско недоношче” понудили су ипак Пекићеви критичари. *Усјење и суновараји Икара Губелкијана* (1975) и *Одбрана и йоследњи дани* (1977) одређени су по свом приповедном обиму и структури као кратки романи, упркос ауторовој ироничној резерви према овом жанровском одређењу. Тако Александар Јерков по водом ових Пекићевих дела констатује да је термин кратки роман неопходан да се „означе посебне поетичке условности прозног облика који није ни ’продужена новела’ нити ’скраћени роман’, него посебна романескна врста — управо кратки роман”, додајући и то да Пекићеве тврђње о кратком роману „показују да се ради о једном од оних случајева када дело, на срећу, изневарава тумачење свога аутора.”<sup>120</sup>

Нема никакве сумње да је кратки роман, иако и даље недовољно испитан као специфични романески жанр, добио право гарађанства у српској књижевности двадесетог века, а питање разликовања дуже приповетке и кратког романа остало у сенци сложених жанровских односа између збирке дужих, обједињених приповедака и романа. Констатујући да су границе међу литерарним жанровима постале толико флуидне да се све чешће тешко може повући јасна граница између романа, с једне, и збирке приповедака, аутобиографије, биографије или историографије, с друге стране, Линда Хачион примећује да ипак не постоји „једноставно, непроблематично стапање” него да „конвенције два жанра воде одлучујућу игру једна против друге.”<sup>121</sup> Та жанровска игра, која је роману кроз историју била позната, добила је радикална обележја управо у авангарди, и то не као једноставно мешање жанрова, него покушај романа да у форми експерименталног кратког романа у себе инкорпорира готово све постојеће књижевне и документарне жанрове, лирске, епске, драмске и есејистичке облике и да се тако, преиспитујући свој артифицијелни сатус, на нов начин потврди као репрезентативна књижевна и

<sup>119</sup> Исто.

<sup>120</sup> Александар Јерков, *Два кратка романа, Метод и фантазма: критика прозе*, Београд 1982, стр. 6. Уп. и: А. Јерков, *Форма штумачења мишта*, Књижевна реч, бр. 90, Београд 1977, стр. 13.

<sup>121</sup> Linda Haćion, *Poetika postmodernizma*, prev. V. Gvozden, Lj. Stanković, Novi Sad 1996, str. 26—27.

културна форма. Уметничко искуство авангарде биће зато од велике важности за српску прозу поседњих деценија двадесетог века.

## VI

Бавили смо се питањем дужине и жанровске позиције кратког романа, његовог односа према приповеци и дужем роману, а сад ћемо покушати да сумирамо и изведемо кључне одлике овог жанра, које ће нам бити и нека врста полазне основе у интерпретацији одабраних дела ове специфичне прозне форме. То неће бити насиљно (или заводљиво) свођење разнородних текстова на некакав заједнички садржалац или поједностављени модел, него покушај успостављања поетичких веза међу романима који су настајали у приближно исто време и у дослуху са истом авангардном потребом да се преиспитају и оспоре стари, а отворе могућности нових поступака уметничког стварања.

Прва и уједно најобухватија одлика авангардних кратких романа је њихова **експериментална форма** па се зато може говорити и о кратком или експерименталном роману. Експериментални поступак у уметности означава да уметникова „воля, свијесна саме себе, искушава техничке поступке, непознате или несанкционисане.“ Продуктивни уметници су, сматра Адорно, присиљени на експериментисање као креативни чин, али и додаје да експериментални поступак, схватајући ново као своју обавезу у својој крајњој тачки, води уметност ка непредвидљивости и нестабилности.<sup>122</sup> Управо авангарда потврђује огромне креативне потенцијале експерименталних поступака у књижевности, али и немогућност да се стална потреба за иновацијама и оригиналношћу у дужем временском периоду одржи као императив уметничког стварања. Као што смо претходно истакли, одустајање од приповедачких конвенција реалистичке, односно миметичке прозе водило је ка томе да роман поетички самосвесно почне да преиспитује сопствене жанровске могућности не би ли изразио промене које су настале у поимању стварности, човека и уметности. Упоредимо ли кратке авангардне романе са дотадашњом прозном традицијом, првенствено доминирајућом представом о роману каква је створена према миметичком наративном моделу, уочавамо да у њима изостаје сваки стабилан поредак приче и језика заснован на чврстим узрочно-последичним везама, јасним просторним и временским одређењима и ограничењима, мотивационом систему, приповедачевој поузданости и свезнању, синтаксичким и лексичким нормама и текстуалном континуитету и јединству. Сваки од кратких романа на нов и оригиналан начин разрешава питања романеске технике и проналази поетичко оправдање за њену легитимизацију. То, међутим, не значи да ти текстови немају никакве везе једни са другима. Пре него што покушамо да успоставимо везе и сличности које се тичу њиховог жанровског конституисања, поступака приповедања и позиције приповедачког субјекта, ком-

---

<sup>122</sup> Teodor Adorno, *Estetička teorija*, str. 60—61.

позиције, релативизовања временских и просторних односа, језика и слично, задржаћемо се на питању саме експерименталне форме. Наиме, могло би се тврдити да је уметнички експеримент својствен, односно иманентан првенствено краткој форми, као и то да су у српској прози прошлог века све кључне поетичке промене отпочеле управо са појавом кратких романа. У поменутој студији *Уметност кратког филма* польски аутор Марек Хендриковски констатује да се експериментални карактер малих филмских форми повезује пре свега са филмском авангардом двадесетих година и додаје: „Малој филмској форми одлично пристаје свако експериментисање. У поређењу са дугометражним филмом или серијалом у епизодама, кратки филм садржи у себи извесну дозу ризика, који у оба ова случаја не само да не може него и не треба да има места.”<sup>123</sup> Без експеримента, чији главни носилац су кратке форме — од реклама до анимираних, документарних и карткометражних филмова, нема напретка и иновација у филмској уметности. Експеримент је нужни услов развоја кинематографије јер допушта најшире уметничке слободе, које велики, комерцијални филмови углавном избегавају прилагођавајући се укусу публике. Низ уметничких прелома почињало је од ауторских кратких филмова — „од њега су текли први импулси појава касније признатих као необично важних за историју филмске уметности, на пример надреализам, гневни млади људи и француски нови талас.”<sup>124</sup> Ови ставови изречени поводом кратке филмске форме, која би се с разлогом могла сматрати еквивалентом кратког романа у књижевности, занимљиви су за размишљање о позицији кратког романа у нашој књижевности. Наиме, један од узрока приличног броја кратких романа у времену авангарде је управо тај што је ова форма, за разлику од „великог” романа, била отворенија и погоднија за експериментисање новим књижевним поступцима. Сличне поступке можемо, наравно, наћи и у приповеци тога времена или рецимо у путопису, али промене у кратком роману су, ипак, уметнички успелије, потпуније реализоване и значајније за доцнији развој српске књижевности. Упоредимо ли старословенске приповетке Раствка Петровића са *Бурлеском гостодином Перуна бођа Грома* уочићемо свакако низ сличности, али у овом кратком роману су мешање жанрова, колажирање, пародирање или интертекстуалност у потпуности уметнички развијени, дотле да се може говорити о везама Раствковог романа и касније српске постмодерне прозе. Овај однос између приповедака и кратког романа још је занимљивији код Милоша Ћрњанског. Иако су његове приповетке, углавном окупљене у збирци *Приче о мушким* из 1919. године, значајне за уочавање и разумевање промена у српској авангардној прози, тек у *Дневнику о Чарнојевићу* Ћрњански је поставио поетичке основе свог доцнијег романсијерског опуса и развио могућности суматраизма у прози. Зато је *Дневник*, да се послужимо речима Александра Тибодеа, она матична ћелија Ћрњанскоговог, не само романског, неко и целокупног књижевног опуса, о чему ће у наредном по-

<sup>123</sup> Marek Hendrikovski, *Umetnost kratkog filma*, prev. V. Marinković, Beograd 2004, str. 20.

<sup>124</sup> *Isto*, str. 22.

глављу бити више речи. Коришћење могућности филмске монтаже у прози најпотпуније и најуспелије је у роману *Крила* Станислава Кракова, док је од свих дела са путописном основом, не само Раствка Петровића, него и авангарде у целини, кратки роман *Људи говоре* најзанимљивије и најуспелије остварење баш због прожимања романеских и путописних поступака. Коначно, поменимо и да је надреализам своје најбоље остварење у прози добио управо у *Корену вида* Александра Вуча. Дакле, у кратком роману најпотпуније и уметнички најуспелије испољиле су се готово све кључне одлике авангарданог уметничког експеримента. Између приповетке и традиционалног, дужег романа чије конвенције су оспорене и напуштене, кратки роман постао је идеална авангардна прозна форма за испитивање и развијање нових наративних техника и изражавање аутопоетичких ставова.

Поменули смо да би се поводом авангарданог кратког романа могла формулисати и теза о заснованости кратког романа уопште на експерименталној форми као и о његовој присуности у свим преломним тренуцима у развоју српске прозе — од *Бесеља* (1906) Вељка Милићевића, названог првим модерним романом у српској књижевности, *Дневника о Чарнојевићу* (1921), који је озваничио промене у авангарданој прози, затим *Зимског лејтовања* (1950) Владана Деснице и потом Андрићеве *Проклеће авлије* (1954), који су на почетку српског послератног модернизма, преко кратких романа Данила Киша с почетка шездесетих (*Псалам 44* и *Мансарда* из 1962) и Борислава Пекића (*Усјење и суновраћ Икара Губелкијана*, 1975. и *Одбрана и йоследњи дани* 1977) који су важни за конституисање српске постмодерне прозе, па до кратких романа Давида Албахарија и Светислава Басаре из деведесетих година, који отварају нове приповедачке могућности романа на крају века.

Експерименталност авангарданог кратког романа односи се првенствено на три момента: конституисање жанра, затим поступке приповедања и композиције, те, коначно, језик. Авангардно прожимање жанрова и укидање граница које је проглашавао естетизам, између уметности и животне праксе, од пресудног је значаја за генерирање кратког романа. Роман у авангарди настаје у интензивној вези са „ванкњижевним”, документарним жанровима. Кратки роман се конституише интегришући и модификујући жанровске конвенције дневника, аутобиографије, путописа, али и једног новог медија — филма. То није непроблематично мешање жанрова, јер се и романеске и конвенције документарног приповедања доводе у питање, преиспитују и иманентно поетички оправдавају, што је најочигледније у *Дневнику о Чарнојевићу* (однос роман-дневник везан је за егзистенцијалну потребу главног јунака да пише дневник) и Раствковом роману *Људи говоре* (за разумевање жанровског односа романа и путописа важне су приповедачеве аутопоетичке рефлексије). *Бурлеска господина Перуна бoga ћрома* по први пут у српској књижевности потврђује могућности романа као „утоке свих жанрова” који интегрише све остале родове и врсте, заправо све могућности писма, док Краковљева *Крила* и *77 самоубица* Бранка Ве Польanskог заснивају роман као интермедијални жанр који користи могућности филмске

нарације, односно фотографије (на првој страници Польанског романа је фотографија Ајфелове куле). По први пут се у *Крилима* Станислава Кракова роман остварује поступцима кинематографског приповедања, односно коришћењем кадрирања, сценичности и монтаже са којима тада експериментише филм. Управо је прожимање са „некњижевним” жанровима, као другачијим облицима моделовања стварности и индивидуалног искуства, омогућило роману да преиспита и превазиђе дотадашња жанровска ограничења и очекивања и заснује нове изражajне могућности. „Новаторство и јесте у томе”, примећује Јуриј Лотман, „да се принципи једног жанра преуређују, по законима другог, при чему се тај други жанр органски уписује у нову структуру и у исто време чува памћење о другом систему кодирања.”<sup>125</sup>

Веза са документарним врстама отвара и једно од најважнијих питања авангардне поетике — однос уметности и стварности, фикције и фактографије. Овај проблем најинтензивније се испољио у руској авангарди, у концепцији „књижевности чињеница” (литература факата) која фиктивној фабули реалистичке књижевности и „творевинама маште и досетељивости” полемички супротставља „естетизацију чињенице” — од новинске штампе и фото-монтаже, записника, есеја, до биографије, дневника и слично.<sup>126</sup> Потреба да се приповедање заснује на документарној основи, од фотографија ликова и амбијента до аутентичних писама, рукописа и цртежа, наглашена је и у надреалистичким романима.<sup>127</sup> Због продора аутобиографског дискурса као и аутентичних чињеница из живота аутора у приповедање, у кратком роману српске авангарде поетички смишљено је наглашена тензија између аутора као стварне личности и приповедача као романеске конструкције. Приповедача у роману *Корен вида* у једном тренутку ословљавају презименом Вучо, алзује на чињенице и околности из Рајског живота присутне су и у *Бурлески* и у роману *Људи говоре*, *Дневник о Чарнојевићу* и *Крила* имају у позадини непосредно ратно искуство својих аутора и директно кореспондирају са њиховим мемоарским текстовима. Роман тако превазилази традиционалне фикционалне оквире — причу о необичним заплетима, измишљеним догађајима или анегdotским згодама, заснивајући своје приповедање на аутентичном, личном, интензивно доживљеном животном и књижевном искуству свог аутора.

Отуда и доминација првог лица у приповедању, иако су присутни и облици других приповедачких ситуација али уз напуштање позиције свезнајућег, објективног приповедача. Такве тенденције очигледне су у прози српске модерне, када се постепено напушта приповедање у трећем

<sup>125</sup> Јуриј М. Лотман, *Семиосфера*, прев. В. Сантини, Нови Сад 2004, стр. 205.

<sup>126</sup> Уп. о томе: Hans Günther, *Literatura fakata, Pojmovnik ruskog avangarde*, prvi svezak, uredili A. Flaker i D. Ugrešić, Zagreb 1984.

<sup>127</sup> Занимљив је коментар Мориса Надоа о односу стварног и измишљеног у Бретоновом роману *Нађа*: „Чинило се, заиста, да је веома тешко поверовати у догађаје који су ту испрчани, те се радије мислило да су они измишљени. Нема, међутим, ничег измишљеног у *Нађи*, све је ту — до најмање ситнице — савршено истинито. *Нађа* је постојала, многи су је познавали, а њена метеорска и жалосна судбина заиста је онаква какву је приказује Бретон” (M. Nado, *Istoriја nadrealizma*, prev. N. Bertolino, Beograd 1980, str. 167).

лицу које је доминирало у реалистичкој прози. Од облика доживљеног говора и лика рефлектора (у *Нечистој крви* и *Бесуђућу*) прелази се на приповедање у првом лицу као монолошке рефлексије, интроспекције и непосредног исказивања сопственог психофизичког стања (*Сајућници* Исидоре Секулић). Говорећи почетком шездесетих година о модерној прози француски аутор и теоретичар „новог романа”, Ален Роб-Грије тежиште ставља управо на промене које су настале у позицији приповедача и вели: „Једино Бог може тврдити да је објективан. Док у нашим књигама, напротив, човек је тај који види, који осећа, који замишља, човек у времену и простору, условљен својим страстима, човек као што смо ви и ја. А књига ништа друго не преноси до његово искуство, ограничено и несигурно. То је човек овдашњи, човек садашњице који је, на крају крајева, свој сопствени приповедач.”<sup>128</sup> Приповедање у првом лицу увек је у кратком роману праћено удвајањем приповедачког субјекта, од дистинкције између доживљајног и приповедачког „ја” до сложених односа који се успостављају између различитих гласова и нивоа свести који се артикулишу унутар истог приповедачког лица, у *Дневнику о Чарнојевићу*, *Корену вида* или у Раствором *Људи говоре*. Удвајања ликова, односно постојање фигуре двојника у кратком роману, од Милићевићевог *Бесуђућа*, Црњанског *Дневника о Чарнојевићу* до Андрићеве *Проклеће авлије* и Кишове *Мансарде* најочигледнија је манифестација кризе идентитета модерног јунака и дезинтеграције његовог система вредности који не може да опстане у дехуманизованом свету.

Разарање миметичке парадигме приповедања односи се првенствено на поменути распад биографског модела романа. Од животне приче наратора или ликова остали су само фрагменти који су повезани не у линеарном, континуираном, хронолошком или узрочно-последичном следу него понајпре асоцијативно, лајтмотивски или, као што је то изразит случај у *Крилима*, монтирањем слика и сцена по принципима авангардног филма, како је то почетком двадесетих година предлагао совјетски синеаста Ејзенштейн. Уместо статичног „одраза” збивања доводе се у везу / монтирају се независни сегменти радње у циљу постизања извесних уметничких, тематских или емоционалних ефеката. Тек напуштањем логике хронолошког следа догађаја време добија наглашену, активну и конститутивну улогу у приповедању. Када се смишао и живот, односно битно и временито, раздвајају, како примећује Лукач, читава унутрашња радња романа постаје борба против моћи времена — „Једино је у роману, чија грађа одређује нужност тражења и немогућност налажења бити, вријеме дато уједно с формом: вријеме је опирање пуког органског живљења против присутног смисла, хтијење живота да устраје у властитој, потпуно затвореној иманенцији.”<sup>129</sup> Усложњени однос између проспективног и ретроспективног приповедања, доминација психолошког времена над хронолошким, проистекао је из тога што свет постоји само као

<sup>128</sup> Alen Rob-Grije, *Novi roman, novi čovek*, u: *Rađanje moderne književnosti: Roman, priredito A. Petrov, Beograd 1975*, str. 458.

<sup>129</sup> Georg Lukacs, *nav. delo*, str. 102.

феномен у јунаковој свести. Симултанизам збивања и анахронизми та-кође битно одређују приповедање у кратким авангардним романима.

Говорећи о композицији, односно конструкцији авангардног уметничког дела, Петер Биргер запажа да се авангардно дело, за разлику од традиционалног или органског, монтира од фрагмената. Авангардни аутор спаја фрагменте с намером да тако презентује смисао.<sup>130</sup> У кратким романима овог периода поступак монтаже остварује се на различите начине. Код Растика Петровића или Бранка Ве Польанског реч је о уметничким поступцима који су блиски дадаистичким колажима, када се у текст утврђује документарни материјал, код Растика цитати из научних или историографских дела, код Польанског фотографије или новински огласи, док се код Џрњанског или Кракова уочава већ поменуто приповедање засновано на технички филмске монтаже, односно смењивање и комбиновање кратких, међусобно неповезаних наративних секвенци. Различити облици монтаже, односно колажа, у вези су и са интертекстуалном, односно интермедијалном природом кратких романа. Први Џрњансков и Раствков роман су и прва дела у новијој српској књижевности у којима поступци интертекстуалности, односно реминисценције, и цитати из других текстова постају кључна наративна и поетичка стратегија. Док код Џрњанског доминирају алузије на друге романе (Достојевски, Флобер, Јаков Иганјатовић) са којима се успоставља својеврсни поетички дијалог, дотле Раство свој роман заснива не само као интертекстуално него и интеркултурално дело у којем проговарају и сукобљавају се цитати, документи и гласови из различитих времена. Авангардни романи поетички легитимишу све облике цитатности, који ће своје пуно остварење добити у постмодерној књижевности — од цитатности у ужем смислу (из других књижевних текстова), затим аутоцитатности (понављање исказа из сопствених, првенствено есејистичких текстова), метацитатности (навођење исказа из програма и манифеста), интермедијалне цитатности (усмереност на филм или фотографију) до „ванестетске“ цитатности (цитирање научне, документарне, новинске грађе).<sup>131</sup>

Поступци монтаже и интертекстуалности у вези су са следећом битном карактеристиком авангардних кратких романа. За разлику од органског уметничког дела које жели да прикрије своју артифицијелност, авангардно дело „хоче да буде препознатно као уметничка творевина, као артефакт“. <sup>132</sup> Инсистирајући на томе да је авангарда, као самокритика уметности у грађанској друштву, учинила препознатљивим управо сама средства и поступке уметничког стварања, што ни један претходни период или стил није учинио, Биргер заправо теоријски развија ставове руских формалиста, првенствено Виктора Шкловског, изнете поводом Стерновог романа *Тристрам Шенди* и прозе Василија Розанова, о такозваном огњеном поступку или огњеној форми. Прави садржај *Тристрама Шендија*, истиче Шкловски, је „спознавање форме помоћу њезина наруша-

<sup>130</sup> Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Z. Milutinović, Beograd 1998.

<sup>131</sup> Уп. о томе: Dubravka Oračić Tolić, *Teorija citatnosti*, Zagreb 1990.

<sup>132</sup> Peter Birger, *nav. delo*, str. 112.

вања”.<sup>133</sup> Оспоравање затечених жанровских конвенција праћено је израженом поетичком свешћу о самом приповедачком поступку и потребом да се нове изражајне могућности приповедањем објасне и легитимизују. Авангардне кратке романе управо одликује **изражена свест о сопственој литерарности, односно артифицијелности** у облику многобројних аутопетничких, односно метанаративних рефлексија које дестабилизују дотадашњу подразумевану аутономност фикционалног света и илузију приче. Авангарда је у српску књижевност увела праксу да уметник не говори само својим делом него пише програмске текстове, есеје, књижевну, али често и ликовну и филмску критику, где образлаže своје погледе на уметност, њену позицију у друштву или чак тумачи сопствена дела. Таква, снажно изражена самосвест о променама које су настале не само у уметности и култури него и у друштву, филозофији, науци, постаје неопходни моменат књижевног стварања који своје изузетно место налази управо у кратком роману. Постојање експлицитне поетичке свести није било карактеристично за дотадашњи српски роман, а једино је Стеријин *Роман без романа* био у том смислу изразити изузетак. Напуштање миметичке парадигме која је подразумевала да језик и приповедање одражавају један објективан свет, односно да служе разложном и мотивисаним представљању вероватних и нужних збивања и понашања књижевних ликова, доводи до проблематизовања и усложњавања односа између фикције и стварности, поретка језика и поретка извантекстуалног света. Већ први авангардни кратки роман, *Дневник о Чарнојевићу*, управо захваљујући заснивању романескног поступка на неким поетичким претпоставкама дневника, односно аутобиографског дискурса, манифестовао је самосвесни однос према самом чину и смислу писања прозе, језику и роману као књижевној форми — „У осталом, сви смо ми говорили о романима”, признаће у неколико наврата приповедач Петар Рајић. Приповедачев двојник у улози је „гласноговорника” поетике суматраизма, као што је у сличној позицији Ван Гог у Раствору *Бурлески*, када образлажући своју визију уметности као стварања нове реалности заправо објашњава поетичке претпоставке самог романа. Истовремено конституисање прозе и исказа о њеном писању, односно стварање приповедачке илузије и њено разоткривање као „најмањи заједнички именитељ метапропозе”,<sup>134</sup> могу се уочити и у Вучовом *Корену вида*, а у нешто мањој мери чак и у кинематографским стилом исприповеданим *Крилима* Станислава Кракова, или најразвијеније у последњем авангардном кратком роману *Људи говоре*, који у заметку садржи највиши облик свести о сопственој литерарности — роман о роману.

Трећа важна одлика која поевезује већину авангардних кратких романе је њихова **лирска природа** која понајпре проистиче из позиције приповедачког субјекта (облици приповедања у првом лицу) и његовог односа према исприповеданом свету и ликовима, те коначно из могућности да роман и формално преузме неке одлике лирске песме. Почет-

<sup>133</sup> Viktor Šklovski, *Uskršnje riječi*, str. 106.

<sup>134</sup> Patriša Vo, *Metaproza*, str. 79.

ком двадесетог века роман напушта своју традиционалну припадност епски и прихвата епско, лирско и драмско не као тријаду родовских ограничења него као три „фундаменталне могућности људског постојања уопште”.<sup>135</sup> У *Дневнику о Чарнојевићу* изразито је неприхватање епског постојања, од приповедачевог сећања на детиње страхове које су у њему изазивале народне песме о клању, убијању и набадању на колац до дефетистичког и антиратног расположења. У свим кратким романима са ратном тематиком постоји наглашено одсуство епских момената који се традиционално везују за рат и историју, нема националног усхићења и поноса, борбене реторике или величања славне прошлости.

Лирско у кратком роману настаје из прожимања света и *ja*, субјекта и објекта — „Предметност се прожима душевношћу и претвара у нешто унутрашње. Ово претварање у унутрашње, ова интровертност свега предметног јесте суштина лирског.” Из тако одређене суштине лирског може се, према Кајзеру, објаснити „она овлашност контура, она лабавост односа међу стварима и одсуство чврстине реченица, а с друге стране снажно деловање стиха, звука и ритма који карактеришу сваки лирски језик у поређењу са епским и драмским.”<sup>136</sup> Сложени процеси лиризације прозе почињу у српској књижевности на самом почетку прошлог века, у време модерне, код приповедача које Скерлић назива лирским реализмом, издвајајући као доминантне одлике њихове прозе носталгично и сензуално осећање живота и инсистирање на унутрашњим, интимним стањима јунака. Такви лирски квалитети највише су се испољили у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића, првенствено због специфичног приповедачког поступка најближег техници доживљеног говора — приповедање тече у трећем лицу али највећим делом преломљено кроз чула и свест главне јунакиње. Сличан приповедачки поступак запажа се и у *Бесећућу* Вељка Милићевића, док интроспективно и исповедно приповедање у првом лицу у збирци *Сајућници* Исидоре Секулић представља крајњу тачку лиризације прозе у модерни, наговештавајући одлике експресионизма. Промене које ће настати у роману почетком прошлог века најбоље је у својим размишљањима изразио Артур Шопенхајер средином деветнаестог столећа: „Роман ће бити утолико узвиšенији и племенитији уколико приказује више унутрашњег а мање спољашњег живота. (...) Уметност је у томе да се с минимумом спољашњег кретања постигне максимум унутрашњег кретања, јер је унутрашњи живот прави предмет нашег интересовања.”<sup>137</sup>

Процеси лиризације прозе настављају се још интензивније у авангарданој прози, понапре у кратком роману. Говорећи о природи лирског у Пастернаковој прози, Роман Јакобсон наглашава везаност лирике и формално (граматички), обликотворно и тематски за прво лице („полазна тачка за лирику и водећа тема је увек прво лице садашњег време-

<sup>135</sup> Emil Štajger, *O osnovu pojma pesničkih robova, Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prev. D. Gojković, Beograd 1978, str. 188.

<sup>136</sup> Волфганг Кајзер, *Језичко умешничко дело*, прев. З. Константиновић, Београд 1973, стр. 399.

<sup>137</sup> Artur Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, knj. II, prev. B. Zec, Beograd 1981, 249.

на”). „Јунак се као у некој скривалици веома тешко може наћи: он је расточен у низ саставних и упоредних делова, уместо јунака потурен је један ланац његових опредмећених стања...”<sup>138</sup> Романески свет се конституише као феномен у таквој, „расточеној” јунаковој, односно приповедачевој свести, при чему се поједине слике генеришу из подсвесних слојева његове психе. Емпиријска стварност зато губи своје чврсте контуре и постаје флуидна, етерична, што је најочигледније у описима природе у *Дневнику о Чарнојевићу* и још изразитије у сновићењима и халуцинацијама приповедача које у потпуности декомпонују свет и преуређују га по логици сна, у романима *Корен вида* Александра Вуча и *Глувне чини* Александра Илића.

Лирска природа кратких романа проистиче и из композиционих, стилских и језичких поступака којима се роман приближава структури лирске песме, усвајајући поступке асоцијативног или лајтмотивског повезивања мотива. Анализирајући лирске поступке који конструктивно обликују нарацију, Волф Шмид као најзначајније издваја стварање *интара*-текстуалних веза у облику тематских и формалних еквиваленција, односно „поетских повезивања која премрежују наративни супстрат као каквом мрежом и откривају код испричаних ситуација, ликова и радњи нове аспекте и односе.”<sup>139</sup> Лајтмотивска понављања и семантичке варијације мотива и слика праћене су и готово референским понављањима реченица или фраза које појединим кратким романима дају специфичан приповедачки ритам. Шмидов приступ питању лирске или поетске прозе је карактеристичан због разликовања два типа читања којима се могу активирати различити аспекти истог текста — док прозно читање активира моменат нарације и догађања, дотле поетско читање значи „читати онако како то захтева поезија, тј. свесно полагано, са застајањем код појединог мотива, уз ослушкивање звука његовог вербалног израза, при чему се значење речи реализује на више нивоа.”<sup>140</sup> Поједини кратки романси захтевају такву врсту читања управо због своје специфичне језичке, односно синтаксичке структуре. Поменули смо да се експериментална форма авангардних романова остварује и у језику и односи се првенствено на специфично синтаксичко и интерпункцијско преуређење и рашиљивање реченице према ритмичким начелима, како би она била у могућности не само да изрази неку информацију него да првенствено својим ритмом и интонацијом оствари експресивну функцију, односно да сугерише сложена емотивна стања приповедачког субјекта.

У епилогу своје *Историје авангардних књижевности* Гильермо де Торе закључује да је разликовање једно од главних обележја авангардних покрета. „И с тим у вези,” вели аутор, „може да ми се стави примедба како сам ја увек више волео да за њихово тачно и потпуно именовање употребљавам неограничавајућу множину, него ограничавајућу једни-

<sup>138</sup> Roman Jakobson, *Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka*, Lingvistika i poetika, прев. D. Pervaz i drugi, Београд 1966, str. 66.

<sup>139</sup> Волф Шмид, *Поетско читање Пушкнове прозе: Белкинове приче*, прев. Т. Бекић, Сремски Карловци, Нови Сад 1999, стр. 40.

<sup>140</sup> *Исто*, стр. 29.

ну.”<sup>141</sup> Овакво уверење једног од учесника у авангардним уметничким збивањима и њиховог врсног познаваоца гони нас да се још једном, на крају нашег рада, запитамо да ли говорити о авангардном кратком роману значи приличан број разнородних дела свести под једно ограничавајуће жанровско одређење? Свакако би било мање ризично посматрати ова остварења у контексту појединих књижевних покрета, понајпре експресионизма или надреализма, како је то у претежном делу књижевних студија досада чињено. Питање може ли се говорити о обједињавајућој жанровској одредници кратки роман, а не о низу појединачних и особених остварења, свакако је у вези са недоумицом може ли се авангарда схватити не као збир појединих књижевних покрета, из нужде пронађена периодизацијска одредница чија је сврха да механички буде надређена свим појединачним — измима, него као поетички самосвесна уметничка стратегија заједничка свим покретима друге и треће деценије протеклога века. Чини се да додирне тачке међу авангардним књижевним покретима постају уочљивије упустимо ли се у детаљнију анализу конкретних књижевних дела, у овом случају романа, која те покрете на уметнички најуспелији начин репрезентују.<sup>142</sup>

*Predrag Petrović*

### AVANT-GARDE NOVEL WITHOUT A NOVEL (About the Poetics of Short Novel at the Time of Avant-garde)

#### S u m m a r y

Starting from the positions of the novel in the Serbian literature from the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the paper analyses the activities related to the establishment of a specific novel genre/sub-genre — the short novel in the period of avant-garde (1920s). The notion avant-garde novel is primarily related to the prose achievements of those authors who belonged to specific avant-garde movements or whose narrative strategies and poetic standpoints directly originated from the avant-garde poetics or were related to it. As the key ones, the paper singles out the issues of determination of the length of the short novel and its structural features, like experimental form (merging of genres, narration, composition, montage, intertextuality), awareness of its literary quality and lyrical nature. Between the short story and the traditional, longer novel, whose conventions were disputed and rejected, the short novel became an ideal avant-garde prose form for the study and development of new narrative techniques and expression of auto-poetic opinions. By its morphological diversity, the short novel of the 1920s significantly influenced the extension and complexity of the expressive possibilities of the novel in the Serbian literature from the previous century.

---

<sup>141</sup> Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, прев. Н. Маринковић, Сремски Карловци, Нови Сад 2001, стр. 555.

<sup>142</sup> Поглавље из студије *Поетика кратког романа српске авангарде*.

СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ ИЗМЕЂУ РОМАНА УЛИКС  
ЏЕЈМСА ЏОЈСА И ПРВЕ КЊИГЕ ДАНА ШЕСТОГ  
РАСТКА ПЕТРОВИЋА

*Весна Мићић*

**САЖЕТАК:** У раду је најприје дат кратак осврт на дешавања у европској књижевности у периоду између два рата. То омогућава лакше уочавање и схватање одређених типолошких подударности које постоје између романа Уликс Џејмса Џојса и прве књиге романа *Дан шести* Раствка Петровића. Осим типолошких, указано је и на подударности које су посљедица утицаја. Сличности и разлике између два наведена дјела поткрепљене су и конкретним примјерима. Закључак који је из свега изведен до-вео нас је до сазнања да *Дан шести*, као ријетко који роман у модерној српској књижевности, кореспондира не само са Џојсовим романом *Уликс* него и са многим другим значајним европским романима с краја 19. и почетка 20. вијека. Наиме, Раствко Петровић јесте прихватио и примјерио неке од приповједачких поступака из Џојсовог *Улиksа*, али је њихов радикализам ублажио комбинујући их са приповједачким поступцима блиским и другим модерним писцима (Жиду, Прусту, Хакслију), а у извјесној мјери и руским реалистима, Тургењеву, Толстоју и Достојевском. Уз то, Раствко Петровић се у овом дјелу обилато користио и својим искуством лирског пјесника и на тај начин створио сопствену варијанту поетског романа.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** авангарда, роман, Џејмс Џојс, *Уликс*, Раствко Петровић, *Дан шести*, симултанизам, модерно, традиционално, унутрашњи монолог, ток свијести

У раздобљу између два свјетска рата европска књижевност нужно носи печат ратних дешавања, али и многобројних превратничких научних теорија и открића. Убрзан развој науке и технике, страдања више милиона људи, друштвени проблеми и кризе, све то међу човјечанство уноси једну посебну духовну атмосферу, која се манифестовала на различите начине, од потпуне безвръзности и безнадежности до снажног револта и побуне против постојећих друштвено-политичких и културних прилика.

У књижевности, и у умјетности уопште, намећу се радикални захтјеви за новом изражајном формом, која би, на одређен начин, могла

да изрази и постојећа стања у савременом свијету, јер су скоро сви народи Европе осјећали сличне посљедице друштвено-историјских превирања. То је довело до ширења својеврсне књижевно-умјетничке револуције у ширим међународним оквирима. Главно жариште нових умјетничких кретања било је у Паризу, где су у то вријеме боравили и активно дјеловали умјетници различитих националности из многих земаља Европе и свијета. Србија је, такође, имала свог удјела у овој међународној умјетничкој револуцији, јер је захваљујући стипендијама Француске владе око четири хиљаде младих из Србије студирало у Француској, а знатан број њих активно је судјеловао у културном и интелектуалном животу Француске. Они су се по завршетку студија углавном враћали у домовину преносећи савремене европске културне, научне и умјетничке трендове у интелектуални живот Србије. Притом су се супротстављали естетским принципима на којима је почивао систем вриједности српске књижевности који су прије Првог свјетског рата установили главни ауторитети српске књижевне критике, Јован Скерлић и Богдан Поповић. На тај начин и српска књижевност постаје дио једне интернационалне духовне климе коју прије свега карактерише опште оспоравање традиционалног система естетских вриједности.

Међутим, оспоравање традиционалних умјетничких вриједности није долазило само због општег незадовољства изазваног сировим ратним дешавањима, него и као дио програма нових умјетничких покрета. Тако су се у специфичној друштвеној и духовној атмосфери, уочи и послије Првог свјетског рата, развили многобројни књижевно-умјетнички покрети са унапријед одређеним програмима и манифестима, који су преплавили европску књижевност: футуризам, експресионизам, дадаизам, надреализам, егзистенцијализам и много других варијација националних „изама“. У српској књижевности, на пример, поред ових интернационалних покрета, појављују се и домаћи покрети: зенитизам, хипнозам и суматраизам. За све ове покрете интернационалног и националног карактера који се појављују у периоду између два свјетска рата усталио се заједнички, надређени назив — авангарда.<sup>1</sup>

У роману као књижевном жанру најпотпуније се одражавају не само друштвено-политичка, научна, културна и идејна струјања 20. вијека, него и цјелокупан однос савременог свијета према етичким и естетичким вриједностима. У овом периоду роман подлијеже разним експериментима авангардиста и трпи корјените промјене, како у структурном, тако и у тематском погледу. Романсијери све радикалније одбацују установљене начине приповиједања, а радњу више не граде нужно на узбудљивом заплету него је подређују ономе што се дешава у свијести јунака.

<sup>1</sup> Појам авангарда преузет је из војне терминологије и означава први борбени ред једне војске, претходницу, извидницу, док је у књижевности требало да потцрта значење изразито новог у самом поступку стварања књижевних дјела. Врло је тешко говорити о особинама авангардне књижевности ако је посматрамо као скуп различитих „изама“, јер сваки од њих има своју естетику и поетику. Ипак, у најкраћем се може рећи да авангардна књижевност представља оспоравање традиционалних умјетничких норми и облика, а сајмим тим и трагање за новом изражajношћу и формама које ће моћи да изразе један нов друштвени сензибилитет.

Другим ријечима, роман се деперсонализује и дефабулизује — из њега скоро у потпуности ишчезавају приповједачеви коментари као и тематски значајна фабула. Такође, из романа ишчезавају и типски ликови, а замјењују их сасвим обични људи, који у својој свијести снажно преживљавају савремена дешавања, доводећи их често у везу са ближом и даљом прошлошћу, па чак и са одређеним митским представама. Сходно свему томе, као израз тежњи ка освјетљавању свијести јунака у свим њеним манифестацијама, интензивно се развија роман унутрашњег монолога и тока свијести у којем долази до преплитања стварности, сјећања, сновијења, слутњи, халуцинација и асоцијација, што опет води разбијању континуитета времена, а често и простора у роману. Долази до разбијања логичке синтаксе дотадашњег пјесничког језика, те увођења варваризама, дијалектизама и жаргонизама у књижевни језик. Тежи се употреби техника других умјетности (музике, филма, сликарства...) при структурисању романа, а све више се појављују и „некњижевни” текстови у роману.

Данас се, према скоро неподијељеном мишљењу књижевних критичара, најзначајнијим европским авангардним романсијером сматра Џејмс Џојс (1882—1941). С друге стране, српска књижевна критика је као најрадикалнијег представника српске авангарде оцјенила Раствка Петровића (1898—1949). Џелокупан књижевни опус Раствка Петровића може се готово равноправно посматрати и у односу према највећим достигнућим европске авангардне књижевности.

Џејмс Џојс и Раствко Петровић припадали су покрету авангарде двадесетих и тридесетих година. Живјели су и стварали у сличним животним околностима, а међу њиховим најзначајнијим дјелима постоје одређене сличности. У том контексту посебно је интересантно указати на подударности између Петровићевог најбољег, али не и најавангарднијег остварења, романа *Дан ћести* и Џојсовог *Уликса*, најзначајнијег европског авангардног романа. Основна претпоставка од које притом полазимо је да су те сличности, највјероватније, посљедица утицаја Џојсовог дјела на знатно касније написан роман Раствка Петровића.<sup>2</sup> Та претпо-

<sup>2</sup> Џејмс Џојс је роман *Уликс* писао седам година: од 1914. до 1921. године, у Трсту, Цириху и Паризу. У целини, роман је први пут у енглеском оригиналу објављен у Паризу, 2. фебруара 1922. године, а прије тога појединачни дијелови романа објављивани су током 1918. и 1919. године у часописима.

С друге стране, прва књига романа *Дан ћести* је, према ријечима Марка Ристића (Види: Марко Ристић, „Библиографска белешка”. Раствко Петровић, *Дан ћести*, Нолит, Београд, 1961, стр. 630—636), била завршена већ 1934. године. Пред полазак у дипломатску службу у Америку, крајем 1935. године, Раствко Петровић је рукопис под насловом *Осам недеља* предао издавачу Геци Кону у Београду. Због разних политичких манипулатија рукопис је непримјерено дugo стајао код издавача, да би на kraју био враћен писцу у Америку да га „поправи” и код њега је остао све до његове смрти, 1949. године. Само два одломка из овог романа објављена су за пишчевог живота: „Смеђи Петар се пробудио” 1932. године у „Српском књижевном гласнику” и „Тако се рађају планине” 1935. године у „Политици”.

За вријеме боравка у Америци Раствко Петровић је 1936. године, иако разочаран због тога што роман *Осам недеља* још није био објављен, почeo да пише, као његов „психолошки наставак”, један нов роман, са намјером да они буду цјелина.

ставка се заснива на чињеници да је Растко Петровић, у вријеме када је почeo интензивно да ради на првој књизи *Дана шестог*, већ био прочитао роман *Уликс*. Он је, такође, почетком тридесетих година, у неколико чланака у часопису „Време”, писао о техници модерног романа, имајући у виду круг познатих романсијера с почетка 20. вијека, а писао је и о самом роману *Уликс*.

Такође, треба имати у виду да су сродности између *Улика* и *Дана шестог* могле бити и типолошке природе, т. ј. настали као посљедица јединственог духа тих времена, а и сличних околности живота двојице писаца који су готово истовремено боравили у Паризу — центру тадашње европске авангардне књижевности. Наиме, могуће је указати да су рана дјела Растка Петровића, објављена почетком двадесетих година прошлог вијека: роман *Бурлеска гостодина Перуна, бoga грома* (1921) и збирка пјесама *Ошкроверења* (1922), настала према истим авангардним концепцијама као и Џојсов *Уликс* (1922). Тако, на примјер, у *Бурлесци гостодина Перуна, бoga грома*, као и у *Улику*, налазимо митску подлогу, елементе разних стилова и жанрова, много цитата, парофраза, фикције и фактографије. С друге стране, на први поглед може се учинити да је тешко успоставити везу између збирке пјесама *Ошкроверења* и романа *Уликс*, јер је ријеч о поређењу поезије и прозе, али након конкретнијих анализа сличности се саме намећу, а тичу се, прије свега, депоетизације језика ових дјела. Укратко речено, ни Џејмс Џојс у *Улику* ни Растко Петровић у збирци *Ошкроверења* не плаше се мијешања поетичне и балалне лексике, рушења семантичких, синтаксичких и граматичких правила и слично. Затим, и за роман *Уликс* као и за поједине пјесме из *Ошкроверења* карактеристично је мијешање разних стилова, визија тоталности, те поступак симултанизма. С обзиром на вријеме појављивања *Бурлеске гостодина Перуна, бoga грома* и *Ошкроверења*, потпуно је искључена могућност утицаја Џојсовог *Улика* на њихов настанак, што значи да су она једноставно написана у складу са општим начелима тадашње авангардне књижевности. То такође иде у прилог претпоставци да су и многе сродности између *Улика* и *Дана шестог* могле бити само типолошке природе.

---

Послије Другог свјетског рата Растко Петровић је рукопис цјеловитог романа предао на чување своме пријатељу Арноу Ваплеру, писцу и дипломати, са молбом да га објави у оригиналу, најприје на српском језику, у Југославији, а затим, евентуално, и у енглеском преводу. Све до своје смрти Растко Петровић се није био коначно одлучио како да наслови свој роман, али је, према Ваплеровом тврђењу, у више наврата говорио да би волио да тај наслов буде библијски стих „И би веће и би јутро, дан шести”.

Личним залагањем Марко Ристић је 1954. године успио да добије рукопис, а затим је, уз помоћ Милана Дединца, настојао да га, што је могуће боље и брже, приреди за штампу. Већ од марта 1955. прва књига романа, који је Ристић назвао *Дан шести* (према библијском стиху), почела је да излази у наставцима у часопису „Дело”. Излажење је завршено у јуну 1956. године.

Напори Марка Ристића и Милана Дединца да цјеловит рукопис романа *Дан шести* буде штампан као посебна књига уродио је плодом тек 1961. године. Издавачка кућа „Нолит” објавила је заједно, у једној књизи, под насловом *Дан шести*, и прву и другу књигу. Тиме је испуњена пичшева давнашња жеља, мада се ове двије књиге с правом могу одвојено посматрати и појединачно тумачити, што је досада у критичким расправама више пута и учињено.

\* \* \*

Прије него што приступимо конкретнијем испитивању сличности и разлика између романа *Уликс* и прве књиге романа *Дан ћести*, најприје ћемо истаћи да је могуће уочити извјесне коинциденције чак и између биографија Џејмса Џојса и Раствка Петровића. Наиме, оба писца потичу из многочланих породица. Затим, оба су у раној младости као изгнаници напустили своју домовину, Џојс додуше као својевољни изгнаник, а Раствко Петровић силом прилика, као ратни изгнаник. Њихов изгнанички пут водио их је по разним мјестима Европе, па су тако оба писца један период своје младости провели у Паризу, који је у то вријеме био центар модерне европске умјетности, где су се могла стицати драгоценјена и нова књижевна искуства и где су истовремено дјеловали многобројни књижевно-умјетнички покрети, а нарочито снажно дадаизам и надреализам. Такође, и Џојс и Петровић су по неколико година живјели и стварали у Италији, у вријеме када је у овој земљи доминантно дјеловао футуртички књижевно-умјетнички покрет. Све то, ма колико на први поглед дјеловало ирелевантно, није могло да не остави трага у њиховим књижевним дјелима.

Занимљиво је још поменути да су и Џејмс Џојс и Раствко Петровић поред својих склоности за књижевност показивали посебно интересовање и за кинематографију, па су се чак једно вријеме њоме и релативно успијешно бавили. Добро познавање кинематографије и филма оба писца су показала примјењивањем одређених филмских техника при структуирању својих најбољих романсијерских остварења. На крају заједничко овој двојици писаца је и то што их је смрт стигла далеко од домовине — Џојса у Цириху, а Петровића у Вашингтону. Стога није тешко закључити да су, и поред огромних разлика, животни путеви Џејмса Џојса и Раствка Петровића били донекле подударни и слични, а умногоме су утицали и на формирање њихових књижевних личности.

Када говоримо о Џејмсу Џојсу и Раствку Петровићу, не треба заборавити ни то да су обојица од стране књижевних критичара проглашени најрадикалнијим авангардним писцима у срединама у којима су објављивали своја дјела. Њихов радикалан раскид са претходном књижевном традицијом био је основни разлог што су наишли на одбацивање и неразумијевање савременика и због чега су имали потешкоћа у вези са објављивањем својих дјела. Тако су чак најбољи романи Џејмса Џојса и Раствка Петровића, *Уликс* и *Дан ћести*, дugo чекали на објављивање, а прије него што су се појавили као самосталне књиге излазили су у наставцима у књижевним часописима, што није погодно за читање и разумијевање тако обимних и комплексних романа који могу исправно да се сагледају и вреднују тек кад се појаве у целини. Такође, у то вријеме (посебно када је ријеч о времену објављивања *Дана ћести*), већ је полако слабила навика да се романчићи читају у наставцима у часописима.

Одређене подударности могу се уочити и ако се прати генеза романа *Уликс* и *Дан ћести* јер су и један и други настали као извјесни продужеци прича започетих у претходно написаним и објављеним прозним дјелима њихових аутора. Џојс је првобитно намјеравао да напише још

једну причу за збирку *Даблинци* и из те замисли је произашао *Уликс*. Ипак, важнији за саму генезу *Уликса* био је роман *Портрет умјетника у младости* јер се главни јунак овог романа, Стивен Дедалус, уз још неке епизодне ликове, поново појављује у роману *Уликс*, као друга личност по значају, па с тим у вези радње ових романа имају додирних тачака.

С друге стране, *Дан шестог* се у извјесном смислу надовезује на роман *Са силама немерљивим* (1927). Тако посматран, он чини неку врсту хронике о породици Папа-Катић. Међутим, у вријеме када је писао роман *Са силама немерљивим* Раствко Петровић није имао на уму могућност тог надовезивања, што се види у нескладу времена одвијања радње у ова два романа, јер се радња романа *Са силама немерљивим* одвија послије Првог свјетског рата, дакле послије догађаја који су описани у роману који му у генеалошком смислу слиједи — у *Дану шестом*.

Колико год роман био производ чисте фикције, у романима Џејмса Џојса, *Портрет умјетника у младости* и *Уликс*, и Раствка Петровића, *Са силама немерљивим* и *Дан шестог*, постоје многи елементи на основу којих се може закључити да су ова двојица писаца своје наведене романе градили на неким искуствима и подацима из властитих живота. Међутим, иако су Стивен Дедалус и Стеван Папа-Катић донекле аутобиографски ликови, лако се може уочити да су сличности између живота двојице писаца много веће него сличности између њихових литературних јунака. Ипак, заједничко обичноци књижевних јунака је то што су пјесници, па, сходно томе, поједине књижевне ставове које они износе, можемо да идентификујемо са књижевним назорима њихових твораца Џејмса Џојса и Раствка Петровића. Притом треба истаћи да је јунак Раствка Петровића у првој књизи *Дана шестог* приказан у оном развојном периоду у којем је Џојсов јунак представљен у *Портрету умјетника у младости*. Тек је у другој књизи *Дана шестог* Стеван Папа-Катић приказан на интелектуалном нивоу на којем је Стивен Дедалус у *Уликсу*, с тим што је Петровићев јунак у другој књизи *Дана шестог* представљен у зрелим годинама, дакле у старосном добу у којем немамо прилике да упознамо Дедалуса.

Када говоримо о Џојсовом роману *Портрет умјетника у младости*, те о Петровићевом роману *Са силама немерљивим*, битно је истаћи да су они посебно интересантни као прелазне форме које су водиле од извјесних назнака модерних стваралачких поступака до изузетно иновативних рјешења у романима који су дошли послије њих — у *Уликсу* и у *Дану шестом*.

Раствко Петровић је несумњиво имао у виду Џојсов *Уликс* када је писао свој најбољи роман, у којем је синтетизовао сва своја дотадашња књижевна и животна искуства. Наиме, он је у вријеме почетних радова на *Дану шестом* већ био прочитao роман *Уликс*. О томе постоје поуздана свједочанства. Историчар Радован Поповић наводи да је Раствко Петровић у писму упућеном посланику Милану Ракићу, 16. јануара 1930. године, између осталог написао и сљедеће: „...Г. саветник је купио *Уликса* од Џојса, плативши га 85 лира. Ја сад са узбуђењем гледам књигу на његовом столу, чекајући дискретно да је расече и прочита, па да дођем и ја

на ред.”<sup>3</sup> Своју жељу да што прије прочита роман *Уликс* Растко Петровић је очигледно убрзо остварио, јер је већ наредне, 1931. године, у оквиру низа чланака које је објавио у часопису „Време”, писао и о Џојсу и његовом роману *Уликс*. У том смислу су за увид у мишљење Растка Петровића о Џојсу и уопште о техници модерног романа најинструктивнији и најважнији чланци: „Савремени енглески роман и комплекс личности” и „Научно-филозофски експеримент и велики савремени роман, Џојс, Пруст, Хаксли”, у којем Растко Петровић компаративно прати примјену научних метода у Џојсовим, Прустовим и Хакслијевим романима. Када пише о Џејмсу Џојсу, уочавајући нека кључна мјеста у дјелу овог писца, Растко Петровић на индиректан начин износи и своје суштинске поетичке дилеме. Због тога је потребно поменути најважније ставове које је Петровић у поменутом чланку изрекао о Џојсу и његовом приповједачком поступку у роману *Уликс*:

„Десет и више година како је огромна књига Џемса Џојса изазвала у енглеској књижевности читаву узбуну. Један писац који место да примени у своме роману методе модерне психолошке анализе, продужујући оно што је чинио Толстој, Стендал или Мередит, доноси као директан материјал баш оно што би тек требало да таква анализа закључи.

Научили смо и сувише да ако један романсијер каже за јунака да иде улицом, питамо се шта је натерало тога јунака да пође њом, и шта се у њему за то време забива. Романсијер нам тада допусти да погодимо, или нам тачно означи, шта је симултани психолошки живот код тог човека. Џојс је, међутим, пошао потпуно обратним путем: од психолошког комплекса ка акцији. У једном човеку забива се то и то, и роман је баш у том. Тако директно снимљен психолошки живот он или каже, или допусти да се погоди, да тај човек врши истовремено и такву и такву акцију. Акција је оно што је секундарно, а између ње и онога што је њу изазвало нема више досадашњег видљивог посредника: психолошке анализе.

Разуме се, без анализе, без интроспекције Џојс као романсијер не би могао доћи до захватања у сав тај материјал психолошког живота. Само што је анализа за њега сад што и његов метод рада; као његов извор за инспирацију, у истој мери као цело његово животно искуство, као цео његов занат. Она остаје у њему и не улази у роман. Романсијер може дати директно оно до чега је дошао анализом не показујући читаоцу којим је путем до тога дошао, уводећи читаоца тако у сам центар живота, најдубљег и најзначајнијег.

Џојс, пратећи, нпр., замршену мисао свога јунака, покаже нам како овај несвесно прати једну служавку чији су га дебели црвени листови фасцинирали. За сличан мотив, када јунак, иначе комплексне осећајности, посматра са несвесним узбуђењем младу сељанку, Пруст употребљава најрафинованију анализу да би реконструисао мисао која се симултано развија код тог човека...”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Радован Поповић, *Изабрани човек или живој Растка Петровића*. Београд, Просвета, 1986, стр. 86—87.

<sup>4</sup> Раствко Петровић, *Дела Раствка Петровића*, књига VI, *Есеји и чланци*, Нолит, Београд 1977, стр. 281—282.

Растко Петровић, даље, у истом чланку, поставља питање да ли Џојс или Пруст значе већи прилог за тадашњу духовну традицију, а потом даје и одговор којим Џојса, као иноватора романа, ставља испред Пруста: „...И зато баш што је даљи развој његове мисли само питање еволуције коју ће ова постићи кроз друге писце, ставља се преокрет који је изазвао Џојс својом појавом испред резултата Пруста, било како да су велики и савршени.”<sup>5</sup> И остале опаске које је Петровић у истом чланку изрекао о Џојсу говоре да га је његов роман *Уликс* фасцинирао: „...И замислiti тако развој романа директне психолошке реконструкције, од *Улиса* Џојсовог до непознате књиге будућности. Људско познавање човека, људско сазнање живота човековог са појавом *Улиса* шире се, као што се шире на појаву Фројда, и има да буде доказано еволуцијом која из њега почиње, као што има да се докаже једна научна теорија. Он има вредност једног проналаска било каквог.”<sup>6</sup>

Ближим увидом у приповједачки поступак у *Дану шесетом* могуће је уочити да су његови најбољи дијелови написани по узору на Џојсову технику унутрашњег монолога и директне драмске презентације приповједачке грађе: демонстрацијом монолога и дијалога без посредовања наратора коментатора, док су слабији дијелови написани по узору на поступак традиционалне психолошке анализе, који имамо у романима Достојевског. Управо из разлога што су у основни ток радње интерплиране многообројне приче, које углавном представљају размишљања и присјећања на мирнодопски живот споредних ликова и њихове интимне исповијести прије и за вријеме рата, а дате су по узору на приповједачке поступке Достојевског и Толстоја, у *Дану шесетом* тип унутрашњег монолога какав срећемо у *Уликсу* Џејмса Џојса заузима скромније мјесто, јер је присутан само у појединим дијеловима рефлексивног тока фабуле, везаним углавном за размишљања главног јунака.

Најистакнутије мјесто у првој књизи *Дана шесетог* техника унутрашњег монолога „Џојсовог типа” има у поменутом фрагменту о мисли о олуји, где је, највећим дијелом, у функцији поетизације или симболизације књижевно-умјетничког текста:

„Постоји свети шакав и шакав, болан и најоран, и постојиши ши, Стеван Паја-Катић, син Ирица Паја-Катића и унук... Постоји ова олуја, час сјора и приштајена, час бесомучна, дисање светла, и постоји швоје дисање, и ово друго је само продужење онога првог, и ши су само један дах у оштрем дисању, које је вихор, олуја... И постоји све што онда заједно, ши и олуја, што улази неумитно у швоје правилно дисање, и швоја мисао што дисање... швоја нелагодност (...)"<sup>7</sup>

Међутим, у роману *Дан шесети* имамо и примјере да је поступак унутрашњег монолога, осим у служби поетизације и симболизације, исто-

<sup>5</sup> *Исјло*, стр. 282.

<sup>6</sup> *Исјло*, стр. 283.

<sup>7</sup> Растко Петровић: *Дела Распика Петровића*, књига IV, *Дан шесети*. Београд, Нолит, 1961, стр. 150—162.

времено и у служби ретроспекције, као на примјер у дијеловима писма које је Смеђи Петар написао сестри проститутки:

„Имам седамнаест година и умирем. Пет речи само затвара то сазнавање. Мој живот сад свршава у њима. Покушај да их поновиш у себи! Имају своју каденцу, музику, поенту. Умирем. Дивна, патетична реч. Умирем, чујеш, умирем. Умирем... Не, не бојим се. То се не може звати страхом, то што ствари не могу више да прихватим очима, да примим чулима, то што сам избезумљен. Шта је ту страх? Од чега? Нема вишеничега,ничега, а страх треба да буде од нечега. Мислим само на нешто друго и то нешто друго ме поремети. Лежим, гледам ово тело, тако тачно: то. Прецизно, одвојено и ограничено то, у простору, и тако познато. Познајем ове вене на рукама, нокте. Из часа у час, како се руке крећу у одређеном простору, под тачно одређеним угловима. Мисли мало на то! Свет садржи у себи милионе, милионе, милионе и трилионе километара простора, и то је увек само бескрајно мали део онога што садржи. И садржи у себи милионе и милионе степени топлоте и гравитације и разређености атмосферских и другог, а ово тело се креће у простору три четврти метра, и његове ћелијице постоје само између 60° под нулом и толико над нулом, и један једини садржај атмосферски могу да приме и једну једину његову густину да удахну. (...)"<sup>8</sup>

У првој књизи *Дана шесћог* често је унутрашњи монолог у стилском погледу сродан снажном, језгровитом, вишеважном поетском изразу какав срећемо и у поезији Раствка Петровића:

„С цаком на леђима. Путник. Туриста, на врх планине, око света, око свог мозга, око своје смрти. Како корачати постаје трудно, значајно подузетеће као водити ратове до истребљења, као просецаји канале, зидати тврђаве, лити топове, састављати оклопњаче. Умрети. О, умрети, без страха, без ужаса, без жалбе за овим. За Ветерником! Да, без жалбе за Ветерником, за овим цокулама, за овом киселином руку... Још! Још!... Померати ноге, најпре једну, па другу, па опет ону прву.”<sup>9</sup>

Оваквих примјера сажетог и вишесмисленог унутрашњег монолога и тока свијести има неупоредиво више на страницама Џојсовог *Уликса*, али ћемо ми навести само један:

„Ходаш кроз то како знаш и умеш. Ево ја, корак по корак. Врло кратак простор времена кроз врло кратка времена простора. Пет, шест: *Nebeneinader!* Лепо се сналазим у тами. Јасенов ми мач виси о боку. Куцкај њиме: они то чине. Моје две ноге у његовим ципелама на крајевима његових ногу, *nebeneinader*. Звучи снажно: израђено мањем Лоса Демијурга. Идем ли ја то ка вечности жалом Седимаунт. Крц, шкрљ, шкрц, шкрц...”<sup>10</sup>

У роману *Дан шести* не постоји аутоматизован облик тока свијести као што је монолог Моли Блум на крају *Уликса*. Разлог томе је, вјероват-

<sup>8</sup> Види опширније: *Исто*, стр. 198—202.

<sup>9</sup> *Исто*, стр. 261.

<sup>10</sup> Џејмс Џојс, *Уликс*, коментари и белешке: Зоран Пауновић, Београд, Геопоетика, 2003.

но, што је Растко Петровић био свједок неуспјеха надреалистичког аутоматског писања, па зато и није желио да у свој роман уведе било шта у том стилу. У извјесној мјери, у *Дану шестом* би се једино паралелним Молином монологу могао сматрати солилоквиј Стевана Папа-Катића, насловљен са: СТЕВАНОВА „МИСАО О ОЛУЈИ” КАДА ЈЕ ДОБИЛА СВОЈ СМИСАО И СВОЈ ОБЛИК. С тим у вези, поменућемо веома зајмљиво запажање Радована Вучковића, који каже: „исказ да је јунакова мисао у олуји добила свој смисао и свој облик, говори да је та мисао морала бити првобитно изражена као плима асоцијација и ослобођена аутоматска експресија, али је накнадно добила мисаону форму есеја и кључно мјесто у роману које открива његово значење.”<sup>11</sup>

Заједничко Џејмсу Џојсу и Растку Петровићу је и настојање да у композицији својих романа *Уликс* и *Дан шести* примијене технику која потиче из музике — технику контрапункта. Међутим, музичким средствима се не могу потпуно надокнадити губици унутрашње организације грађе у роману, па су они посезали и за другим техникама које би омогућавале организацију умјетничког текста, као, на примјер, за употребом симболичког језика мита.

Употреба симболичког језика мита честа је појава у књижевности 20. вијека, као књижевни поступак, али и као однос према стварности, јер митолошке паралеле саме по себи нису могле а да не истакну изразиту противурјечност између митског, величанственог свијета, са једне стране, и деградираног, савременог свијета, са друге стране. У периоду трансформације традиционалног романа ослањање на митологију пружало је могућност модерним писцима да теме које их занимају не морају више нужно подређивати узбудљивој и реалистички исприповиједаној радњи, јер је мит могао послужити као потка на којој се текст није морао градити само реалистичким приповиједањем него и лирским поступком развијања тема и преплитања мотива. Због тога ни *Уликс* ни *Дан шести* немају класичног заплета радње, него се различите теме, од којих су многе настале на митско-символичној основи, преплићу од почетка до краја ових романа.

Сами наслови романа *Уликс* и *Дан шести* свједоче о њиховој митско-символичној подлози, а уједно указују и на изворе који су њиховим ауторима послужили као основа за митологизацију текста: у Џојсовом роману то је грчка митологија, односно Хомеров еп *Одисеја*, а у роману Растка Петровића хришћанска митологија, прецизније *Свето писмо*. Истина, и код Џојса се на неколико мјеста у роману кроз алузије могу уочити паралеле са хришћанским митом. На примјер, у једном пасусу претпосљедњег поглавља *Улика* Џојс сажето представља главне разлоге Блумовог нагомilanog замора, проистеклог из његових кретања и доживљаја током протеклог дана, постављајући их у оквире библијског мита:

„О припремању доручка (жртва паљеница): о зачепљењу црева и дефекацији с предумишљајем (света тајна): купању (обред Јованов): погребу

<sup>11</sup> Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 224.

(обред Самуилов): огласу Александра Киза (Урим и Турмим): оскудном ручку (обред Мелхиседеков); посети музеју и народној библиотеци (свето место): потери за књигом дуж Бедфорд роуа, Мерчантс Арча, Велингтоно-вог кеја (Симхат Тора): о музичи у хотелу Ормонд (Шира Ширим): о препирци с једним ратоборним троглодитом у крчми Бернанда Кирнана (жртва покајница): о неиспуњеном периоду времена који је обухватио вожњу кочијом, посету кући жалости, растанак (пустинја): о еротичности женског егзбиционизма (обред Онанов): о дугом порађању Мине Пјурифој (жртва помирења): посети кући разврата госпође Беле Коен, улица Тајрон 82, доњи крај, те о тучи и метежу до којих је потом дошло у улици Бивер (Армагедон): о ноћном лутању до кочијашког свратишта крај моста Бат и натраг (испаштање).”<sup>12</sup>

Није тешко уочити да је Џојс у *Уликсу* смишљеније, али и на потпуно друкчији начин, користио мит као подлогу за успостављање паралеле са савременим збивањима него што је то чинио Растко Петровић у *Дану шесетом*. Оно што се може узети као заједнички елеменат поступка митологизације у *Уликсу* и *Дану шесетом* је идеја о распаду, деградацији епског свијета и епског друштва и о једној новој, глобалној визији људског живота која ставља под знак питања савремене друштвене идеје, норме и понашања.

Основне разлике између *Уликса* и *Дана шесетог*, како у поступку употребе мита тако и у примјени других приповједачких техника, највећим дијелом настале су као посљедица посве различитих тематика ових романа. *Уликс* је дјело са баналном темом — опис једног јединог дана, четвртка, 16. јуна 1904. године, у животима главних ликова, Стивена Дедалуса и Леополда Блума, док лутају улицама Даблина обављајући убиџајене, свакодневне послове. *Дан шесети* (прва књига), пак, има ратну тему, засновану на званичном историјском догађају — повлачењу српске војске и народа преко Црне Горе и Албаније према мору. Стога се збивања у *Уликсу* одвијају на градским јавним мјестима: на улици, у школи, на плажи, гробљу, у болници, библиотеци, јавном купатилу, баровима, крчмама, а дјелимично и у кући. С друге стране, радња *Дана шесетог* највећим дијелом се одвија вани или у осамљеним објектима који се налазе у срцу дивље, планинске, природе (колибе, напуштени млинови, бараке, ханови), а ријетко на градским јавним мјестима или, пак, у кућама. Међутим, ни мјеста збивања ни сами догађаји у *Уликсу* и у *Дану шесетом*, ма колико били различити, односно банални или важни, нису обликовани традиционалном приповједачком техником, него су представљени кроз свијести појединача, што је доводило до разбијања фабуле и карактеристичне фрагментарности или полифоничности у структури ових авангардних романа. Због тога, иако је у *Уликсу* мјесто радње бучни Даблин, а вријеме — један дан, а у *Дану шесетом*, напротив, мјесто су планинске врлете Црне Горе и Албаније, а вријеме — пуних осам недјеља, преношењем главне радње у унутрашњост свијести јунака јединство времена и мјеста нарушава се ради излета у прошлост, а понекад чак и у

<sup>12</sup> Џејмс Џојс, *Уликс*, стр. 709.

будућност. При томе се наглашава субјективност мјеста и времена, односно условљеност од доживљаја који га испуњавају.

У средишту интересовања и Уликса и прве књиге *Дана шестој* су сасвим обични људи, који у својој свијести на различит начин доживљавају метафизичке и егзистенцијалне манифестације свијета. Примјетно је да су у овим романима често и сасвим обичне тривијалне ствари, повод да се покрену велика метафизичка питања, чиме се, заправо, жели указати на њихову битну улогу у формирању људског искуства. Растко Петровић у *Дану шестом*, а нарочито Џејмс Џојс у *Уликсу* на јединствен начин спајају савремене и универзалне теме и мотиве: на примјер, с једне стране, пиће испијено у некој загушљивој даблинској крчми или, пак, шољицу врућег чаја скуваног у неком напуштеном планинском млину, а, с друге стране, општа друштвено-историјска и филозофска питања. То спајање савременог и универзалног омогућило је и Џејмсу Џојсу и Растку Петровићу да у својим романима проблематизују причу о човјеку који се, иако је већ давно доспио до високог степена цивилизације и знања, истовремено налази тек на почетку свог митског путовања кроз простор и вријеме.

На сличан начин, у *Уликсу* и у *Дану шестом*, повезују се раздвојене теме, мотиви, случајне асоцијације, као и различите натуралистичке чињенице и њихово, често, симболичко и метафоричко значење. То унутрашње повезивање романа остварује се преко лајтмотива, који играју изузетно важну улогу и код Томаса Мана, Марсела Пруста и других романсијера 20. вијека, као нов начин обједињавања фрагментарне и хаотичне грађе из живота. Међутим, лајтмотиви у *Уликсу* и првој књизи *Дана шестој* нису само снажна стилско-изражаяна средства која почивају на асоцијацијама и варирању, као код Мана, нити су само музичка и сликовна подударања настала на основу сјећања и радом емоција као код Пруста. Лајтмотиви код Џојса и Петровића су основа једног посебног унутрашњег ритма, а углавном произлазе из обнављања мотива у разговорима (дијалозима или полилозима) и тзв. токовима свијести и унутрашњим монолозима јунака.

У *Уликсу* се као основни лајтмотив намеће тема очинства, тачније односа оца и сина (то је и једна од главних тема у Петровићевом роману *Са силама немерљивим*), али се често појављују и други лајтмотиви, на примјер у вези са цвијетом: то је јунаково презиме у разним варијантама (Блум на енглеском језику значи цват, затим Вираг на мађарском језику значи цвијет, те Флауер, што такође значи цвијет, али на енглеском језику), на које симболично указује осушени цвијет у писму Мате Клифорд, као и надимак његове жене (Моли — врста планинског цвијета), затим помињање пјесме „Ружа кастиље”, те лотоса, чије латице подсећају на цвијет.

У *Дану шестом*, пак, као једна од доминантних тема, која се у изјевеном смислу као лајтмотив провлачи кроз дјело, је тема мајчинства, односно плодности и рађања, за коју се често веже опречан мотив — мотив смрти. Уз варијације различитих тема и мотива везаних за плодност, рађање и смрт, треба поменути још и мотив глади, који је можда због

саме тематике романа и најдоминантнији у *Дану шестом*. Иначе, лајтмотиви у оба романа развијају се у различитим варијацијама. Тако су, на примјер, код Раствка Петровића мотиви мајчинства и плодности понекад дати кроз коментаре објективног приповједача и других ликова (нпр. запажање о мајци Смеђег Петра, која се у непрекидном рађању чинила неуништивом: „... Из њеног скоро већ мртвог тела одлазе народи нових генерација, нових људи...”).<sup>13</sup> Ипак, много чешће мотиви плодности и рађања представљени су кроз различита метафизичка размишљања главног јунака, која су у вези с том темом најприсутнија и најинтензивнија у, већ више пута помињаном фрагменту — есејистичког карактера — СТЕВАНОВА „МИСАО О ОЛУЈИ” КАДА ЈЕ ДОБИЛА СВОЈ СМИСАО И СВОЈ ОБЛИК. На примјер:

„... Људи умиру. Толико људи умире и штури. Људи корачају, падају, умиру. Једини она, огромна и стварашна, избацује ствару клицу и лучи, ствара, из свих својих ѡора, из свих својих костију, мишића и влакана, нову клицу коју сиушта у средишиће себе. Вечитица, стапна, обнавља се она са правилношћу, као сав космос. Двадесет и осам дана прошло је и она сиушта у себе ново јаје, као сазвежђа, као бубе и као рибе.”<sup>14</sup>

У роману *Дан шест* мотиви рођења и смрти спојени су у једном низу сцена, које на језив, натуралистички начин, али уједно и веома поетично и импресивно, приказују жену која се, поред мужа и два случајна пролазника Стевана Папа-Катића и „Риђег”, у самртничком ропцу порађа у планинској колиби и доноси на свијет дјевојчицу, а потом умире у страховитим мукама због обилног и незаустављивог „црвенила што дотиче из матере”. Дјевојчица рођена из бола и самртничке патње добиће име Милица, по својој мајци, а двадесетак година касније (друга књига *Дана шест*) својом љубављу ће вратити из отуђења Стевана Папа-Катића, што ће за њега значити почетак новог живота, али убрзо и смрти. Иначе, рођење и смрт су два најуспјелије обрађена мотива у роману *Дан шест*. У Уликсу, такође, имамо обрађене мотиве рођења и смрти, јер дан у којем се одвија радња почиње једном сахраном (Дигнамова сахрана у 11 сати прије подне), а завршава се једним рођењем (порођај госпође Пјурифој, нешто прије поноћи).

Тема мајчинства и с њом у вези мотиви плодности и рађања појављују се и у *Уликсу* у више варијација: кад се пупак (грч. *omphalos*) и пупчана врпца спомињу у најразличитијим контекстима, затим кроз различите алузије на море (вода као симбол женског), кроз Стивенове токове свијести и унутрашње монологе у којима евоцира успомене на мајку и слично. Ипак, тема мајчинства је најдоминантнија у четрнаестом поглављу (према *Одисеји* — „Волови сунца”) јер се ту проблематизује сам чин рађања. Већим дијелом радња у овом поглављу одвија се у породилишту, где је Блум дошао око десет увече да посјети своју познаницу госпођу Пјурифој, чији пород ни послије три дана трудова није имао

<sup>13</sup> Раствко Петровић, *Дан шест*, стр. 76.

<sup>14</sup> Раствко Петровић: *Дан шест*, стр. 160.

позитиван исход. Господину Блуму, међутим, није допуштено да види своју познаницу и он се на приједлог младог хирурга Диксона придржује групи студената који, усрд болничке гужве, у једној соби у приземљу пију и дискутују о рађању, о контрацепцији, о ставу цркве да ли у критичном тренутку треба спаси мајку или дијете, али и о сасвим друкчијим темама (нпр. тема волова и сточних болести). У међувремену госпођа Пјурифој је коначно родила дијете, а припито друштво из болнице, на приједлог Стивена Дедалуса, одлази у бар код Берка да то „прослави”.

Џејмс Џојс је, dakле, мотив плодности и рађања обрадио на посве друкчији начин него Раствко Петровић јер се и сам чин рађања у Уликсу одвија у урбанијој средини, у градској болници, а у *Дану ћесетом* у колиби, у самом срцу дивље планинске природе. Радован Вучковић сматра да је „у тој различитости обраде истога мотива у делима два писца немогуће искључити истоветност инспирација и опсесија романсијера једног одређеног времена и определеност авангарде да под утицајем Ничеа и Бергсона, величају нагонске основе човековог бића.”<sup>15</sup>

Тема очинства у Уликсу такође се развија варирањем, у извјесном смислу, опречних мотива. С једне стране, ту су такви мотиви као што је Блумова заинтересованост за породице са много дјеце (Дедалуса и Пјурифој), саосјећање са сирочетом Дигнамом, његов неочекиван излив очинских емоција према дјетету госпође Пјурифој и према Стивену Дедалусу. С друге стране, у роману постоје и друкчије варијације мотива очинства, као што су Стивенова распредања о сјени Хамлетовог оца и о Шекспировом рано умрлом сину Хамнету (паралела са Блумом и Рудијем), о умјетнику као богу-оцу, јеретичка размишљања о односу бога-оца и бога-сина и сл. Затим, Блумова визија мртвог оца условљава тему о „блудном сину”, помињање Аврама и Исака. Тема очинства пародира се у савјетима директора школе Дисија, младом наставнику Стивену итд.

Претпостављамо да су Џејмс Џојс и Раствко Петровић, док су првих деценија 20. вијека живјели и стварали у Паризу, могли да увиде да се метафизичке вриједности књижевности налазе у самом језичком изразу, организацији и распореду структурних дијелова, а не у садржају. Није тешко увидјети да способност имагинације ове двојице писаца није пре-више развијена. Они су углавном креативни када је ријеч о организацији структуре и језичког израза књижевног дјела. То је оно што су могли да усвоје само у париским умјетничким круговима, којима су готово истовремено припадали, а где се много пажње поклањало организацији и презентацији умјетничке грађе.

У том смислу, није нимало неочекивано што су и Џејмс Џојс у Уликсу и Раствко Петровић у *Дану ћесетом* често сводили израз на звуковну експресију, како су то чинили и дадаисти. У Џојсовом роману то је посебно уочљиво у једанаестом поглављу (првобитно названом према Хомеровом епу „Сирене”), где наилазимо на различите ономатопејске

---

<sup>15</sup> Радован Вучковић: *нав. дјело*, стр. 226.

увике („Звец звец звецка кочија”;<sup>16</sup> „Пфиинит. Цвили ветрић пфифт”<sup>17</sup>), затим на емфатичне и ритмичне фигуре („Поред бронзе, поред злата, у зеленом мору сенки. Блум. Стари Блум. Један тапка други лупка, куцтуц, куцкуруц.”<sup>18</sup>), као и на бесмислене, неартикулисане вербалне конструкције од самих слова („Недлчнне блаблатрућ”<sup>19</sup>). То су само неки од облика употребе звучних фигура у овом поглављу које, иначе, представља успио покушај да се књижевна проза организује у музичким облицима.

И у *Дану ћесом*, премда не у толикој мјери као у *Уликсу*, присутни су различити облици употребе звучних фигура, што је и разумљиво имамо ли у виду претходно пјесничко искуство Растка Петровића, као и саму тематику романа, о деструкцији свијета у катализми рата и повратку људи примитивним облицима живота, где је говор редукован на ономатопеичне или просте, често бесмислене и неартикулисане звучне сигнале. Специфичне примјере неартикулисаног, бесмисленог говора, који подсећа на неки нов језик проналазимо у већ помињаном фрагменту о Стевановој мисли о олуји: „Укеб уни емак фракару банд клерс бит пакра фре дус ћи шабе лунди катр е турб...”<sup>20</sup> Ипак, употреба већег броја различитих експресивних звучних фигура у роману *Дан ћесом* најизраженија је у фрагменту обиљеженом под датумом *Среда, 16 децембра* („Дај, дај, тај цај! Цај, цај...”; „Смррр...в...ћу те ... смррр...ћу те ...”; Мијају, мијају, мијају!”; „Пррр...рр! Прр, пррр, пррррр...!”; „Гро...гро...гро...!” — говорио је тај Риђи журно”; „Гра, гра, гра! Гактале су птице мршаве, црног перја.”; „Лађићијица, лађићијијица, лађећећејетина, наша мала, мала, мала лађаћајаца!”<sup>21</sup>), па у том смислу овај фрагмент има највише сличности са једанаестим поглављем *Уликса*. Дакле, ова два писца се не користе само дескриптивном функцијом језика и описном нарацијом, него настоје да активирају и звуковни потенцијал ријечи како би представили сву хаотичност спољног свијета.

Постоје извесне подударности и у другим варијантама употребе језичког материјала у *Уликсу* и у *Дану ћесом*, нарочито ако имамо у виду да се ни Џејмс Џојс ни Растко Петровић нису плашили употребе баналне, па ни вулгарне лексике, као ни натуралистичког описивања крајње непријатних сцена или утисака које износе њихови јунаци, на примјер о упражњавању сексуалног чина или о распадању човјековог тијела и смрти. Занимљиво је да своје утиске о упражњавању сексуалног чина у оба романа нарочито нападно и слободно исказују женски ликови: Моли Блум у посљедњем поглављу *Уликса*, а Тони Поповић у *Дану ћесом*, док у својим мислима оживљава своје сексуално искуство са Драгишом:

<sup>16</sup> Џејмс Џојс, *Уликс*, стр. 274.

<sup>17</sup> *Исјо*, стр. 275.

<sup>18</sup> *Исјо*.

<sup>19</sup> *Исјо*, стр. 274.

<sup>20</sup> Растко Петровић, *Дан ћесом*, стр. 161.

<sup>21</sup> Види: *исјо*, стр. 377—387.

„Он је, међутим, доневши јој одело, опет прикивао свим својим телом за постельју, љубио по врату, раменима, између прсију, нестрпљиво, нагло кратко, одушевљено. Опет одушевљено. Заривао то одушевљење у њу, неспретно, толико да би јој усне одједном побледеле а глава нестајала у некој понорној пустоши... Она је онда суво дрхтала, тресла се свим телом, као да јеца, бледа, и својом руком обавијала његову главу.

(...)

...њој би ноге отказале послушност и она више не би могла на њима да се одржи. Она би се скљокала ту, поред њега, и плакала би (...) Ако би се он наднео на њу, она би му руком обавила главу и љубила га по устима, образима, очима.”<sup>22</sup>

Примјере језивих натуралистичких дескрипција у вези са темама смрти и распадања лешева такође налазимо на више мјеста у оба романа. У *Уликсу*, на примјер, Леополд Блум на гробљу, док сахрањују Падија Дигнама, покушава да у својој свијести што живље представи слике сахрањених мртвача:

„Земља је сигурно сва масна од мртвачког ѡубрива, костију, меса ногата. Костурнице. Страшно. У распадању постају зелени и ружичasti. Брзо се трули у влажној земљи. Они мршавији старци су чвршћи. А онда постају некако лојави, некако сирасти. Потом поцрне, капље из њих црна меласа. Па се осуше. Ноћни лептири са мртвачким главама.”<sup>23</sup>

Многобројне сличне сцене постоје и у *Дану шесћом*, а писац их презентује на три основна начина:

- 1) као директну натуралистичку дескрипцију свезнајућег приповједача;
- 2) као казивање неког лика у роману;
- 3) као ток мисли и унутрашњи монолог главног јунака.

Тако, на примјер, наговарајући Стевана да не иде даље јер је непријатељ ужасно свиреп, једна жена у Подгорици говори о чупању гркљана бајонетом, о просипању цријева, о клању, о умирању од глади и од разних заразних болести, о томе да је видјела једну дјевојчицу коју су унаказили и отсјекли јој нос итд. Ништа мање није страховита ни прича Јована Тасића о томе шта је видио у бугарском рату: „Жене са одсеченим сисама, пробуражене, луди са одсеченим удовима у устима.”<sup>24</sup>

Дакле, у романима Џојса и Петровића постоје одређене подударности у избору појединих тема и мотива, а с тим у вези и у поступцима којима се представљају маса и појединац у њој, чије се мисли изражавају унутрашњим монолозима, током свијести или доживљјеним говором. Све то води сличном језичком изражавању, па донекле чак и стилу. Ипак, премда је и у роману *Дан шесћи* могуће уочити неколико различитих стилова, они нису толико многобројни и разноврсни као у *Уликсу*, где је свако поглавље написано различитим стилом, односно различити

<sup>22</sup> *Испо*, стр. 315.

<sup>23</sup> Џејмс Џојс, *Уликс*, стр.

<sup>24</sup> Растко Петровић, *Дан шесћи*, стр. 205.

стилови доминирају појединим поглављима. У роману Растка Петровића, рецимо, нема драмског стила или, тачније, драмске форме, док је цијело петнаесто поглавље *Улиksa* комбинација дијалога, монолога и сценских упутстава (дидаскалија), као да је то позоришни комад или неки сценарио за филм.

У целини гледајући, Џојсов стил у *Улиksu* је пародијско-хумористички, а стил Растка Петровића у *Дану шесћом* је поетско-лирски. Пародијско-хумористичких елемената у *Дану шесћом* готово да нема, јер је тема романа заснована на истинском и трагичном историјском догађају о страдању српског народа, па би пародични стил, који је у функцији изазивања хумористичких ефеката, био потпуно непримјерен озбиљности догађаја о којем се приповједа.

Међутим, Растку Петровићу, као писцу, поступак пародирања није био стран. Познато је, наиме, да је он у свом најавангарднијем роману *Бурлеска ћосијодина Перуна, боѓа ћрома* дјелимично покушао да пародира српску реалистичку сеоску књижевност, те да се у истом роману, у оквиру ширег пародијско-критичког представљања свијета, успјешно користио и бурлескним поступком. Уз то ћemo напоменути да је *Бурлеска ћосијодина Перуна, боѓа ћрома* дјело произашло из сличних концепцијских замисли као и Џојсов *Улиks*, па се и између њих могу повући многобројне паралеле.

Сродан је у романима *Улиks* и *Дан шесћи* и поступак обликовања ликова. Наиме, Џојс и Петровић не дају директне и готове портрете личности у свом роману, као што су то раније чинили реалисти, него пуштају да се поједини ликови сами развијају пошто су их у роман поставили као већ дефинисане. Тако детаље о појединим ликовима у *Улиksu* и *Дану шесћом* склапамо на основу ставова које износе друге личности, али, још чешће, на основу њихових унутрашњих монолога или пак дијалога са другим личностима. Поступак самокреирања ликова у *Улиksu* и *Дану шесћом* остварује се, dakле, на различите начине, па чак и кроз њихове снове и халуцинантне визије.

Тако на примјер у *Дану шесћом* Папа-Катић у сну разговара и са кучком која га је тог дана пратила у стопу чекајући да он посрне па да га нападне и задовољи своју псећу глад. Писац кроз овај сан, који тече у облику дијалога, успјешно успоставља „немушти језик” споразумјевања између човјека и пса да би приказао сав страх који Стеван осјећа пред изгладњелом животињом која га прати на једном дијелу његовог мучног изbjeglichkog пута:

- Остави ме, хоћу да спавам, — рекао је он, напрегнувши сву снагу.
- О, како сам грудно изморен. Повређен, страшно повређен.
- Не могу да те оставим! — рекла је она и њен глас је био тако људски, тако човечански — глас те животиње...
- Зашто не можеш да ме оставиш?
- Волим те, рече она мирно.
- (...)
- Погледај, погледај, види како ми дршћу руке. Од оног дана још, од оног дана оне дршћу. А то је само оно што можеш да видиш! Ти не знаш

како је у мени! Остави ме, остави ме!... Погледај како сам бедан, несретан. Тако сам страшно уморан! (...)

— Волим те, — говорила је она очајно, — заувек, заувек, заувек...

(...)

Зуби животиње били су му на грлу.

— О, па ја морам да те растргнем, ја морам, ја морам да те задавим, — рече она грцајући. — Сада то мора, то мора, мора, мора! То мора!...

Хтео је да крикне, али није имао снаге — чак ни да се пробуди... Пробудио се.<sup>25</sup>

И у роману *Уликс* постоје дијелови који су дати у форми тзв. немуштог говора, а највише их је у петнаестом поглављу, у којем се стварност у потпуности преплиће са разним визијама и халуцинацијама јунака. Радња у овом поглављу одиграва се у јавној кући, а дата је у форми драмског текста, па се по томе немушти говор Џојсових јунака и разликује од немуштог говора који успоставља Раствко Петровић између човјека и пса, у наведеном примјеру. Уз то, халуцинације и визије, на основу којих Џојс активира тзв. немушти језик споразумијевања, везане су за духове људских бића, а не за животиње, као код Раствка Петровића. Тако, на примјер, Леополд Блум успоставља дијалог са духом свога оца Рудолфа Вирага или, што је још необичније, са духом свога сина Рудија, док Стивен Дедалус „разговара“ са духом своје мајке. Ипак, немушти говор и код Џојса и код Петровића има исту функцију, а то је — проблематизовање душевних преокупација главних јунака, односно разоткривање онога што се крије у њиховој подсвијести.

Снови су, такође, један од обликовних поступака, којим оба писца, на сличан начин, мотивишу радњу и креирају психологију ликова у својим романима. У *Уликсу* се већ у првом поглављу помиње један сан — сан о црном пантеру. Стивен се жали Малигану, док се овај брије, да га је Хејнс пробудио у току ноћи бунцањем како је убио црног пантера. Помињањем црног пантера, како се нешто касније може примијетити, заправо се наговјештава увођење у радњу Леополда Bluma и преплитање његове судбине са Стивеном, много раније него што ће се они стварно срести. Владимир Набоков био је први критичар који је запазио улогу сваког сна који се помиње у роману *Уликс*. У вези са сном о црном пантеру он каже слједеће: „Хејнсова ноћна мора о црном пантеру на неки начин претходи Стивеновој уобразилији о Blumu кога још није срео, али који ће га тихо пратити, црна мачколика сенка.“<sup>26</sup> Набоков је, такође, одлично примјетио да „и у *Уликсу*, као и у *Ani Kareњinoj*, постоји битан дупли сан.“<sup>27</sup> То је сличан сан виђен од двојице људи у исто vrijeme — Стивен је у сну претходне ноћи видио неког источњака који му нуди жену, док Blum исте ноћи сања сличан оријентални сан и присјећа га се тек у тринестом поглављу: „Јесам ли сањао нешто ноћас? Чекај. Нешто ми се побркало. Имала је црвене папуче. Турске. Носила панта-

<sup>25</sup> Исто, стр. 360—362.

<sup>26</sup> Владимир Набоков, *Оглед о Џојсу*, Студентски културни центар, Београд, стр. 22.

<sup>27</sup> Исто, стр. 66.

лоне...”<sup>28</sup> Овим и сличним сновима наговјештава се оно што ће се касније дешавати у роману.

Сан, као наговјештај будућих дешавања у роману, имамо и у *Дану шесетом*. Наиме, у еротском сну Радмиле Тони Тишине преклапају се слике силажења кроз вијекове поворки мушкарца и жена „за комад хљеба”, са шарама драперија на прозорима собе, а слика главе и руке вољеног младића, који је у сну љуби и милује, преклапа се са локомотивом која јури право у њихову кућу. На тај начин, како запажа Радомир Батуран, у овом њеном сну „пројектује се стварност и слути кошмарна, трауматизована будућност.”<sup>29</sup> Јер, локомотива која у Радмилином сну јури у њихову кућу заправо је визија будуће несреће која ће се одиграти у тој истој кући. Радмилу ће, непосредно након буђења из тог сна, на кућном прагу силовати дрвосјеча Мишо, након што је претходно убио своју дјевојку, која је живјела и радила у Радмилиној кући као куварица.

На сличан начин Џејмс Џојс и Раствко Петровић користе се и модерним поступком „умножавања приповједача”, као и приповиједањем из перспективе свезнајућег приповједача. Међутим, треба нагласити да тзв. „свезнајући” приповједач код Џојса и Петровића није ни налик оному из реалистичких романа, прије свега јер је његово „свезнање” неупоредиво мање, а коментаре даје ријетко и ненаметљиво. Између њега и других ликова у роману (нарочито између њега и главних ликова) скоро да нема дистанце, чак бисмо могли рећи да је у извјесном смислу и зависан од њих. Због тога се и само присуство свезнајућег приповједача међу ликовима у *Уликсу* и у *Дану шесетом* једва осјећа, што појачава ујверљивост приповиједања.

Поред свих досада наведених подударности између *Уликса* и *Дана шесетог*, на крају ћемо издвојити ону која је према нашем мишљењу најбитнија а односи се искључиво на приповједачки поступак у ова два романа. Наиме, структура оба романа је сложена и слојевита (*Уликса* много више), а настала је као резултат фрагментализације и симултанизације приповиједања. У роману *Уликс* поступак фрагментализације и симултанизације најуочљивији је у десетом и четрнаестом поглављу *Уликса*, а у *Дану шесетом* у приповједачким цјелинама које су обиљежене датумима: *Недјеља, 1. новембра 1915. године* и *Уторак, 10. новембра 1915. године*. Појединачно, свако од наведених поглавља *Уликса* и *Дана шесетог* може се посматрати као минијатуран модел (парадигма) структуре и приповједачког поступка у дјелу као цјелини.

У романима *Уликс* и *Дан шесети* стварност је представљена као истовремено одвијање многобројних тривијалних и значајних дешавања, чиме се заправо настоји указати на тоталност свих облика животних манифестија, без обзира на место и вријеме. Због тога је у оба романа превладало начело симултаности над начелом линеарности, а фрагмен-

<sup>28</sup> Џејмс Џојс, *Уликс*, стр. 397.

<sup>29</sup> Радомир Батуран: *Оtkrivanje Rasika Peđrovića (Književno delo Rasika Peđrovića)*, Београд, Научна књига, 1993, стр. 362.

тализација приповиједања и мозаично приказивање догађаја и ликова, над повезаним излагањем.

Треба нагласити да је Растко Петровић поменути одломак из романа *Дан шесети*, обиљежен датумом *Уникс, 10. новембра 1915. године*, који се може сматрати парадигматичним за приповиједачки поступак у цијелом роману, објавио још 1932. године у часопису „Српски књижевни гласник” као приповијетку под насловом „Смеђи Петар се пробудио”. У вези с тим не треба заборавити ни да је роман *Уникс* у то вријеме већ био прочитao јер је 1931. године и писао о њему. На основу тога, као и на основу претходних разматрања, могли бисмо извести закључак да је Растко Петровић роман *Дан шесети* заиста писао дјелимично по узору на Џојсов романсијерски поступак у *Униксу*. У настојању да стварност свеобухватно представи у романсијерској форми, он се, по узору на Џојса, користио поступцима симултанизације и синхронизације, те разним техникама унутрашњег монолога и тока свијести. Друге сличности између романа *Уникс* и *Дан шесети* (аутобиографизам, митологизација, тематско-мотивска и стилска подударност и друго) углавном су типолошке природе, што значи да су настале као резултат јединственог духа тог времена.

Ипак, и поред свих уочених сличности између *Уникса* и прве књиге *Дана шестао*, није могуће ова два романа ставити у исту раван. Наиме, као што смо уочили, Растко Петровић јесте прихватио и примјенио неке од приповиједачких поступака из Џојсовог *Уникса*, али он је ублажио њи-хов радикализам комбинујући их са приповиједачким поступцима блиским и другим модерним писцима (Жиду, Прусту, Хакслију), а у извјесној мјери и руским реалистима, Тургенјеву, Толстоју и Достојевском. Уз то, Растко Петровић се у овом дјелу знатно користио и својим искуством лирског пјесника и на тај начин створио своју властиту варијанту поетског романа. По томе *Дан шесети*, као и већину дјела написаних у Џојсовом стилу, можемо свrstati у групу тзв. постџојсовских или постуликовских романа за које је карактеристичан поступак ублажавања Џојсовог радикалног експеримента. Томе у прилог иде и чињеница да је Растко Петровић, у вријеме када је започињао озбиљно да ради на роману *Дан шесети*, већ био добро уочио поступак „прерађивања”, односно адаптације Џојsovих екстремних романсијерских реформи на примјери-ма романа Вирџиније Вулф:

„Занимљиво је видети чак шта бива у данашњој енглеској књижевности када се појави какав снажни реформатор као што је Џејмс Џојс на пример, под чијом се силином грађења разломе утврђене ограде романа. Тада све оно што је куриозно у њему, што је мотив и шема у њему, прелази у писце који то подешавају за облик и у савремену типичност енглеског романа. Такав реформатор није одбачен, није изгнан из оштарећег тона стварања, он је само прерађен, кроз њега других писаца; и оно што је изгледало широкој јавности несхватљиво за увек (унутрашњи монолог Џемса Џојса) посттало је схватљиво у романима Вирџиније Вулф. Са својом вештином чистунице Вирџинија Вулф је унела меру, ред, добар тон, пријатљосћ у оно што је очај, ше-

жина и елефантазис једног цина као Џојс. — И само дело Џојсово чија-  
но после Вулфове изгледа болно десифровано и разјашњено.”<sup>30</sup> (Подвукла —  
В. М.)

На крају, имајући у виду све напријед наведено, можемо закључити да *Дан шести*, као ријетко који роман у модерној српској књижевности, кореспондира не само са Џојсовим романом Уликс него и са многим другим значајним европским романима с краја 19. и почетка 20. вијека. Но, на жалост, они савременици који су морали уочити велику умјетничку вриједност овог романа и количину иновација коју је он доносио, нису то на вријеме уочили, па је њиховом кривицом од настанка до коначног објављивања *Дана шестио* прошло непримјерено много времена — више од двије деценије. То је основни разлог због кога овај, за вријеме када је настајао изузетно модеран и иновативан роман, није имао толико велик утицај на српску књижевност и развој српског романа током свијести какав би имао да се појавио одмах када је написан. Но, и поред те чињенице, *Дан шести* својом особеносћу и великом умјетничком вриједношћу, представља значајну карику у књижевно-историјском ланцу српских романа 20. вијека.

---

<sup>30</sup> Растко Петровић, „Савремени енглески роман и комплекс личности”, *Дела Растка Петровића*, књ. VI, *Есеји и чланци*, 270.



## ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ

UDC 39(=163.41)(497.115)(082)(049.3)  
811.163.41'282.2(497.115)(082)(049.3)  
821.163.41-95

### ДОПРИНОС СРПСКОЈ И СЛОВЕНСКОЈ ЕТНОЛИНГВИСТИЦИ

(*Избећлико Косово*. Одговорни уредник Никола Тасић. Уредник Биљана Сикимић.  
Библиотека Лицејум, књ. 8, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета  
у Крагујевцу, Крагујевац 2004, 148 стр., 24 cm)

*Избећлико Косово* је зборник радова младих научника који су током 2003. године у колективним центрима скупљали грађу од расељеника са Косова и Метохије. Радови представљају резултате истраживања обављених у оквиру пројекта „Словенски језици на Косову и Метохији”, који је реализован при Институту за српски језик САНУ, а финансирао га је УНЕСКО. Иако је овим пројектом било предвиђено првенствено истраживање језика косовских избеглица, захваљујући интердисциплинарном приступу добијеној грађи задовољене су потребе не само дијалектолошких студија, него и лингвистичке прагматике, етнолингвистике и фолклористике. Ова врста интердисциплинарног приступа је релативно нова у нашој научној средини, али веома охрабрује чињеница да група младих научника различитих стручних усмерења њима влада суверено. То се могло видети и у зборнику *Скривене мањине на Балкану*, објављеном 2004, у којем су такође приказани резултати теренског рада, као и у другим зборницима и периодичним публикацијама.

У зборнику *Избећлико Косово* сабрано је десет радова од којих већина доноси вредну језичко-фолклорну грађу и одговарајући аналитички приступ. У раду „У потрази за изгубљеним контекстом: лазарице у Призрену” Сања Златановић истражује колико и на који начин се обичај лазарица задржао у сећањима расељених Косовца који су сада смештени у колективне центре у Врањској Бањи. На основу претходних теоријских и теренских истраживања, она констатује да су се у Призрену и околини лазарице одржале све до 1999. године, без прекида континуитета и накнадног „повратка традицији”, осим у једном кратком периоду после Другог светског рата када су „цара и царицу” заменили „Тито и Титовка”. У колективним центрима у Врањској Бањи разговор о лазарицама био је прилика за носталгију за „изгубљеним контекстом”, па и за извесну идеализацију некадашњег живота у Призрену. Казивачи су се сећали карактеристичних атрибута Лазара и Лазарице описујући нпр. шешир, бастан (штап), танко платно (дишему) и сл.

Рад Марије Илић „Мит: између фикције и факције” садржи занимљиву фолклорну грађу о ајдаји, забележену 2002. у избегличком кампу у Лештанима од Арсенија Ивановића из села Набрђа код Пећи. Приступ теми је провокативан: с једне стране анализира се сам комуникативни процес и преиспитују позиција истраживача и стратегија постављања питања, а с друге стране обликује се „митолошки десигнат: ајдаја”, односно етнолингвистичка одредница овог митског бића. Одредница обухвата опис бића, „прагматичку оцену” — однос казива-

ча према веровањима, као и „литературу” — сажету енциклопедијску одредници. Треба нагласити да оваквим етнолингвистичким приступом нарочито добијају фолклористи. Наиме, понуђен је синопсис разговора из којег се виде контекст разговора и говорни оквир предања (које се алтернативно назива и легенда, што ствара непотребну збрку, па то треба избегавати). У синопсису су наведена питања скупљача и описан је ток разговора, на основу чега се може закључивати о асоцијативном току казивања и начину на који се подстичу одређене сродне теме. Тако, Ивановић ниже предања у карактеристичном мотивском ланцу који повезује веровања (табуе) и традиционалне усменофолклорне моделе (нпр. пролазак поред записа и гробља, фолклорни сије о невести која је прогутала јабуку, тема о закопаном благу, микролокалитети, тема о узиђивању људске жртве у темеље градње). Приповедач тежи да предања обједини у већу целину, развијену фабулату, а та тежња корелира с укидањем дистанце према митском бићу. Значајно је запажање да је током разговора Ивановић све мање исказивао сумњу у реално постојање аждаје и чак сугерирао „могућност њеног отелотворења у сваком тренутку”. Рекло би се да је укидање дистанце према митском бићу последица усклађивања светова испитивача и казивача. То усклађивање омогућило је да се створи атмосфера узајамног поверења у којој је Ивановић могао слободније да искаже своја аутентична уверења.

Казивање Грозде Менковић из села Церница код Гњилана анализирала је Биљана Сикимић у раду „Тај тешко да гу има по књиге”. Разговори с Гроздом вођени су у више наврата почетком 2003. године, па су изабрани они фрагменти који најбоље представљају контекст фолклорног текста. Ти фрагменти послужили су уједно за деконструкцију разговора с истраживачем, при чему се користе специјалне методе: „приповедна тактика, културна (ре)презентација и неки прагматички елементи који указују на ’косовске’ слојеве у транскрибованим фолклорним наративима”.

Запажања изнета у склопу анализе контекста дискурса Грозде Менковић имају нарочит значај за фолклористе јер проширују досадашња знања о природи комуникативне ситуације и уделу казивачевих дигресија и коментара у импровизацији. Наиме, приликом извођења текста у стиховима, количина „информативних дигресија и коментара” знатно је мања него током извођења прозног текста. Осим нивоа догађаја о којем се говори и нивоа који се тиче чина спевавања, Биљана Сикимић истиче и трећи ниво — „приватан однос са публиком и истраживачем, ван контекста фолклорног текста”. Такође се проширују наша сазнања о статусу наслова дела. Обично се истицало да наслов дају пркрећивач или уредник, али анализа дискурса Грозде Менковић показује да ово није обавезно правило. Кад је свесна „перформативности”, т. ј. кад зна да изводи фолклорно уметничко дело, казивачица има потребу да именује тему, па сама сугерише наслов („Е, други пут имало прича — *дилинцика и дилинција*, ако си чула некад”). Свест о чину извођења запажа се и на плану нарације. У дискурсу који траје, подстицај за нови приповедни сегмент настаје из асоцијације која „произлази из претходног разговора”. Иако је писмена и зна какве се песме могу наћи у књигама, Грозда Менковић оцењује их као мање „исправне” у поређењу с варијантама које носи као „своју личну фолклорну баштину”. Она верује да је песма коју је примила усменим путем (од своје бабе) боља од оних варијаната које се могу наћи у литератури. Усмено усвојена песма вреднија је од штампаних варијаната: „А нигде гу нема тај песма у књиге, тај песма нигде гу нема у књиге, нема гу нигде, нигде, нигде. Талико књиге сам пречитала, нема гу.” Кад се штампана песма (парафразирана у прози) не подудара с песмом коју Грозда зна, она негодује и оспорава јој истинитост: „Зашто не гу написали овакој, као што је истинита песма. А они сасвим друкшке.”

Анализа дискурса Грозде Менковић донела је изванредна запажања и на пољу метатекстуалних коментара. Биљана Сикимић је начинила списак етнографских факата (реалије материјалне културе, обичаји и др.) које је казивачица у нарацији означила као „потенцијално непознате и истовремено припадајуће њеној традицијској култури”. Свесна да приповеда истраживачу који долази из градске културе, Грозда коментарише као мисли да би то могло да разјасни смисао текста, што Биљани Сикимић омогућава да утврди постојаност неког обичаја (нпр. изодокса обичаја извртања одеће наопако) или његово нестајање из традиционалног знања. Казивачица даје тумачења и приликом употребе косовских и уопште дијалекатских термина. Посебно су значајни метатекстуални коментари којима се сигнализује ток нарације фолклорног текста. Грозда често маркира дигиталашку форму, а у етиолошком предању о кукавици и ластавици она је непосредно уклопљена у нарацију. Аксиолошки однос према дискурсу исказује се у метатекстуалним коментарима о истинитости текста, што нарочито пада у очи у демонолошким меморатама, где је незахвално раздвајати жанр предања од биографске приче („приче из живота“). Указано је такође на коментаре у којима се исказује субјективна оцена о естетској вредности фолклорног текста. У коментарима који се тичу фолклорног извођења издваја се „певање“ као посебна врста, указује се на комуникативну ситуацију, на осећања самог казивача приликом импровизације или на рецепцију публике. У коментарима казивачица понекад алуђира на синхронна збивања и околности извођења, проверавајући проходност комуникативног канала с истраживачем. Други аспект анализе тиче се комуникације унутар фолклорног текста. Пажња је посвећена разним видовима етикације (обраћање социјално надређеном, подређеном и једнаком, обраћање у стиху, редупликација у обраћању), на основу чега се закључује о стабилности фолклорних формул. Иако се окамењене формуле одржавају у традицији, неки наративни садржаји се осавремењују на неочекиван начин, рецимо: свете Петка, Среда и Недеља рангиране су по статусу оружја — прва носи пиштољ, а друге две носе ножеве; свет бајке реактуализован је према савременим социјалним стандардима, па је животни успех изједначен са запослењем у државној служби, а брачни статус се доказује изводом из књиге венчаних. На крају, указано је и на идиолекте — карактеристичне дијалектизме, традиционалне мере, формулативне изразе, употребу императива, превентивне формуле и благослове).

Исповест Грозде Менковић посматрана је, с једне стране, у оквирима жанра усмених историја, личних наратива и емигрантских прича; с друге стране, она је схваћена као врста семиинституционалног дискурса расељених лица — разговора вођених на начин сличан дискурсу истражног поступка. Овакав приступ омогућио је да се „слика коју пројектују искази расељених лица са Косова“ сагледа на универзалном, избегличком и индивидуалном плану. Тако се могло истражити оно што је „косовско“ на Косову, т. ј. испитати како се „колективно 'косовско' с Косова одражава у индивидуалној фолклорној нарацији“. Служећи се методологијама етнолингвистике, прагмалингвистике и Бахтинове теорије дигалога, које се комбинују с одговарајућим ставовима теорије усмености и контекстуалне фолклористике, Биљана Сикимић показала је како примена нових метода може да донесе изванредне и неочекиване научне резултате. Објављени су и транскрипти разговора, што раду даје нарочиту вредност.

Грозда Менковић је певала и једну свадбену тужбалицу коју је у етномузичкој колошкој кључу анализирала Јелена Јовановић.

Увек актуелно питање накнадног ауторског моделовања фолклорног текста предмет је врло занимљивог рада Драгане Ратковић. Ауторка полази од транскрипта предања „Цар Урош и краљ Вукашин“ забележеног 6. априла 2003. од Боже Парлића из Неродимља (1919) у избегличком кампу Радинац код Смедереве.

ва, и покушава да „направи” фолклорни и књижевни текст. Да би то постигла, она литерарно стилизује транскрипт тако што дијалекатизме замењује књижевним варијантама „на свим нивоима језичке структуре (на фонетском, морфолошком, синтаксичком и на нивоу дискурса), настојећи ипак да задржи аутентичну казивачеву лексику. На синтаксичком нивоу промене су упадљиве: изостављају се поштапалице, дигресије, плеоназми и таутолошка објашњења, омашке у памћењу, формуле својствене усменом казивању, мењају се глаголска времена и облици итд. На нивоу дискурса, исказ се буквально реконструише тако што се одбацију колоквијализми, непотпуне и неправилне реченичне конструкције. На овај план редакције назиђује се стилизација на метатекстуалном нивоу, кад постојећи стилско-реторички регистри добијају ново рухо, при чему се Драгана Ратковић трудила да сачува емотивно и психолошко јединство оригиналног исказа у транскрипту. Овим поступком, како се вели у закључку, од „говора” се стварао „језик”, а казивање се пречишћавало од наноса индивидуалног и спонтаног који одликују усмену реч, чиме се текст примакао типу „фолклорног прозног текста у духу књижевног писаног језика”. На крају су један за другим постављени текстови транскрипта, фолклорног текста и легенде (књижевно структурисаног фолклорног текста). Не улазећи у питање вредновања текстова, треба истаћи да је највећи допринос овог рада у томе што су стара питања покренута са супротне стране. Ако су досад претежно анализирани редакторски поступци уредника у стилизовању усмених дела, почев од Вуковог „намештања” речи до интервенција каснијих сакупљача и издавача, међу којима су неки толико смело мењали записе да су осуђени као мистификатори и фалсификатори — сада је „аутентични”, беспрекорно забележени „усмени текст” свима приступачан за упоређење. У новом светлу јављају се проблем „аутентичности усменог текста” по себи (шта је то заправо?), проблем рецепције и естетског доживљаја усменофонклорног текста у различним његовим структурним варијантама, проблем условљености казивача и редактора фолклорном културом, односно оном културом којој припада. Све ове теме само су наговештене, а чини се да би нова методологија могла да понуди и нека другачија решења.

Из разговора Светлане Ђирковић с Вером Лазић (1935) из села Мовљане у Метохији настао је рад „Мек љеб као сунђер да једеш”. У основи овог прилога је дирљива и горка животна прича која се неминовно чита на фону наше апсурдне свакодневице. Анализира се једна наoko типична избегличка прича преломљена кроз искуство живота у колективном кампу, али се показује, заправо, да „типично” не постоји кад је реч о трагичним судбинама. Супротстављањем опозиција „некад” и „сад” тумаче се лични доживљај прошlostи казивачице и њен однос према традицији. Тежиште анализе је на дигресијама које Вера Лазић прави кад се удаљава од задате теме разговора — фолклорне свадбе — да би споменула оно што јој је на срцу, изненадну и трагичну смрт свог сина. Дигресије су структурно сегментиране и састоје се из саопштавања ситуације *in medias res*, последица догађаја, временског прецизирања ситуације и околности о којима је реч, као и вербализовања своје жалости. Факултативни делови структуре дигресија су употребљавање садржаја појединостима и асоцијативно везивање за актуелне догађаје. Брижљиво је истражен деликатан однос између истраживача и казивача. На граници етнолингвистике и психолингвистике су анализе питања и реакција, као и метатекстуалних коментара саговорника.

Проучавање тајних занатлијских језика предмет је рада Марије Вучковић. На основу теренског истраживања „бошкачког” тајног језика косовских зидара, ауторка развија методолошки концепт за истраживање савремених тајних језика. Концепт је поникао на упитнику, а упитник је произашао из „праксе”, из разговора с расељеницима са Косова и Метохије. Ова тема није континуирано проу-

чавана код нас, па се најпре тумаче посредни и непосредни извори, а потом се детаљно коментарише структура упитника, с кључним појмовима до којих се дешло током истраживања.

Укрштањем дијалектолошких и социолингвистичких истраживања обележен је рад Владана Јовановића у којем се испитује „аутентичност дијалекатских исказа информатора из северног Косова”. У средишту пажње је „аутентични” информатор, а расправља се о проблемима приказивања реалног стања система у дијалекту, утицају социјалних фактора на дијалекте и појму двојезичности, о стварању ставова према свом или неком другом језику (домен фолклорне лингвистике: правilan и неправilan говор, свој и туђ говор и сл.). Разумљиво да ова врста лингвистичких истраживања мора да буде мултидисциплинарна, да захвата у подручју социологије, психологије, антропологије, етничких студија, фолклористике.

На основу дискурса Цвете Стојковић (1933) из села Дворане у Метохији, Бојана Милосављевића са становишта прагматичке лингвистике описује полифункционалну употребу глаголског облика *заш* у колоквијалном језику. Указано је на неколико стратегија и функција овог облика: експликативна, псеудо-упитна, интензификаторска, узвична, функција дискурсног маркера.

У својењу резултата радова у зборнику *Избегличко Косово*, треба рећи да је то, у целини гледано, вредан допринос српској и словенеској етнолингвистици како на плану методологије, тако и на садржинском плану. Зборник је значајан и са становишта историје културе, јер хвата обрисе слике једног света у нестајању. Иако се приступи грађи и њена обрада разликују, радови су обједињени идејом о „интегралном карактеру традиционалне народне културе” (С. М. Толстој). Искази косовских избеглица, посматрани у синхроном контексту као „искази посттрауматизованих особа”, интерпретирани су као усмене историје, фолклорни и дијалекатски текстови итд. Сам процес добијања ових исказа представља тему за себе, а њоме су се поједини аутори зборника бавили као научним проблемом. У уводној белешци Биљана Сикимић истакла је питања која су се истраживачима наметала током теренског рада, почев од двоструке дистанце (неподударање избегличког и истраживачког времена), до дефинисања природе транскрипта и етичког односа казивача и истраживача према њима. Транскрипти су по себи право благо, а казивачи су, може се рећи, пуноправни аутори радова. Истраживање покренуто са циљем да се хитно надокнади „ попуњавање ареалних лакуна за потребе дијалектологије, дијапектолошке лексикографије и етнолингвистике” — претекла је сама добијена грађа, тако што су тзв. „секундарни подаци, уобичајени редундантни научни рестлови, постали примарна грађа у научним интересовањима”. Тако је зборник *Избегличко Косово* проширио схватања теренске грађе и њеног значаја за научна истраживања, постављајући у средиште пажње интегралног човека и његову судбину. Аутори и казивачи су показали, такође, да нема и да не сме да буде непропусних граница између хуманистичких дисциплина и жанрова, да лингвисти, фолклористи, етнолози, антрополози, социолози, психологи, историчари и други могу да говоре истим „језиком културе” и да заједничким трудом изграђују њену јединствену „граматику”, како би могли да се споразумевају и „преводе” с језика једне културе на језик друге, али и како би сачували сопствене ишчезле културе. Начин на који се у зборнику *Избегличко Косово* тежило овим циљевима је најбољи могући — да се теренским истраживањима и синтетизовањем научних приступа проучава властита културна традиција.

Соња Петровић

## О ТУМАЧИМА КЊИЖЕВНОСТИ, ГОСПОДАРИМА ФИКТИВНИХ СВЕТОВА

Слободан Грубачић: *Александријски светионик. Тумачења књижевносити од александријске школе до постмодерне*, Беокулт / Издавачка књижарница З. Стојановића, 2006, 533 стр.

Нова књига професора Грубачића представља историјски преглед метода књижевне интерпретације. У њеном поднаслову помињу се историјски путеви тумачења као ознака за оно што наука о књижевности подразумева под појмом *методологија*. Реч је, колико видимо, о првом покушају да се, у синоптичкој слици, одреди цео историјски след методолошких истраживања. Студијом која је и велика синтеза, и појмовник, и уџбеник, он је захваћен дијахроно, у седам поглавља подједнаке дужине, с нагласком на преломним тренуцима развоја.

Али док у потрази за исправним тумачењем, модерне теорије морају да изгубе и последњу ствар која их подсећа на предмет истраживања — лепу књижевност — књига Слободана Грубачића опредељује се, хотимично, за узбудљиво, интригантно причање, за лепореку нарацију која плени одсуством метајезичког баласта. Штавише, овде је теорија књижевне уметности могућа само као уметност.

У тексту дугом преко петсто страница реч је најпре о питањима која поставља античка наука, а то су питања о предмету, методу и циљевима проучавања, посебно онима које методологија није једнозначно решила. Фигурално, типолошко, биографско, алегориско, иманентно — само су нека од тих раних настојања да се текст протумачи „потпуно”, „коначно” и „неопозиво”. Као у свечаним повељама, оно што је суштинско, битно, често се уводи обиљем формула, обраћања, прилошких одредаба. А понекад и читавом „парадом припремних реченица”, као да наступа неки кнез или краљ, којем претходе гласници, телесне стра же, витешки чинови и стегоноше. Под дискурсом се овде подразумевају сви семиотички системи, не само језик, књижевност, филозофија, наука, и слично, него и такве институције као што су школа, судство, црква — све оно што производи и преноси значења.

Али суштинске основе тих настојања углавном су остале нетакнуте, једино што је античка традиција — преведена на хришћански идиом — утрађена у нове темеље базилике саздане по божанском нацрту. У снажној слици њене теоријске судбине Грубачић надахнуто оцртава и њен значај у повесници књижевнотеоријске мисли.

„Александрија није више била у Александрији: она се извукла из свог каменог тела; од речи свитак, књига, библиотека, направила је себи поузданiju бе смртност, попут симбола свог моћног светионика на острву Фаросу, једног од седам светских чуда. Његов велики пламен, изазван минералним уљима и смоластим дрветом, рефлектовала су, наводно, велика метална огледала за које се претпоставља да их је конструисао Архимед, али је извесно да су, осветливши из овог грчког града у плтоломејском Египту малоазијску Јонију, Велику Хеладу и целокупну медитеранску, хеленску и римску културу, рефлектовала и нека од најдрагоценјих сазнања, па и књижевнотеоријску мисао. Кроз сва времена тај светлосни мост надвисио се као нека геопоетичка опсесија. Његов светли обрис лежи можда и на многим листовима ове књиге. Без њега бисмо мање знали о природи књижевног дела, о његовој отворености за другачију свест, о његовом подземном свету значења и замкама свакодневног мишљења које крије све пред-

расуде и заблуде непосредног искуства. Јер ко је једном био искрен према себи, тај то увек може бити и према литерарном делу. Ко је одао његову тајну, учинио је то за све". Видећемо да ови светлосни снопови одржавају и моћну историјску свест о преломним тренуцима у историји књижевних тумачења.

Књиге ове врсте готово по правилу представљају тачку пресецања посве различитих дискурса. Настале у виду зборника, из пера блиских сарадника, оне неизбежно укрштају мишљења и уверења, опрезне увиде и већ обликоване система (зборници Пинкерајла, Шкреба, Жмегача, Лешића). Управо зато што књиге ове врсте, ма колико важне и незаобилазне, остављају доста простора за допунска домишљања и методолошке „мостове”, треба истаћи једну од драгоценних оријентација ове књиге. Она се огледа у амбициозној намери да се сва истраживања у сфери опште методологије повежу у јединствену визуру захваљујући необичној синтетичкој моћи једног ретко ученог и обавештеног аутора.

У археологији се бочна страна ископа назива „временском читанком”: пресек све казује, па се и на историјском пресеку европске културе лако уочавају три слоја од нарочитог значаја — антика, ренесанса и просвећеност.

1. У повесници књижевне интерпретације границе су померене. Она је процветала са Александријском школом, у којој не постоји строго одвајање теолошког и митског. Мора да су тумачи књижевности и своје тумачење посматрали као чудо. А ако им је оно, с друге стране, изгледало као израчунљив резултат процеса нагомилавања знања, те две ствари није ништа теже спојити него кад се у свести једног алхемичара чудесно „дело” спаја са суптилним рецептима. Тумачење је пракса адепата. Оно што је антика оставила иза себе, постаће, део по део, елементи из којих се стварају нови системи.

Херменеутика се издваја као посебна дисциплина у патристици. Ориген разликује соматски, психички и пнеуматски смисао светих спisa — све до појаве „здружених тумача”, до симболичног „уједињења смисла” о којем говоре савремене теорије о синтетичкој интерпретацији. Главни разлог што се античке идеје данас мање цитирају, сматра Грубачић, је чињеница да су великим делом постале општа места или су, насупрот томе, привремено заборављене да би у неком будућем времену биле обновљене. Али је и смисао, заправо, агрегат развијених значења, увек из нових перспектива, с отвореним хоризонтом, као што ће то, упорно, понављати Гадамер — с Ничеом у мислима, и с Хайдегером у срцу.

2. Други пут се херменеутика разбокорила у реформацији, о којој говори друго поглавље (Лутер, Еразмо и средњевековна херменеутика), где се разматра начело слободе читања и тумачења заветних књига након судбоносног раскола цркве и новог уједињења херменеутике, сакралне и профане. На тешким и неизграпним фолијантима, величине полуtabaka, обневидели учењаци би исписивали рубrike целог живота, а њихово доворшење су узалуд чекале читаве генерације. То освајање књижевног света у енциклопедији, то држање целог, збијеног живота између две руке, у огромним корицама — и то је носталгични лајтмотив који одазвања кроз векове још од Александријских времена.

3. У свом трећем успону, у епохама просвећености и романтизма — када се теологија и филологија више не студирају заједно, када су практично били формулисани сви проблеми и када, заједно са „позитивном филозофијом”, долази до радикалног преокрета — понела су је два таласа, подигавши са историјског дна све искуство и све богатство представа о тумачењу (Хаман, Кладенијус, Шлајермахер). Ту сазнајемо и шта се дододило са оном крилатицом по којој „аутора морамо схватити правилније од њега самог” (!).

Тумач се нашао у улози судије — то је радикална измена старе теолошке метафоре. Схоластика се позивала на Божији суд као надлештво које јој даје за право. Нешто је приближнија судска метафора просветитељства. Она је Ум виде-

ла на месту највише инстанце. У доба идеализма, класици тумачења виде идеал у енциклопедији (Бек, Дројзен), у новом органону методолошких наука, који настаје из потребе за овладавањем непрегледном грађом, њеним физичким опсегом и њеним често непрозирним смислом.

На прелазу из 19. у 20. век одиграва се један од највећих преврата у борби за херменеутичко наслеђе. Један од оних мислилаца чија слика данас може да стане у највећи рам је Макс Вебер. Али, у великој комедији сентименталних братимљења, великих речи и мутних осећања, само ретки долазе на идеју да усагласе теоријске појмове или бар да повуку јасне линије модерне методолошке мисли које почињу са Кантом, Хегелом и Ничеом. Иако је постмодерни дискурс почeo са Ничеом, у минулом веку су на делу прерушене позајмице једног модела (ритуала тумачења) другоме. Ове „путујуће теорије”, како их данас зову нови француски филозофи, биле су могуће у једном времену када су спасоносна веровања била „заразна” у атмосфери радознности, скептицизма и магловите вере. „Марксизам и психоанализа” гласила је, тако, шездесетих година добитна комбинација. Био је то покушај да се тумач устоличи као какав гигантски Его, као део психе који се доживљава као „ја”, али и као део који памти, вреднује, интегрише све аспекте. Постмодерна је, међутим, вилинском светлошћу обасјала хаос савремених текстова, исмејала механичке облике тумачења који се распадају у таутологијама, оваплотила забуну коју изазива њихово међусобно мимоилажење, доводећи у питање модел науке као такав.

Необична је чињеница да је ову књигу написао само један човек а не тим научника. Очигледно је реч о дуготрајном пројекту у који су уграђени велико знање и искуство. Премештање тачке посматрања дуж целог распона различитих дискурса подразумева и велик распон поимања укупног духовног развоја кроз векове. Може се слободно рећи да се без ауторових упутстава, без богатства његових закључака о судбини алегорезе, јасних и разложних, никада не бисмо могли снаћи у историји херменеутике. Стога његова књига представља не само неизабилазни водич кроз методолошки честар на карти савремених теорија него и неопходан оријентир за критичку дистанцу према самој материји коју разматра на нов и аутентичан начин.

Великог обима, али и изузетно важног садржаја, она задовољава највише академске стандарде и по структурисању сложене проблематике, чиме постаје доступна широкој публици. Књиге ове врсте по правилу приказују континуум теоријске мисли. Грубачић, напротив, налази тачке пресецања посве различитих дискурса. Оне укрштају мишљења и уверења, опрезне увиде и већ обликоване системе. Једна од драгоценних оријентација његове књиге огледа се, наиме, у тежњи да истраживања у сferи опште теорије повеже са литературним животом, да их сажме у један „енциклопедијски”, „архиварни” континуум, који реконструише историју идеја преко укупне духовне симптоматике поједињих раздобља.

И, као круна, суверени познавалац савремене теоријске сцене, мајstor првог реда у сликању нарави, друштвених појава и судбинских научних интрига, показује у завршном поглављу (*Научност науке о књижевности*) да се суштина ове многовековне делатности разоткрива у препознатљивим обрасцима али и све изоштренијој методолошкој свести. О томе говори и завршно поглавље: у заснивању модерне науке о књижевности и њеној научности, у широком распону од феноменолошки надахнутог урањања у дело („иманентно” тумачење, руски формализам, структурализам), до социолошки усмерених истраживања — у том дугом историјском луку излази на видело да је методолошка строгост осигурана увидом у сазнајне услове и предисторију књижевне науке. „Она је, као и свака хуманистичка дисциплина, наука, уколико претендује на то да утемељује и да ниједан став, ниједну непосредну констатацију не прихвати као истину пре него

што је докаже са мисаоном самоодговорношћу. Иначе занавек остаје препуштена опасности да изгуби оријентацију и да бесконачно лута и греши". У супротном, опет, личи на професора који „никада не напушта семинар из страха да његова реч можда неће бити закон”.

Опчињавајућа књига, о лепотама теорије и обистињеном сну, души књижевности.

*Александра Лазић-Гавриловић*

UDC 82.0(082)(049.3)  
821.0(082)(049.3)  
821.163.41-95

## ТЕОРИЈСКИ МОЗАИК

*Књижевне теорије XX века*, Институт за књижевност и уметност, уредник др Милослав Шутић, Београд 2004.

Зборник радова *Књижевне теорије XX века* настало је на основу излагања на истоименом међународном склпу, одржаном у децембру 2000. године, у организацији Института за књижевност и уметност. Зборник обухвата и текстове који се нису чули том приликом али се уклапају у дати оквир, тако да садржи радове више од 40 аутора на српском, руском, немачком и енглеском језику, распоређене у три већа дела.

У првом делу реч је о разматрању општих проблема везаних за књижевне теорије и њихов развој у двадесетом веку: текстови З. Константиновића, Ј. Боре-ва, С. Грубачића, Ф. Ринер, П. Палавестре, Н. Милића, К. Техтерлеа, Р. Кордића, В. Гвоздена, М. Шуваковића, Л. Столовича и М. Шутића говоре о погледима на теорију књижевности из угла компаратистике, историје књижевности, класичне филологије, интердисциплинарности, као и о особеностима књижевности 20. века, заснивању новије науке о књижевности, границама теорије и теоријског дискурса.

Други део чине радови посвећени одређеним приступима, проблемима жанрова и периодизације. Текстови Б. Милијић, З. Аврамовића, М. Радуловића, Д. Иванића, М. Циндори, Д. Поповић-Срдановић, Т. Росић, М. Стојановић, И. Миливојевић, М. Зоговић, К. Хајдемана, Б. Бехтер, Б. Стојановић-Пантовић, Б. Ф. Јегорова и И. Тартаље баве се феноменологијом, биографским методом, теолошким тумачењем, текстологијом, терминологијом науке о књижевности, теоријама лирике, постмодерним и постколонијалним субјектом, интертекстуалношћу, експресионизмом, семиологијом и Женетовом ревизијом жанрова.

У трећем делу су текстови који се баве представницима појединих правца као и домаћом теоријском мисли: А. Марчетић, М. Грујић, К. Цериншек, Е. Годи, Б. Јовић, В. Вулетић, С. Богосављевић, Ј. О'Брајен, А. Прокопиев, М. Дан, Н. Грдинић, М. Недић, С. Јелушић, П. Милосављевић, В. Голубовић, М. Шиндић, П. Топер и Н. Петровић пишу о теоријским доприносима Женета, Успенског, Барта, Лосева, Бахтина, Грифцова, Мукаржовског, Елијаде, као и о српском надреализму, Богдану Поповићу, А. Савић-Ребац, прози Ш. Хинија, поезији А. Вукадиновића и Д. Студена.

На крају књиге се налазе индекс појмова и индекс имена, а сваки рад има и резиме на страном или на српском језику. Тако структуриран, зборник омогућава да се овај распоред замени неким другим, у зависности од интересовања са-

мог читоаца. Иако се теме текстова вишеструко преплићу, могу се као основна издвојити питања о историјском развоју, о границама теорије, „преносивости“ теоријских погледа у различите дисциплине и, уопште, о односу теорије књижевности и саме књижевности и других дисциплина, односно дискурса. С обзиром на обим зборника и ограниченост простора, у описивању овог оквира могуће је поменути само неке од текстова који се експлицитно баве поменутим проблемима.

### *Полазне штапче*

Први део зборника отвара текст професора Зорана Константиновића, чији је наслов „Теорија књижевности“ и „књижевне теорије“ са становишта компаратисте“. Професор Константиновић истиче да се компаратистика развила у знаку позитивизма. Прво дело посвећено упоредном проучавању књижевности, књига Пола фан Тихема из 1931. године, објављено у Паризу, је дело једног позитивисте који жели да се бави искључиво чињеницама и то у односима двеју књижевности. Било какво бављење трећом књижевношћу сматрано је подручјем опште књижевности. Основни појам у овом проучавању је утицај, а уз њега и покретљивост појава и преобликовање у новим срединама. Даљи развој компаратистичке обележен је настојањем да се истраже историје књижевних родова и историја поетике, затим увођењем проблема структуре и система у изучавање књижевности, те појавом теорије рецепције и појмовима „хоризонт очекивања“ (Ханса Роберта Јауса), односно „условљености рецепције“ Манфреда Наумана. Постструктурализам повезује семиотику са теоријом система, при чему француски постструктурализам долази до појма интертекстуалности као „мозаика цитата“, а то постаје и основа интеркултуралности.

Текст професора Слободана Грубачића о заснивању новије науке о књижевности указује на следеће Веберове тврђње као ставове који су пружели новију науку о књижевности: а) да су услед непрекидне промене сазнајних интереса трајни модели тумачења немогући; б) да на вредновање непрекидно утичу разне ваннаучне категорије „културног значаја“; в) да су наша сазнања о културним феноменима само парцијална; г) да се и перспективе нашег тумачења мењају с временом; д) да нам сами предмети које треба истражити дају елементе за конструкцију једног „идеалног типа“ (Веберов термин који означава „мисаоно потенцирање одређених елемената стварности... у јединствену мисаону слику“) те је утолико и таква конструкција у исти мах и реконструкција али да ћој сама идеја о њеној вредности не може бити „узета из саме грађе“. Осим што су имале утицаја на раног Лукача и његову теорију драме, ове поставке су заправо изложиле замисао једне науке о култури као плуралистичком појму који је данас „изнова откривен“.

### *Описивање граница*

Самим појмом теорије и границама теорије бави се Новица Милић, полазећи од првобитног значења које је везано за нешто свето, божанско, видљиво, или на самом рубу опажајног. Теорија даље добија значење опажања са дистанце, удаљавања ради уопштавања и то свакодневне прагматике, чиме је ступила у подручје данашњег значења медитативног удаљавања од свакодневице. Општост теорије истовремено је и њена прва граница — категорије и класе дела су њен предмет, а не појединачна дела по себи. Другим речима, за разлику од историје која се бави описом и интерпретацијом, критике која доноси судове о вредностима, поетике која се бави функцијама и поступцима, теорија се служи метода-

ма и категоријама. Теорија, заокупљена управо категоријама, делује као да је и (претерано) заокупљена собом самом, али то самопромишљање је у ствари нужан услов њеног постојања, њена суштинска одлика. Теорија је у двадесетом веку обележена позајмицама, пре свега из лингвистике и херменеутике, чији су до-приноси амбивалентни и само потврђују потребу непрекидног бављења теорије преиспитивањем односа категорије и методе. Сусрети филозофије и књижевности показали су да су бар два напора узалудна. Први је уверење да се терминолошким разјашњењима могу решити проблеми на које термини само указују. Друга је илузија о епистемолошкој аутономији текста, позната као подела на оно што је изван и оно што је унутар књижевног дела, из чувене *Теорије књижевности* Ворена и Велека. Она је оправдана с обзиром на идеолошка присвајања којима књижевност често бива изложена, али је заправо неодржива с обзиром на то да се у самом читању ангажују знања која се не могу сместити искључиво изван или унутар самог текста.

О једној специфичној потешкоћи у оцртавању јасних граница теоријског дискурса говори текст Марије Циндори. Реч је о терминологији науке о књижевности која дели исто изражайно средство са својим предметом. Импликације тога су, тврди ауторка, да језик науке о књижевности никада не може потпуно да се ослободи примеса изражајних средстава свог предмета — чак и у оним строго појмовним текстовима постоје елементи стилских фигура и поетизација. То делује као да самој науци о књижевности сопствени предмет смета да постигне потребну егзактност. Отуда и историја науке о књижевности може да се прати као вид пренебрегавања изражајних средстава сопственог предмета проучавања, што је заправо „немогућ подухват”. Поставља се и питање да ли је могуће да наука о књижевности нађе своје сопствене појмове, јер веза са терминима и методама других наука, изразита нарочито у двадесетом веку, удаљава науку о књижевности од њеног предмета и преводи је у сферу спекултивности. Један од најрадикалнијих примера је примена математичких модела. С друге стране, чује се и упозорење да књижевном метајезику стално прети опасност од сурвавања у „замке естетског предмета”, у метафоре, па чак и цитат који често и у научном тексту бива не илустрација појма, него његова замена. Закључак текста је да језик научне теорије има многе препреке на путу ка задовољењу високих захтева егзактности, што се ретко дешава у другим наукама.

Интердисциплинарни извори теорије књижевности у 20. веку у великој мери су је извели из окриља позитивизма и одредили и њена интересовања, али су учинили потребним и стална преиспитивања односа филозофије и теорије књижевности. У тексту који се бави управо утицајима Дилтаја, Бергсона, Кроћеа, Хусерла, Јунга и других на обликовање категорија теорије књижевности, Милослав Шутић оцртава корене не само разноврсности теоријских приступа, него и њихове међусобне повезаности која ће у последњој трећини 20. века теорију књижевности учинити делом конгломерата „теорија“. Аутор указује на концепте који су утицали на теорију књижевности наглашавајући да је из тог споја естетичких категорија могао да проистекне онтологији, дакле најопштији и најинтегралнији поглед на књижевно дело, истовремено подвлачећи питање односа теорије књижевности и филозофије.

Питање да ли тај нагли развој и гранање теоријске мисли значи „нове могућности или опасни nihilizam“ поставља се у тексту Владимира Гвоздена. Главни изазов упућен теорији је, по аутору, став да је све текст и да то онемогућава идеју теорије посвећене само књижевности — јер је књижевност само једно могуће подручје текста. Међу изазове теорији В. Гвозден убраја и нова истраживања идентитета, од новог историзма до студија рода, за које, по некима, Европа још није спремна. Настојање да се изведу заједнички именитељи теорија у 20.

веку доводи до проблема литерарности и нашег односа према њој као кључном питању за опстанак књижевне теорије. Закључак текста је да није књижевност расута у другим дисциплинама, него да „оне кондензују нашу дисциплинарну представу о књижевности као дискурсу који је вредан пажње.“

### *Нова/стара упоришта*

На проблем многобројности књижевнотеоријских приступа, али из угла односа књижевне критике и књижевне историје, указује и текст Предрага Палавестре. Тоталитарни режими и идеологије парализали су у двадесетом веку и једну и другу, тако да је на његовом крају нужно питање о задацима и сврси историје књижевности. Сам термин књижевна историја се показује двојним — историја, али не општа него посебна, историја једне гране; књижевна. Цео прећашњи систем историјског мишљења, познат као *духовна историја*, стављен је „ван снаге“. С друге стране, проницљива проучавања књижевне структуре постала су „досадна ... за јавност и неупућене читаоце“, док је и сам предмет истраживања могао бити практично било која и било каква језичка творевина. Однос критике и историје огледа се пре свега у успостављању критеријума за оно што је предмет књижевне историје, при чему је уметничко дело по својој естетској вредности увек трајније од политичких догађаја. Зато се до нове свести о историји књижевности може доћи само разумевањем естетске аутономије текста. Потреба да се текст сагледа у контексту једнако се наглашава у Велековим и Јакобсоновим „тестаментарним порукама“, као и у Бахтиновој теорији дијалога и контекстуалности и заправо је пут ка некој врсти антрополошке историје књижевности.

Крај двадесетог века дао је појму „теорије“ једно значење општије од теорија појединачних дисциплина и уметности, али уже од филозофије. Тај појам везан је за модерне мултидисциплинарне студије културе, и њега чине дискурси утицајни у више дисциплина, па и у теорији књижевности, између осталих, што нас поново води до питања граница, овог пута пре свега у погледу ангажмана и политичности књижевне теорије, односу текста према стварности из које потиче и односу теорије књижевности према „контаминирајућим“ елементима. О политикама постмодерног субјекта расправља Татјана Росић у тексту посвећеном Линди Хачн и њеном виђењу ангажмана у постмодернизму. Полазећи од тога да је постмодерни субјект Л. Хачн нужно политички освешћен и у непрекидној интеракцији са друштвеним контекстом, ауторка супротставља политику мањинских, екс-центрчких група постмодернистичким ставовима који су се већ на неки начин преобразили у „главни ток“, и показује да је политика периферије заузела центар, окренувши леђа онима који су заиста на маргинама. Још један текст о границама дискурса је прилог Мишка Шуваковића, који не само да теоретизује, него и предочава, изводи и у пригодном тренутку („у последњим недељама, данима и сатима XX века“) описује односе уметности и теорије бавећи се контекстом који уметности даје теорија, функцијом *типса* и потребом теорије да саму себе промишља да би била то што јесте. Поштујући егзактност теорије уметности али и лиминалност коју сам предмет њен производи, овај текст уводи и тему тела као једно од кључних теоријских интересовања са краја 20. века.

У лавиринту модерних теорија и њихове брзе смене, могући су и оријентири који се заснивају на класичној филологији и текстологији, границама које данас могу изгледати застарело, а заправо имају потенцијално нове, важне примене. Текст Карл-Хајнца Техтерлеа о односу класичне филологије и модерне теорије књижевности упућује на савременост дисциплине која се сматра конзервативном и недовољно теоријском. Аутор упозорава на то да је реч о некада доминантној

дисциплини, из које је проистекла и наука о књижевности уопште, као и на интересовање за мит и античко наслеђе које су показивали очви модерне теорије (у најширем смислу) — Ниче, Гадамер, Фројд, Леви-Строс, а касније и Фуко и Дерида. Веза античких текстова са модерним наслеђем, било да је реч о теорији песничких родова и врста, или о мишљењима која воде ка ономе што је било откровење лингвистике у 20. веку, такође указује на модерност текстологије и њеног предмета.

У тексту о односу текстологије и тумачења књижевности, професор Душан Иванић каже да је текстологија најпрагматичнија међу савременим наукама о тексту — њен циљ још није тумачење текста, нити његово вредновање, него утврђивање поузданости текста. Како се предмет текстолошких изучавања помешао ка новијој књижевности где књижевно дело излази са снажним ауторским печатом, појмови попут конјектуре, емендације, рецензије потиснути су и развијена је нова терминологија: ауторска вольја, ауторизација, плагијат, прво издање, атрибуција... У проучавању дела једног аутора, текстолошка истраживања су се потврдила као добар начин за увид у промене у индивидуалним поетикама и однос према водећим поетикама. Још један важан аспект у новим условима стварања је заштита аутора од самовоље критичара и историчара књижевности који често одбацују из заоставштина оно што је по њиховом мишљењу мање вредно. Појам аутентичности такође чува текст од „распада смисла“ у мноштву тумачења, од мистификација, а при томе задржава и динамику различитих читања. Иако још можда није ухватила корак са постмодернистичким теоријама, она итекако доводи у питање јединственост дела. Мрежа верзија, редакција и варијаната, бављење текстом као конструкцијом, чини да аутор сам постаје „шифра обједињавања дела која потичу од исте јединке“. Другим речима, текстологија, мада сама није тумачење и вредновање дела, и даље представља њихов неопходан услов, а у временима када се појам текста битно проширује текстологија постаје предуслов теорије.

#### *Другачији последи*

Велик број прилога и разноврсност интересовања њихових аутора омогућавају отварање неке врсте критичког дијалога унутар описаних граница. Текст Милана Радуловића о могућностима теолошког тумачења књижевног дела говори о хришћанској естетици као релевантној алтернативи теоријској свести. Један од особених погледа на однос филозофије и књижевности износи и Петар Милосављевић у тексту „Аница Савић Ребац: ерос и логос“. Тврдећи да је њен прави допринос још неистражен, професор Милосављевић ставља еротологију Анице Савић Ребац у контекст kraja 20. века и супротставља је ничеанској линији која по њему врхуни у деконструкцији.

Други облик вишезначности који овај зборник предочава је представљање различитих погледа на исте или сличне теме — попут текстова о женетовској наратологији, проблему тачке гледишта, интертекстуалности, теоријама лирике, што доприноси стварању жамора теоријских гласова који допуњавају, преиспитују и међусобно проширују своје исказе.

Распоред нагласака на појединим елементима богате теоријске продукције говори и о њеној рецепцији код нас. Иако се стиче утисак да постоји известан зазор у односу на гласове других, који се овде више помињу него што се јасно чују, представити сажето и прегледно богати мозаик књижевно-теоријских праваца који су обележили минули век свакако није био једноставан подухват и утолико је успех аутора и уредника зборника већи и значајнији.

*Биљана Дојчиновић-Нешић*

## ПИСАЦ НЕИЗДРЖИВЕ СТВАРНОСТИ

*Повратак миру Александра Тишме* (Зборник радова, уредници: Јован Делић,  
Светозар Кольевић, Иван Негришорца), Матица српска, САНУ, огранак у Новом Саду,  
Нови Сад 2005, 374 стр.

Пред нама је зборник радова посвећен књижевном делу Александра Тишме, књижевника који је био наш суграђанин, којег смо свакодневно сретали на улицама, а о којем — по некој неминовности живота коју помиње један од зборникових аутора — тек сада, у сенци пишчевог физичког одсуства, можемо да говоримо речима које сагледавају размере његове духовне величине. Зборник о ком је реч, са мноштвом разноврсних прилога — од краћих реминисценција и личним односом обојених састава писаца-савременика који су Тишму осећали као део властитог уметничког света (Хандке, Конрад, Вуксановић, Савић, Блашковић, Димовска), преко сведочења о рецепцији Тишминих дела у француској, немачкој, белгијској, холандској, мађарској, израелској култури, и културама скандинавских земаља, до читавих обимних студија о одређеним аспектима пишчевог стваралаштва, као што су студија Јована Делића о раним приповеткама, или подробна, продубљена теоријска расправа о приповедачком субјекту пишчевог *Дневника* и аутобиографије Ивана Негришорца. (Не треба заборавити ни библиографију Тишминих дела и њихових превода коју је урадила Анкица Васић.) Уредницама је, свакако, најважнија била трећа скупина радова који на основу података о интернационалној рецепцији упућују на чињеницу да смо имали светског писца. Иако су врата тумачења тек одшкринута, ипак је читаоцу ових по квалитету углавном усклађених прилога јасно да су предочени основни стожери проблема којима се Александар Тишма у својим делима бавио.

Упркос томе што је своје књиге писао стилом реалисте, непристрасног посматрача који речима актуализује стварност управо онакву каква она јесте — неулепшану, натуралистички оголјену — ипак је већина аутора овог зборника готово унисоно приступила тумачењу личности самог писца. То што се Тишма определио да у свом делу говори о темама зла, насиља, кривице и казне, то што готово сва његова дела почивају на осећањима стрепње и тескобе (П. Палавестра), доводи се у већини прилога у везу са самом његовом личношћу и њеним проблематичним и мукотрпним или неуспешним успостављањем веза са било каквом врстом колективитета. То „неприпадање“ о коме говоре и професор Кольевић и Младен Шужало и Владимир Гвозден и многи други, које се превасходно појављује као проблематично успостављање националног-етничног идентитета, што нужно води до тзв. књижевности расцепа (да употребим једну Гвозденову синтагму), показује се са друге стране као нужан предуслов оригиналног и самосвојног књижевног света који тумачи Тишминог дела такође не могу да заобиђу. Читаоцу се тако поново потврђује она увек „лебдећа“ мисао о томе колико је „пролетство различитости“, она тониокрегеровска, мановска ускраћеност човека-ствараоца — који не може да се утопи у срећни свет владајуће већине, него стоји усамљен у позицији посматрача са задатком да своју стварност преобликује кроз призму неког уметничког медијума — заправо нужан предуслов бар једног вида људске креативности. (Бар једног уколико имамо у виду поделу писаца које се држају и један Црњански — на оне романтичаре, који говоре гласом свог колективта, и на оне усамљенике, естете, који су усредсређени искључиво на своју уметност.) Парадоксалност Тишме као писца уочава се тако већ у томе што он са једне стране прибегава, како то каже Михајло Пантић, „језовитој, хладној де-

скриптивности” (28) уз неку врсту хладнокрвне дистанце према свему што је предмет тог описа — па чак и када се ради о најстрашнијим и најсурвијим манифестацијама зла — док са друге, објавивши свој *Дневник* и аутобиографију, показује ту нетипичну потребу за оголавањем. (Сетимо се само како се увек „закопчани” Андрић непрестано заклањао иза безличног аспекта књижевног стварања и тврђе да писац говори само својим делом.) Александар Тишма са друге стране, оправдавајући поступке својих критичара, као да заиста проговара кроз уста једног од својих ликова који каже: „Јер шта друго даје вредност једном делу било које врсте ако не личност ствараоца?” „Разуме се”, наставља даље наратор из приче „Целог себе”, има слушајева када лични значај, чак и ако је помогнут јаком вољом, није довољан; али изузeci само потврђују правила.<sup>1</sup> Управо ти поступци самооткривања, да поменемо и то, били су и повод за неку врсту оспоравања, то јест негативних критика на рачун самог писца, његовог језика, и у крајњој консеквенци на рачун самог књижевног дела. Не могу, међутим, да се овим поводом не сетим мудрог Нортропа Фраја, који је говорио да се свака негативна дневна критика, чак и ако се маскира естетичким критеријумима, неизбежно руководи неким савременим етичким, друштвеним, па чак и политичким разлозима, чији појмовни оквир нема никакве везе са појмовним оквиром књижевности, те да увек много више говори о самом критичару него о делу које му се нашло на мети. Ти разлози се увек, по Фрају, своде на критеријум *пристојности*, што је опет, каже овај теоретичар, појмовни оквир за све, како позитивне тако и негативне судове, док су сви они термини као што су висока озбиљност, зрелост, хуманизам са једне стране и нејасност, опсценост, нихилизам са друге, само синоними, односно антоними, овог израза за друштвено прихватљиво, односно неприхватљиво у једном времену. Како год, Тишма је свој *Дневник*, са свим оним што сматрамо или не сматрамо пристојним према важећим параметрима, објавио, и то је нешто што за нас треба да представља књижевну чињеницу, извор аутопоетичких исказа или неизбежан фон на којем се може тумачити и целокупно његово дело. Са тог аспекта ће и поменути рад Ивана Негришорца, који је — не устежући се да поsegне за постулатима психоаналитичке теорије и јунговске дубинске психологије — дао значајан допринос истраживању ових Тишминих позно објављених дела управо приступајући приповедном субјекту као производу књижевне фикције.

Велика је штета, међутим, што се нико од аутора зборника није подробније позабавио једном причом која по изузетку говори гласом самог Тишме-приповедача и која носи наслов „Ненаписана прича”<sup>2</sup> — просто зато што ми се чини да она даје квинтесенцију оног што би био Тишмин одговор на тему доживљеног и проживљеног као предлошка књижевне метаморфозе. Стварност се — како Тишма каже у тој причи-изузетку, изузетку и по показаној самилости према једном малом, беспомоћном, рањеном псу — у уметности не преноси, она се *преобликује* и то у складу са оним уметничким обрасцем чије га постојање и чини уметником. „Плодан писац” по Тишми и није „онај који може много и истрајно да пише, него је то онај уметник са тако широким и гипким уметничким обрасцем који је у станју да већини елемената доживљајног света наложи и омогући јој да

<sup>1</sup> *Најлепше приповетке Александра Тишме* (Избор и предговор Милисав Савић), Пролет, Београд 2001, стр. 84.

<sup>2</sup> Милица Мићић-Димовска укратко се у свом тексту „Прецизност слика у Тишминим делима” осврнула на ову причу, али искључиво у контексту Тишмине одбојности према „дирљивим” темама. Да се не ради о томе да описи страдања животиња уносе ону „патетику” које се Тишма клонио, показује и антологија сцена из *Књиџе о Бламу*, којој се испред новосадске синагоге скупљају песи у њој заточених власника, распоређени „на различитим одстојањима свог страха” (*Књиџа о Бламу*, Матица српска, Нови Сад 1996, стр. 114).

се преобликује, претвори у песму, у причу, у роман, у драму, у есеј.”<sup>3</sup> Тишма даље у овом свом кратком дневнику о ненаписаној причи говори о томе да га је поменути доживљај, управо захваљујући наметнутим дилемама о сопственој моВи и немоћи да делује и предухитри несрећни исход у којем пса убијају, дуго спречавао да поменуту причу напише. Тако тај изразити несклад — када нас, са једне стране, наш писац у својим књигама доводи до граница замисливог, и то описима најмонструознијих злочина човека над човеком, и са друге, показујући потпуну стваралачку беспомоћност пред сећањем на своје ћутљиво пристајање на убиство једног беспомоћног и бесловесног пса — говори о Тишминој поетици оним „вишком значењу” који се често и нехотично јавља у сличним аутопоетичким или исповедним саставима.

Тако нас ова прича води и до друге кључне теме Тишминог дела — до његовог бављења насиљем и злом које је крунисано великим злом 20. столећа — холокаустом. Аутори зборника мотиве тематизације magnum crimen-a проналазе, у складу са својим биографским усмерењем, и у Тишминој накнадној идентификацији са јеврејском нацијом. Ми се, опет, после читања ове приче питамо није ли и само ово поистовећење, тражење окриља у заједници жртава, мотивисано могућим осећањем кривице, не кривице због тога што се такав злочин могао спречити, као у причи о малом псу, него кривице што се стицајем околности избегло фатуму и стратишту. (Затеченост, одређеност, случај или судбина, стицање различитих елемената у функцији узрочности, такође је једна од великих Тишминих тема.) Ако је осећање кривице у непосредном доживљају инхибирало ствараоца и спречило га да стварност преобликује у уметничко дело, онда је у овом случају та кривица деловала као један од основних стваралачких потицаја. Са друге стране, оно што је у светлу поменуте приче такође важно, очувана је наслеђена и затечена дистанца као предуслов оне маестралне, тачне, прецизне материјализације света и зла о којој је говорила Милица Мићић Димовска, оне незаустављивости у опису свих манифестација зла, конкретних чинова, чије рекреирање у језику открива сирову неувиђавност према обзирима и пристојности.

Јер Тишма јесте писац наличја једног наизглед пристојног света. Неки тај простор називају Средњом Европом, неки Подунављем, неки панонским базеном. Тишма је најмање балкански писац, каже Палавестра, и то је тачно утолико уколико се ради о некоме кога не интересује зло човека природе него човека културе, што га уједно чини и рушиоцем сократовског мита о спрези знања, културе и етике. И поред тога што отвара врата најнижим нагонима, идеологија холокауста је заснована на једном делу културног наслеђа европских народа и о тој кобној демонској двострукости пише Тишма. Балканци, монтењари, јесу у том случају варвари, и они нашег писца не занимају не зато што их mrзи или је равнодушан према њиховом страдању, него зато што насиље које трпе и узвраћају има интензитет природних инстинкта самоодржавања. Холокауст је врста планираног, прецизно изведеног, рационално образложеног зла, а тренутак у којем се оно одражава на појединачном човеку, био он злочинац или жртва, је оно што интересује Тишму као писца. Чак и када пише о „злочинима из страсти” о којима пишу новинске хронике грађанског живота у мирнодопским условима, он у својим целатима и жртвама разгрђе слојеве и обрасце културе које ови људи са дна у себи носе: патологију сексуалности, сублимацију ускраћености, па чак и „поклапање-непоклапање” воља. Лицемерје мита о европској култури је оно о чему пише Александар Тишма и отуда можда у његовим романима и приповеткама постаје препознатљиво то инсистирање на „дубљој условљености прошлим догађајима и доживљајима”, које бисмо ми у овом контексту радије назвали пое-

<sup>3</sup> Александар Тишма, *Искушења љубави*, Време књиге, Београд 1995, стр. 123.

тиком књижевног јунака као стецишта читавог низа феномена који својим преплетајем грађе нешто што се зове историја. Није она безимена стихија која носи све пред собом, њено семе је у сваком човеку, у слојевима сећања и несећања, несвесног које треба вратити, поново освестити да би се дошло до прочишћења.

Има ли катарзе код Тишме? Иако Гојко Божовић у свом раду тврди да су његова дела „драме без катарзе”, сам писац, у једном аутопоетичком тексту о негативном јунаку о којем говори Михајло Пантић, каже да се нагомилано зло може излечити само „дуготрајним катарзама”. Занимљиво је како теза по којој се то постиже самим уметничким проницањем у зло, дакле у једном противречном процесу преобликовања и разлобличавања, добија потврду у сведочењу Миливоја Сребра о француској рецепцији Тишминих романа. Он тамо каже да су по објављивању француског издања *Убојребе човека* 1985. године француски критичари били „*йојпресени* жестоким сликама једног инферналног али толико реалног света” и „дубоко *ѓануши* унутарњом снагом књиге” (220, курсив Г. Р.). Истина је да, за разлику од аристотеловски схваћене трагедије, Тишмини јунаци нису бољи од нас и не страдају због трагичне грешке и воље богова. Они су исти као и ми, те су зато лишени патоса. Прочишћење које нам доносе призори њиховог страдања не лишавају нас страха и тескобе: сутра ћemo бити или у позицији целата или у позицији жртве, осим ако се део културне матрице коју носимо из корена не промени. Јер то је култура заборава и несећања, која омогућава, како Владимир Гвозден каже, „периоде расцепа” које гутају ту исту културу и све културне форме које су јој претходиле. Уљуљивање хуманистичким идеалима можда је много дужи пут до очовечења него васкрсавање зла речју. А Тишма очито више воли тај краћи пут.

Горана Раичевић

UDC 821.163.41.09,,18/19"(049.3)  
821.163.41-95

## ЗВЕЗДАНЕ СТАЗЕ СРПСКЕ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ

(Бојан Јовић, *Рађање жанра: почетци српске научно-фантастичне књижевности*,  
Институт за књижевност и уметност, Београд 2006, 126 стр.)

Ретко који савремени књижевни жанр намеће тако високе стандарде познавања најразличитијих области знања, како код писаца тако и код читалаца, као што је то случај са научном фантастиком. Већ сама синтагма научна фантастика указује на основне прерогативе — науку и књижевност. И док су у првим, најранijим делима научне фантастике претпостављена научна достигнућа у великој мери била заснована на бујној машти писца, с протоком времена и с развојем науке у делима овог жанра све су више узимана у обзир најновија научна сазнанња и хипотезе. Неретко, и сама дела или неки њихови сегменти послужили су као надахнуће научницима. Међутим, погрешно би било рећи да се наука на којој почива научна фантастика ограничава искључиво на природне науке — понажешће на физику, астрономију, астрофизику или примењене науке. У многобројним научнофантастичним делима преиспитују се основне поставке филозофије, историје, социологије, психологије, антропологије, па чак и лингвистику. Поврх свега, не само да се знатан део научнофантастичне продукције бави најразноврснијим митовима и митологијама, као и религијским концептима, него се и научна фантастика с правом назива митологијом нашег технолошког доба. Утолико

таква дела представљају већи изазов за читаоце. Уједно, и изучаваоци научне фантастике морају поседовати сразмерне полихисторске способности да би могли да донесе исправан и кредитабилан суд о квалитету одређеног дела.

Љубитеље научне фантастике засигурно ће обрадовати дело Бојана Јовића *Рађање жанра: йочеци српске научно-фантастичне књижевности*. Додатни разлог за радост даје и чињеница да су објављивање ове књиге подржале две озбиљне институције — Институт за књижевност и уметност, као издавач, и Министарство науке и заштите животне средине Србије, као учесник у трошковима штампања. Ако томе додамо и чињеницу да су школске 2005/2006. године на Катедри за англистику у Крагујевцу студенти код професора Александра Б. Недељковића, велиоког популаризатора научне фантастике, слушали курс посвећен овом жанру у енглеској и америчкој књижевности, онда морамо закључити да је реч о крупним и преломним догађајима у области изучавања научне фантастике код нас. Наиме, иако се у свету SF озбиљно проучава и предаје на факултетима, то досада у Србији није био случај. Овај надасве плодан и релевантан жанр овде је све доскора сматран маргиналном, неважном и нижеразредном књижевном појавом која не заслужује озбиљну пажњу критике. Парадоксално, то би, на пример, у случају Борислава Пекића значило игнорисати његова маестрална дела *Беснило, 1999* и *Ашланшида*, која спадају у врхунску SF-прозу. Осим тога, то би значило и бацити у потпуни заборав значајан допринос који су развоју српске научне фантастике дали Драгутин Ј. Илић, Лазар Комарчић и Милутин Миланковић.

Премда су ова три ствараоца и њихове заслуге добро познати љубитељима научне фантастике код нас, то се не би могло рећи за ширу читалачку публику. Студија Бојана Јовића нас опомиње на то да се и велике културне вредности које имамо олако превиђају и заборављају. Тако данас, на жалост, мало ко зна за Милутина Миланковића, светски познатог климатолога и творца најсавршенијег календара, чије име носи медаља Европског геофизичког друштва, као и по један кратер на Месецу и Марсу, али и један планетоид. Притом је овај чувени научник тек недавно у Београду добио своју улицу. Бојан Јовић из магле заборава пред нас доноси Миланковићеву фантазмагорију *Кроз васиону и векове. Писма једној астрионома* (1928). Занимљив је и случај Драгутина Ј. Илића и његове драме *После милијон година* (1889). Док у данас најрелевантнијој енциклопедији научне фантастике, аутора Џона Клута и Питера Николса, стоји да је реч о првој SF-драми у свету, ово дело је код нас готово заборављено. Слична судбина задесила је и роман *Једна уђашена звезда* (1902) Лазара Комарчића, који је, рецимо, објављен неколико година пре знаменитог дела Х. Ц. Велса *Раш свејтова*. Бојан Јовић у *Рађању жанра* указује на ове чињенице жељећи да покаже да је српска књижевна сцена хитро реаговала на све новине у светској књижевности, а по-клатка, као у случају Илића, и сама била кадра да их изнедри.

У првом делу своје студије насловљеном „Проучавање (историје; српске) научне фантастике: полихисторски захтеви?” Јовић указује на тешкоће које прате изучавање научне фантастике. Једна од њих је, свакако, и подразумевано широко образовање. Одличним познавањем светске научнофантастичне продукције, а не само домаће, као и генезе њеног развоја од најранијих дана, преко преплиташа са сродним жанровима утопије, дистопије, менипске сатире итд., па до ширења на савремене медије као што су стрип и филм, Бојан Јовић показује да се својом ерудицијом квалификује да у правој перспективи, темељно и савесно, сагледа и анализује настанак и развој овог жанра у српској књижевности. Аутор нас је у овој невеликој студији подсетио и на занимљива дела српске књижевности која се могу сврстати у претече Илићевог, Комарчићевог и Миланковићевог SF-доприноса. Тако Јовић даје исцрпан приказ утопијских и научнофантастичних елемената у *Српској Александриди*, *Лажи и Паралажи* Стерије Поповића, као

и у утопијама сакупљеним у делу Ива Тарталеја *Београд XXI века*. Реч је о четири занимљиве футуристичке визије „Нове вароши — нови Београд” Милана Јовановића, „Београд после 200 година” анонимног аутора, „У XXI веку” Светолика Ранковића и „После 100 година” Стојана Новаковића. Тиме нам је Јовић подарио исцрпан и потпун приказ развоја SF-елемената у српској прози.

Пошто је читаоцима предодочио уобичајене потешкоће које прате дефинисање поља изучавања, као и општеприхваћене *differentiae specificae* жанра научне фантастике, Јовић се у другом делу своје студије под насловом „Рађање (српске) научно-фантастичне књижевности: традиције, контексти, особености” усредсређује на анализу три дела чији се писци с правом сматрају родоначелницима овог жанра у српској књижевности. У сегменту посвећеном Драгутину Ј. Илићу Јовић након подробног приказа радње драме *После милијон година* упоређује две верзије текста које су сачуване и закључује да већ и сама чињеница да је Илић четврт века после објављивања овог дела у часопису *Кало* предано радио на рукопису сведочи колико му је било стало до овог остварења. На жалост, и поред толике ауторове посвећености, ова драма је остала скрајнута и занемарена у српској књижевности. Ипак, Јовић истиче да је драма српског писца Драгутина Ј. Илића *После милијон година* „прво дело на балканским и средњоевропским књижевним просторима које, уклапајући се у актуелну утопијску расправу о уз洛зи науке и технике у прогресу друштвене заједнице и њиховом непосредном утицају на људски живот, тематизује однос свој—туђ у недвосмисленом и јасном научно-фантастичном кључу” (стр. 68).

Што се тиче романа *Једна уђашена звезда* Лазара Комарчића, Јовић тачно запажа да је реч о делу које садржи наглашене елементе утопијског промишљања, чврсто повезане са мотивима фантастичног путовања платонистичке традиције и тиме га сагледава у ширем контексту европске књижевне баштине. Уједно, аутор истиче и да Комарчић износи најшири спектар философских уверења усмерених на космоловашка, антрополошка, социолошка и моралистичка питања. Из тога и произилази Јовићев закључак да се и драма *После милијон година* и роман *Једна уђашена звезда* могу подвести под дела с тезом. Осим тога, Јовић уочава још једну сличност — оба писца велику пажњу посвећују критици установа и обичаја људског рода. Тиме се, заправо, и Илић и Комарчић придружују дугом низу писаца који доприносе да научна фантастика не буде сврстана само у забавну него и у ангажовану књижевност, која, говорећи о будућности, на критички начин проговори и о садашњости.

Дело Милутина Миланковића *Кроз васиону и векове. Писма једног астрапонома*, по Јовићу, представља „нарочит спој научно-популарног, футуролошко-фантастичног и аутобиографског штива у епистоларној књижевној форми” (стр. 92). Аутор нам у кратким цртама предочава путовања која наратор и његова музга предузимају до Марса, Месеца и Венере, да би напослетку кренули ка крају света, којег, заправо, нема. Скретање пажње на ово надасве важно дело са елементима научне фантастике утолико је значајније што се оно, како Јовић истиче, нити једном речју не помиње у *Историји књижевности* Јована Деретића, баш као што својевремено у Скерлићевој *Историји српске књижевности* није било места за научнофантастична дела Драгутина Ј. Илића и Лазара Комарчића. Тиме је Јовић исправио једну велику неправду која је почињена овим писцима, које он, с правом, сматра новаторима једног жанра.

Студија Бојана Јовића баца сасвим ново светло на жанр научне фантастике у српској књижевности, а увиди овог аутора утолико су драгоцености. Стога слободно можемо рећи да ће његово дело представљати незаobilазну литературу и надахнуће свима онима који се убудуће буду бавили истраживањем научне фантастике код нас. Треба истаћи да су овакви научни подухвати пре Јовићевог, на

жалост, били ретки и недовољно запажени. Отуда можемо издвојити тек два наслова посвећена овој тематици која завређују нашу пажњу: дело Саве Дамјанова *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад 1988. и преглед Александра Б. Недељковића, *Историја српске научно-фантастичне књижевности*, ауторово издање, Београд 1989. Већ на основу наслова пада у очи да се Дамјанов определио за ширу жанровску одредницу фантастике. Тако Недељковићево дело остаје једини подробан и жанровски прецизно дефинисан приказ развоја научне фантастике у нашој књижевности. Ипак, реч је о ауторовом издању које није успело да продре до већег броја читалаца, те је отуда остало сразмерно скрајнuto и незапажено. Стога се дело Бојана Јовића с правом може сматрати изузетно значајном појавом за изучавање научне фантастике код нас. Да би написао рад овакве врсте аутор је морао да консултује обимну литературу из различитих књижевности и језика и тиме показао и способност за синтетизовање, те нам је на ограниченом простору изнео све значајне проблеме и теме повезане са научном фантастиком не само код нас него и у значајним светским књижевностима, као што су енглеска, америчка, руска, немачка итд. Ова књига Бојана Јовића вредан је допринос изучавању жанра научне фантастике, а методолошки поступак за који се аутор определио чини је занимљивом како стручњацима тако и обичним читаоцима. Ширина захвата и аналитички приступ, као и самоуверено и поуздано кретање кроз многобројне националне књижевности, чине драж овог дела и дају му космополитски и универзални дух. Штавише, таквим поступком и српска научна фантастика израста у сићушан, али свакако неизоставни каменчић у великом мозаику светске научне фантастике. Надајмо се да студија Бојана Јовића неће остати усамљен случај и да ће за њом уследити још таквих дела посвећених овом плодном књижевном жанру који завређује нашу пажњу.

Зорица Ђерђовић-Јоксимовић

СВЕТОЗАР ПЕТРОВИЋ  
1931—2005

Пре близу пола века, када су студенти београдске Групе за општу књижевност са теоријом књижевности отпотовали у посету Групи за компаративну књижевност у Загребу, био сам као асистент додељен екскурзији за пратиоца. Не сећам се првог тамошњег сусрета са младим Светозаром Петровићем (тек се био вратио са одслужења војног рока), али добро памтим да ме је он уочи повратка у Београд испраћао и да смо уз разговор дуго кружили око једне ронделе на Јелачићевом тргу. Он ми је тада излагао своје идеје о могућности коришћења перфорираних картица за успостављање стручне картотеке ради сређивања и лаког налажења грађе која затреба.

Ера електронских рачунара бацила је у заборав технику перфорираних картица за коју се колега Петровић био заинтересовао, али његово размишљање одаје колико се он рано суочио са потребом сређивања грађе коју је прибрао. Разумео сам то кад сам сазнао да је тај младић на другој години студија читao књиге руских формалиста и да је до одласка на двогодишње студије у Индију „исписао стотине страна извода из књига аналитичких критичара Руса, Нијемаца и Енглеза“. Обавештеност изненађујућег обима, када је реч о литератури из струке, избијала је не-наметљиво из његових разговора, предавања, текстова. Није случајност што у докторској дисертацији *Проблем сонета у старијој хрватској књижевности* (1968) садржином богате фусноте заузимају сразмерно више места него основни текст.

Када сам после дужег низа година колегу Петровића подсетио на његово занимање за перфориране картице, поменуо ми је, уз лаки смешишак, да је његов напис о тој теми забележен у некој библиографији међу најстаријим прилозима из информатике. Својим мишљењем он је често знао да буде претходник сазнањима која ће други усвајати знатно касније. Добро ће се то видети и из његове прегрантне научне аутобиографије срочене у академској беседи *Књижевно дело као иђра* (1992).

Критички реагујући на усмереност новијих теоретичара ка испитивању језичког састава самог и издвојеног, оријентацију коју је назвао „лингвистичком инвазијом у студију књижевности“, Светозар Петровић је већ у својој књизи *Критика и дјело* (1963) формулисао ново схватање о правом предмету књижевних студија. Према том схватању књижевно

дело не постоји као издвојен текст него као однос, као игра трију „димензија”, где су свагда, у већој или мањој мери, и писац и текст и читалац присутни. А познато је колику је пажњу новијих испитивача књижевности привукла управо улога читаоца, важност његовог одзива на оно што му писац пружа.

Младог наставника са катедре за компаратистику који је две године студирао у Индији, учећи санскрт, хинди језике и индијску књижевност, теорија и пракса унутрашњег приступа књижевном делу није могла задовољити већ и стога што га је привлачила упоредна историја књижевности. Импозантан резултат те вокације представља опсежни први том *Повијеснијске књижевности*, први од осам планираних, у издању загребачких издавача „Либер” и „Младост”. Књигу је према замисли и под уредништвом Светозара Петровића написала група најбољих зналаца низа књижевности дуго ствараних у замљама које се шире на пространствима од Египта до Јапана.

У доба објављивања двају пројеката за припрему историја светске књижевности, једног у Загребу, другог у Сарајеву, београдски часопис *Гледишић* организовао је разговор десет теоретичара за окружним столом ради одговора на питање „Може ли се написати историја светске књижевности?” Између ставова који су заступали реалност тих пројекта и ставова који су је ospоравали Петровић је са уважавањем противничких аргумента умео да нађе разлоге за приступање послу упркос несавршености резултата на коју је такав посао осуђен. Подозрењу теоретичара била је нарочито изложена усклађеност делова које би морали писати различити аутори, јер да један човек буде аутор онако амбициозно замишљених књига зацело није могућно. Из перспективе обављеног посла пада у очи да је уредник првог тома за своје окупљање осам сарадника искористио последње тренутке, последње не само зато што су се убрзо везе два главна центра покидале него и зато што су неки од богомданских аутора важних прилога убрзо нестали из света живих.

Да велика књига не буде збир неусаглашених одељака, уредник је жељео да провери своје претпоставке о сличности периодизација, компоновао целину, написао текстове за које није било спремних специјалиста и, као додatak, приложио коментарисану литературу и регистре. Штавише, под скромним насловом „Литература” скривен је уредников синтетички осврт, који је могао бити увод у целу књигу, ту „грубу карту источнога књижевног неба”, којој је намењено да послужи као средство оријентације на просторима далеким и премало познатим.

Ретки су филозози који смишао за синтезу велике књижевноисторијске грађе усклађују са склоношћу за удубљивање у тешко ухватљиве тајне стиха. Светозар Петровић је са жаром истраживача трајно неговао интересовање за неиспитане области версификације. Мамила га је, изгледа, поузданост описа какву је узалудно тражити у сфери историје књижевности и књижевне критике. Његово поглавље „Стих” у приручнику *Увод у књижевност*, који су уредили Шкреб и Петре (1961) сигурном руком уводи у савремена знања о стиху и нуди поуздане инструменте за његову анализу. Кроз мноштво Петровићевих прилога у тој

области сакупљених у књизи *Облик и смисао* (1986) провлачи се тежња да се од описа метрике искорачи до онога што аутор назива метаметричким особинама. А чак и о једном тако познатом појму као што је опкорачење нигде нисам нашао одређење чистије, прецизније него што је једно из те књиге.

Петровићево бављење теоријом стиха неосетно је прерастало у стварање школе — могла би се назвати Новосадским версолошким центром — где се окупило један круг млађих испитивача ентузијаста. Као плод учитељевих подстицања примером и организацијом одржано је у оквиру Војвођанске академије наука и уметности неколико скупова чији су материјали објављени у зборницима *Змајев стих* (1985), *Стих друже Јоловићне деветнаестој века* (1987), *Стих у песми*, (1988) и *Стих и жанр* (1991). Поред млађих и старијих учесника из свих универзитетских центара Југославије, на скуповима је учествовао и знатан број странаца, страних слависта, па и ауторитета чији је долазак само угледни и срдачни „координатор” могао обезбедити.

Вазда посвећен науци, Светозар Петровић није био кабинетски научник. Као организатор стручних послова предано и пожртвовано је преносио своја богата искуства. У три таква посла могао сам „изнутра” посматрати његово залагање. Један од тих послова било је организовање постдипломских књижевних студија на новосадском Филозофском факултету, на који су долазили различити специјалисти да у току једног семестра обрађују тему која им је блиска. Затим, знатан број предавача до водио је Петровић неколико година сваког другог понедељка на књижевне разговоре, „Colloquia litteraria”, под кровом Војвођанске академије наука и уметности. Мимо годишњих скупова посвећених теорији стиха, предавачи су овде сваког другог понедељка излагали неко питање којим се највише баве, а академик Петровић би водио дискусију и био „душа” скупа. Такође, неко време, био је главни уредник издавачког предузета Матице српске. Ту је, између остalog, иако помало заклоњен од очију јавности, могао да наступа у улози активног књижевног критичара.

Најтрајнија и најважнија ангажованост професора Петровића била је, наравно, држање предавања, рад са студентима. Та делатност измиче непосредном увиду колега, али смо ми посредно сазнање о њој стицали и стичемо слушајући емотивне исказе слушалаца, особито оних најбољих, као и праћењем њиховог духовног одрастања.

Многи ће бродови пловити надаље поред угашеног светионика.

*Иво Таршала*