

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Mr Данијела Поповић, Убиство у лову, на води, у старој српској књижевној традицији 469 / Mr Ненад Николић, Поглавља Вука и Видаковића — рашког културе 477 / Mr Немања Радуловић, Езотерични оквири „Луче микрокозма” 511 / Dr Јован Љуштановић, Војвода Драшко као хумористички претпоставак 545 / Dr Војислав Јелић, Старија и Нушић 555 / Соња Чабрић, Љубавна поезија Владислава Петковића Диса 567 / Dr Бранко Летић, Ноћева фреска завичаја 587 / Dr Владислава Гордић-Петковић, Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић 595 / Mr Ивана Башић, „Ейменидов” пародокс претпоставака 601 / **Поводи:** Dr Ивана Антонић, Српски преводи Сосирковог „Курса о језику лингвистике” 625 / **Истраживања:** Dr Наташа Драгин, Теодосијево „Житије светог Саве” као језички стоменик Рајске епохе 635 / Dr Слађана Јаћимовић, Путописна проза Милоша Црњанског 641 / **Прилози и грађа:** Dr Бојан Ђорђевић, Нейозната комедија Марка Брунервића 661 / Mr Светлана Шеатовић-Димитријевић, Песме живе на заборављеним месетима. Из претпоставаке Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 675 / **Оцене и прикази:** Mr Исидора Милић, „Ход” кроз жанрове српске књижевности 687 / Dr Јильана Пешикан-Љуштановић, Стара и нова претпоставака 689 / Dr Јильана Пешикан-Љуштановић, Комплексна студија о живоју језику јесме 692 / Mr Лидија Делић, Трагом древне претпоставаке 698 / Dr Миодраг Матицки, Српска модерна у изучавањима Весне Матићовић 700 / Dr Јелена Новаковић, Лалићеве антологије модерне поезије 703 / **In memoriam:** Dr Милица Винавер-Ковић, Слободан Вишњановић 1928—2007 709 / Boјана Сабо, Миливоје Јовановић 1930—2007 713 / Регистар 717

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 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Мр Данијела Поповић, <i>Убиство у лову, на води, у старијој српској књижевној традицији</i>	469
Мр Ненад Николић, <i>Полемика Вука и Видаковића — рашт култура</i>	477
Мр Немања Радуловић, <i>Езотерични оквири „Луче микрокозма”</i>	511
Др Јован Љуштановић, <i>Војвода Драшко као хумористички приповедач</i>	545
Др Војислав Јелић, <i>Стерија и Нушић</i>	555
Соња Чабрић, <i>Љубавна поезија Владислава Петковића Диса</i>	567
Др Бранко Летић, <i>Ногова фреска завичаја</i>	587
Др Владислава Гордић-Петковић, <i>Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић</i>	595
Мр Ивана Бashiћ, „Ейменидов“ парадокс приповедача	601

Поводи

Др Ивана Антонић, <i>Српски преводи Сосировог „Курса о језику лингвистике”</i>	625
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Истраживања

Др Наташа Драгин, <i>Теодосијево „Житије светог Саве” као језички стоменик Рашке епохе</i>	635
Др Слађана Јаћимовић, <i>Путописна проза Милоша Црњанског</i>	641

Прилози и грађа

Др Бојан Ђорђевић, <i>Нејозната комедија Марка Бруревића</i>	661
Мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, <i>Песме живе на заборављеним местима. Из претиске Ивана В. Лалића и Чарлса Симића</i>	675

Оцене и прикази

Мр Исидора Милић, „Ход” кроз жанрове српске књижевности	687
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Стара и нова прическа</i>	689
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Комилексна студија о животу епске песме</i>	692

Мр Лидија Делић, <i>Трагом дрељне приче</i>	698
Др Миодраг Матицки, <i>Српска модерна у изучавањима Весне Матићовић</i>	700
Др Јелена Новаковић, <i>Лалићеве антиологије модерне Ђоезије</i>	703

In memoriam

Др Милица Винавер-Ковић, <i>Слободан Вишановић 1928—2007</i>	709
Бојана Сабо, <i>Миливоје Јовановић 1930—2007</i>	713

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

Редакција 3. св. LV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 10. септембра 2007.

Штампање завршено децембра 2007.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукчић*

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 Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

УБИСТВО У ЛОВУ, НА ВОДИ, У СТАРИЈОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ

Неки мотиви легенде о Владимиру и Косари
у народним епским песмама

Данијела Пойовић

САЖЕТАК: Легенда о Владимиру и Косари, која чини 36. главу *Летописа Јоћа Дукљанина*, средњевековни је хагиографски текст у којем су уочљиви мотиви и композициони модели карактеристични за усмену књижевност. У раду је анализиран модел убиства у лову у легенди и народним епским песмама. Прилагођавајући се жанру, модел унеколико мења своју форму. У песмама се најчешће везује за име Вукашина Мрњавчевића. Запажено је да су у народним песмама честе контаминације мотива убиства у лову са мотивима убиства на води, братоубиства, убиства владара и отимања о престо.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лов, убиство, вода, епска песма, жанровски модел

Бавећи се постојањем народне традиције и културе у опште у периоду средњег века у Европи, Арон Гуревич је истакао, између остalog, да су систем народне културе и, њему супротстављен, систем црквено-хришћански, деловали не само истовремено и самостално него је њихове форме условљавала чињеница да је често долазило до укрштања ових двеју култура.¹ Управо би се овај процес могао одредити као један од узрока који су условили пројимање двају књижевних светова, наизглед сасвим далеких и у потпуности различитих — усменог, народног и писаног, средњевековног. Постојање заједничких сијеа, композиционих модела и мотива у овим књижевним системима сведочи о интензивном процесу емитовања и рецепције књижевног материјала. Притом се као рецептор или емитер није могла одредити само једна страна. Грађа је из усмене књижевности прелазила у писану и обрнуто. Средњевековна књижевност могла се ослањати на усмено предање, које је преузимала и прилагођавала својим поетичким законитостима. О процесу преузимања

¹ Aron Gurević, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd 1987, str. 26.

сведочила је усмена грађа, која је у новим условима егзистирала у писаној књижевности, али и сами средњевековни аутори, истичући да приповедају о ономе о чему су слушали од других, предака или старијих људи.² Мада се таква места могу сматрати маниром аутора, чини нам се да она, у ситуацијама када се јасно може уочити веза средњевековне писане и усмене књижевности, ипак постају сведочења о путу који је грађа прелазила, крећући се из једног облика у други.³

Летопис Џоја Дукљанина је средњевековно књижевно дело (настало, по свему судећи, у 12. веку),⁴ чији материјал упућује на процес прожимања усмене и писане књижевности. Још од Ватрослава Јагића постоји теза о несумњивом присуству народне традиције у овом делу⁵ и она се, са мање или више корекција, одржала. Данас у стручној литератури преовлађује мишљење да летопис представља компилацију старијих писаних извора и усмене традиције. Елементи традиционалног, усменог народног исказа карактеришу нарочито оне делове у којима се аутор бави најранијом историјом балканских Словена. Легенда о Владимиру и Косарима (36. глава *Летописа*), иако у основи текст који припада хагиографској књижевности, нарочито је богата усменом грађом. Неки њени мотиви и композициони модели запажају се у делима усмене књижевности (епским песмама, предањима, приповеткама) бележеним много векова касније. Грађена на мотивима иначе клучним за епске биографије многих јунака народне поезије (јунак у тамници, ослобађање јунака из тамнице...), легенда је својим материјалом свакако сведочила о постојању усменог стваралаштва јужнословенских народа у периоду раног средњег века.

Мотив убиства у лову један је од мотива који граде другу приповедну целину легенде о Владимиру и Косарима. Косара и Владимир су у браку и живе у светости и непорочности. Како у међувремену умире Косарин отац, бугарски краљ Самуило, на престолу га наследи син Радомир. Будући да се он показао као снажан непријатељ грчком цару Василију, овај реши да га се ослободи тако што позива Владислава, Радомировог брата од стрица, и подсети га да освети убиство свога оца. Владислав убија

² Gurević, *Isto*, str. 42—43.

³ Истражујући процес прожимања средњевековног и усменог материјала у епској народној поезији о светом Сави, Нада Милошевић-Борђевић указује управо на овај проблем: „Наглашавањем хагиографа да до података о својим јунацима долазе слушањем казивања о њима, понављањем о усмености информација као чињенице обликују се уводне формуле, као динамички обрасци засновани на чињеницама, које и када почну представљати стереотипну експозицију, остају ослоњене на стварни процес збивања, сведоче о усмености као реалном извору, а не као о књижевном маниру.“ (Нада Милошевић-Борђевић, *Епске песме средњих времена о светом Сави и српска средњовековна књижевност*, у зборнику: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, стр. 323).

⁴ Овако су *Летопис* датирали многобројни представници старије генерације истраживача крајем 18. и почетком 19. века (Стојан Новаковић, Ватрослав Јагић, Андра Гавриловић, Павле Поповић, Томо Мартић, Фердо Шишић), али су се са њиховим мишљењем слагали и истраживачи новијег доба (Владимир Мошин, Никола Банашевић, Драгољуб Драгојловић, Борђе Сп. Радојичић, Никола Радојчић). Вид. нпр. Фердо Шишић, *Летопис Џоја Дукљанина*, Београд 1928. и Vladimir Mošin, *Ljetopis popa Dukljanića*, Zagreb 1951, str. 27.

⁵ Vatroslav Jagić, *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, Zagreb 1867, у: *Djela Vatroslava Jagića IV. — Članci iz književnika III* (1866); *Historija književnosti naroda hrvatskoga i srpskoga*, Zagreb 1953, str. 297.

Радомира у лову и почне владати уместо њега. Иако гради епизодни сегмент приче о Владимиру и Косари, овај мотив обликује психолошку структуру лика подлог краља Владислава, који касније на превару убија Владимира. Њиме се, такође, мотивише Косарино и Владимирово неповерење и сумња у добронамерност Владислављевих позива.

Мотив убиства у лову (Thompson K 19)⁶ припада интернационалном фонду и својина је писане и усмене књижевности.⁷ У усменој књижевности се налази у прозним и поетским формама, најчешће предањима и епским песмама. Запажа се да је у епским песмама овај мотив у највећем броју случајева део сикеа о Вукашиновом убиству Уроша.⁸ Разлог овоме се може тражити у чињеници да је прича о том убиству део народног мишљења и доживљаја историје. Као таква, она је несметано улазила у разне усмене жанрове, мењајући се, углавном, онолико колико су захтевале поетичке законитости одређене врсте. О томе како је могло доћи до припања овог мотива лицу краља Вукашина, Нада Милошевић-Ђорђевић, истичући значај улоге коју одређени образац има у формирању одговарајућег лика, каже следеће: „Од тренутка када се образац примени на одређеног јунака, преношењем кроз традицију, он непрестано потврђује тог јунака као извршиоца радње, потврђујући и саму радњу.”⁹ Историјске околности које су карактерисале период развоја (боље речено, распада) средњевековне српске државе након Душанове смрти, као и јачање обласних господара (између осталих, Вукашина и породице Мрњавчевић у целини), могли су, у народној традицији, имати значајну улогу у одређивању Вукашина као кривца за пропаст Душановог царства и Урошево убиство. Образац убиства у лову зарад узурпирања владарске столице лако је могао прионути за лик краља Вукашина: „Када је, наиме, за распад српског царства нађен кривац у Вукашину Мрњавчевићу, ту кривицу је требало објективизовати, оживотворити сликом која ће својом ’веродостојношћу’ пружити доказе, краљево понашање уклопити у образац”.¹⁰

Одбацијући мишљење Николе Радојчића да је мотив убиства у лову из легенде о Владимиру и Косари непосредно утицао на формирање легенде о Урошевом убиству, Никола Банашевић је више веровао у могућност да слични догађаји могу створити предање које се у разним приликама везује за одређене историјске и неисторијске личности: „Анализом разних верзија тога предања (...) долази се до убеђења да је Скиличино и Дукљаниново казивање о смрти цара Радомира једно од оних усмених

⁶ Stith Thompson, *Motif — Index of Folk Literature*, I—VI, Bloomington & London 1975 (third edition).

⁷ Уткан у књижевност различитих народа и периода, он се нашао и у епу о Нибелунгизма, као и у средњевековним текстовима који су дошли у нашу књижевност (видети: Нада Милошевић-Ђорђевић: *Историјска предања на међи књижевности и историје /мотив убиства у лову/* у: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, стр. 34).

⁸ Народне песме и предања памте Вукашина Мрњавчевића као неверног краља који отима царство Душановом сину, нејаком Урошу и (у зависности од варијаната и сикеа) убија га на превару (најчешће је то обликовано мотивом убиства на води).

⁹ Нада Милошевић-Ђорђевић, *нав. рад*, стр. 35.

¹⁰ *Историја*.

предања које још није било песнички уобличено а које је лако улазило у средњовековну историографију. Због свог привида веродостојности, оно је могло бити ширено и примењивано на многе историјске личности, нестале на други начин или чак умрле природном смрћу, а у књижевности је, уз разне нове елементе, искоришћено у песничким историјама легендарних јунака.”¹¹

Веома је мали број епских песама бележених на просторима Балкана у којима се мотив убиства у лову везује за неке друге личности (сем Вукашина). Често се може наћи у окружењу са мотивом братоубиства. У таквим примерима, убиство је или нереализовано (помиње се само као могућност која се не остварује) или је у склопу са другим мотивима који не чине сикре о убиству проузрокованом жељом за влашћу (који карактерише део легенде о Владимиру и Косари и епске песме о смрти Урошевој). Песме са мотивом убиства у лову су: *Смрт цара Уроша* (Вук, СНП, VI), *Смрт цара Уроша* (Вук, СНП НЕОР, II), *О смрти младог цар-Уроша* (Милутиновић), *Смрт Душанова и Урошева* (Петрановић), *Dioba braće Begovića* (ХНР, I), *Браћи убија браћа* (Бован).¹²

У првој варијанти из Вукових збирки (*Смрт цара Уроша*, СНП, VI), Вукашин убија Уроша отровавши га — одводи га у лов и даје му отровно билье. Мајци, која је кренула у потрагу, истину о смрти сина саопштава калуђер и показује јој место на којем је сахрањен. Защићено од злих демона гласним мајчиним смехом, Урошево тело се посвећује. Мотив оздрављења болесних, који се такође региструје у песми, чест је у епским песмама у којима се опева посвећење.

Убиство у овом примеру није мотивисано жељом за преузимањем престола, о томе у запису нема ни назнаке. Необично је што ни у одвођењу јунака у лов Вукашин нема удела — мајка Уроша даје ујаку „да га учи хићар лов ловићи”. Мотив убиства у лову у песми преклапа се овде са мотивом ујак убија сестрића (Крстић, V 2, 3, 16),¹³ који је у нашој епци карактеристичан за песме о Марку Краљевићу.

Друга варијанта исто тако не одређује Вукашина као јединог извршиоца убиства — тај чин обављају неверна властела:

*Госюда се у лов йодиоше,
Собом воде дијеше Уроша.
Лов ловище, ћо гори одише
И белу се двору йоврашише,
А од лова ништа уловили:
Сајубище дијеше Уроша,
Покрили га ѡором листојадом.*

¹¹ Низу извора у којима је регистровао постојање овог мотива, Н. Банашевић додаје и *Историју великих везира* француског историчара Франсоа де Шасполя, у којој се приповеда да су Николу Зринског убили непријатељи повевши га у лов на дивље свиње (Никола Банашевић, *Летопис Ђојића Дукљанина и народна предања*, Београд 1971).

¹² Видети попис скраћеница на крају рада.

¹³ Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, Beograd 1984.

Кривица, међутим, није мања, с обзиром да певач Вукашинов лик обликује тако што га учини и подлим лажљивцем: он Урошевој мајци не говори истину о смрти њеног сина. Остатак песме је компонован као и прва варијанта: након убиства следи мајчина потрага, разговор са калуђером, налажење тела и посвећење.

Композицију песме *O смрти младог цар-Уроша* обележава укрштање композиционих модела песама *Смрт Душанова*, *Урош* и *Мрњавчевићи* (Вук, СНП, II) и *Смрт цара Уроша* (Вук, СНП, VI). Ова варијанта је пунана хронизама — у њој се сусрећу мотиви одређивања наследника и његовог регента (Krstić, R 1, 2), оспоравања престола (R 3, 1, 19) ујак убија сестрића (H 9, 4, 3) убиство у лову, убиство на води (T 10, 2; T 10, 3) итд. Завршетак песме представља сажетију верзију завршетака обеју песама о Урошевој смрти из Вукових збирки. Сем тога, карактерише га постојање мотива клетве, којим се указује на могућност кажњавања неверног кума и ујака:

...

*ал' му неће кум ујаче нићда
ћочинући од бога једноћа,
и од бога и народње клетве
који уби кума и сестрића
а за круну, за земаљско благо.*

Мотив убиства у лову обликован је у овој песми нешто другачије него у претходним варијантама управо због контаминације са мотивом убиства на води.¹⁴

У овом примеру је, као и у легенди, јасно да је убиство мотивисано жељом за преузимањем владарског престола: Вукашин предаје круну Урошу али припрема убиство. Позива Уроша у лов и на превару га убија у тренутку кад се овај сагне да пије воде:

*Урош спаде љити жедан воду,
Краљ довојши балшу од олова
Те својећа кума ударио,
Удари ћа за уво јуначко,
Вас му ћросу ђо долини мозак,
А језеро крвца замутила.*

У легенди о Владимиру и Косари нема овакве конкретизације, тамо је мотив обликован са много мање детаља: „...док је Радомир ловио, а

¹⁴ Мотив убиства на води веома је фреквентан у српској усменој епци, нарочито у песмама са мотивом убиства владара (вид. нпр. Валтазар Богишић, *Народне јјесме из стапајића, највише приморских зајиса*, Биоград 1878, стр. 94, песма *Кад је Никола Томановић не-јеверно убио краља будимскога*), убиства на превару (*Ерланђенски рукопис стварних српскохрватских народних јесама*, издао Герхард Геземан, Сремски Карловци 1925, стр. 196, песма бр. 131), мотивом мајке која издаје сина (*Ерланђенски рукопис*, стр. 121, песма бр. 85; Вук, СНП, III, стр. 394, песма *Маша неверница*) или у песмама о сукобима Марка Краљевића са великим јунаком (најчешће сестрићем). О мотиву убиства на води у епу о Нibelунзима вид. Tomo Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd 1966, str. 237.

он (Владислав) јашио поред њега, нападне га и убије”. Подли Владислав убија због престола као и Вукашин, с тим што казна за његове грехе долази тек након убиства Владимира и непосредно је са њим повезана: Владимир је, за разлику од Радомира, ипак, светац! Сем тога, убиство Радомирово, ма колико опако и бескрупулозно, у легенди је подстакнуто деловањем Василија који жели да добије послушнијег савезника — није, дакле, плод једино Владислављевог ума. Подсећајући Владислава да је Самуило убио његовог оца, Василије у њему покреће жељу за осветом: „Зашто не осветиш крв свога оца? Узми од мене злата и сребра колико сам будеш сматрао потребним, буди са нама у миру и узми државу цара Самуила, који је убио твог оца, а свога брата, те ако надвладаш, уби његовог сина Радомира, који сада влада државом.”¹⁵ У српској усменој епској поезији овај мотив се среће углавном у оним песмама о ослобођењу Црне Горе у којима је тема управо освета због убиства оца. У примерима какви су песме *Цмиљанић Илија и мостарски диздар* (Вук, СНП, VI), *Лука Пустахија и Веризовић Рамо* (Вук, СНП, IV), *Пустахија Лука, Освета* (Милутиновић), јунака на освету покреће подсећање на убицу и убиство:

...Зар не знадеш, не кажу ти људи
У мостару Челеби Џазару
У Турчина мостарска диздара,
То је глава од свега Мостара,
Он је швога йоғубио баба,
Твођа баба Цмиљанић-сердар
Јаше швога бабовоđ дорина,
Јаше коња за живоћа швога,
А носи ти сабљу бабајкову.
О сердаре, и нама срамота.
Већ ако си јунак од међдана,
Зови Туре на међдан јуначки.¹⁶

За песму *Смрћ Душанова и Уроћева*, у збирци Богольуба Петрановића, може се рећи да представља прилично гломазан скуп композиционих модела поменутих Вукових песама. Веома развијена, са многобројним понављањима, она садржи детаљ којег у Вуковим песмама нема, а у Милутиновићевој се само наговештава — кажњавање грешника. Мотив убиства у лову и овде се преклапа са мотивом убиства на води: позвавши Уроша у лов, Вукашин и његова браћа решавају да га убију тако што ће неку звер нагнати на њега; када им то не успе (*Ту Јурошу добра срећа била, / не наљезе зверка никојака, / не йоғуби дижете-Јуроша*), Вукашин га одводи крај језера и убија. Казна која га убрзо сустиче заправо је редупликација његовог чина: њега на води убија слуга Никола.¹⁷

¹⁵ Јећојис Јоћа Дукљанина, Београд 1988, стр. 127.

¹⁶ Вук, СНП, VI, стр. 353.

¹⁷ Т. Маретић овакво обликовање мотива убиства у лову сматра старијом појавом, с обзиром да се такав детаљ налази у *Краљевсјту* Словена Мавра Орбина, *Разговору угодном народу словинског* Андрије Качића Миошића и Троношком лејтбийсу: „Iz svega se ovoga vidi kako je narod u svojim tradicijama (a sve su ovo narodne tradicije pa ušle u pismene izvore) o

Сасвим супротан овоме је завршни сегмент сижеа песме *Dioba braće Begovića* (HNP, I) у којој, по савету љубе, брат одводи брата у лов с намером да га убије, али то не успева да учини. Формула о лову и улову у овом случају такође је контрастно постављена према претходно поменутим (*лов ловише, нишћа не добише; лов ловише ђо гори одише / ...а од лова нишћа уловили*): *Ми смо, браће, лова уловили, / Да идемо двору бијеломе.*

Мотив убиства у лову у легенди о Владимиру и Косари сродан је у основи мотиву убиства у лову у свим поменутим песмама. Ипак, због окружења у којем се налазе ови мотиви у песмама о Урошевом убиству (м. убиства Владара, отимање о царски престо), ближи је њима но мотиву убиства у лову у песмама са тематиком братоубиства.

Постојање заједничких мотива и њихово обликовање (у складу са законитостима књижевности унутар које се формирају), сведоче о пројимању садржаја средњевековне легенде из *Лейтойиса Ђоја Дукљанина* и народних епских песама. Однос између усмене и писане књижевности обележава обострана активност у емитовању и рецепцији садржаја. Пријутност усмене књижевности (за средњевековне ауторе она је била низа култура) у писаној имала је своје узроке и у чињеници да је књижевност која је била намењена и широким народним масама (житија нпр.) морала поседовати грађу која је народу била близска и коју је разумевао. Исто тако, на процес пројимања писаног и усменог утицао је и начин преношења неких жанрова средњевековне књижевности (дела су читана слушаоцима). Меморисање потпуно нових садржаја преношених усменим путем било је много заморније од усвајања познате грађе, преобликоване у складу са поетиком писане литературе.

СКРАЋЕНИЦЕ

Бован

Бован, Владимир, Приповедна епика, *Народна књижевносӣ Срба на Косову*, књига прва, Приштина 1980.

Вук, СНП, II

Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне јјесме*, књига друга, приредила Радмила Пешић, *Сабрана дела Вука Караџића*, књига пета, Београд 1988.

Вук, СНП, III

Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне јјесме*, књига трећа, приредио Радован Самарџић, *Сабрана дела Вука Караџића*, књига шеста, Београд 1988.

Вук, СНП, VI

Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне јјесме*, књ. VI, приредио Љубомир Стојановић, Београд 1935.

Вук, СНП НЕОР, II

Српске народне јјесме из необјављених рукописа Вука Станеф. Караџића, књ. II, приредили Живомир Младеновић, Владан Недић, Београд 1974.

smrti Vukašinovoj išao za tijem da se na Vukašinu sve ono onako izvrši kao što je on učinio Urošu: kako je on, upravo carev sluga, ubio svog gospodara pri vodi u planini, i to straga i podmuklo, tako je i Vukašin sve to dočekao od svoga sluge.” (Maretić, *navedeno delo*, str. 237).

Милутиновић

Милутиновић Сима Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић 1990.

Петрановић

Петрановић, Богољуб, *Српске народне јјесме из Босне и Херцеговине*, књ. II, приредио Новак Килибарда, Сарајево 1989.

HNP, I

Hrvatske narodne pjesme, knj. I, priredio Stjepan Bosanac, Zagreb 1896.

Danijela Popović

MURDER DURING A HUNT, ON WATER, IN OLDER SERBIAN LITERARY TRADITION SOME MOTIVES OF THE LEGEND ABOUT VLADIMIR AND KOSARA IN THE FOLK EPIC POEMS

S u m m a r y

The legend about Vladimir and Kosara, which makes the 36th chapter of *Letopis Popa Dukljanina*, is a medieval hagiographic text with the noticeable motives and compositional models characteristic for oral literature. This paper analyses the model of murder during a hunt in the legends and in folk epic poems. Adjusting to the genre, the model somewhat changed its form. In the poems, it is usually related to the name of Vukašin Mrnjavčević. The author noticed that folk poems include quite frequent contaminations of the motive of murder during a hunt with the motives of the murder on water, fratricide, murder of a ruler and fights for the throne.

ПОЛЕМИКА ВУКА И ВИДАКОВИЋА — РАТ КУЛТУРА

Ненад Николић

САЖЕТАК: Тумачењем полемике Вука Стефановића Карапића и Милована Видаковића преиспитују се књижевноисторијске концепције њених досадашњих тумачења и предлаже се књижевноисторијски приступ који би већу пажњу посветио питањима културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милован Видаковић, Вук Стеф. Карапић, историјски роман, књижевна историја, морална повест, псеудоисторијски роман, рани српски роман, студије културе, теорија романа

Г. В. не зна ни *историје*, ни *географије*, ни *логике*, ни *поезије*, ни *реторике*; нити зна што је *морал*, ни *стид*, ни *учтивосћ*; нити познаје *характера народца нашега*, ни *нишћа*.

Вук Карапић (ДРС*: 176)

Ја га презирим, ја и његову онакову рецензију, купно и оне, који су га на њу подговарали, за ништо вменявам.

Милован Видаковић (ЉЈ: III, [xx])

Полемику Вука Карапића и Милована Видаковића врло дugo су сви описивали као битно *књижевну*, инстистирајући да је њено порекло у различитим схватањима романа. Иако Павле Поповић истиче да „Вук,

* Скраћенице упућују на следећа издања:

ВБ — Милован Видаковић: *Велимир и Босиљка* [Благовонный крінь цѣломудренныя любве либо страдателная повѣсть Велимѣра и Босильки на моральными поученмы сочиненна, 1811], приредила Марија Клеут (*Српска књижевносћ: роман, књига 2*); Београд: Нолит, 1982.

ДРС — „Друга рецензіја србска“ (1817), у: *О језику и књижевносћи I*, приредио Берислав Николић (*Сабрана дела Вука Карапића*, књ. XII); Београд: Просвета, 1968. Наводи се транскрибовано.

ЖАВП — „Житије Ајдук-Вељка Петровића“, у: *Даница. Забавник за годину 1826*, у: *Даница: 1826 • 1827 • 1828 • 1829 • 1834*, приредио Милорад Павић (*Сабрана дела Вука Карапића*, књ. VIII); Београд: Просвета, 1969.

наравно, није прави књижевни критичар [...] није имао ни потребног образовања [...], ни нарочито израђена укуса, ни најзад правога интересовања [...] не оперише ни речником књижевне критике [...] ни сам облик ове његове критике не показује ни мало критичара од заната”, ипак је његов „изредни здрави разум” довољан да се каже да је „могао бити правични судија и у стварима књижевног укуса”.¹ Поповићева општа оцена је да „у целој критици — бар са незнатним изузетима — Вук има право. Она је истина примитивна, али је сва разумна”.² Драгиша Живковић задржава „у потпуности његову оцену”³ коју проширује и неким сопственим запажањима, а Јован Деретић иде још даље тврдећи да „теоријски највећу вредност имају Вукове примедбе на недоследност у приказивању карактера код Видаковића. Он се ту као и код питања односа

КЦ — *Касија царица или Травезиранъ Октавијанъ* (1827) — предговор се наводи по транскрипцији: „Благохотним читатељем [предговор роману *Касија царица*]”, у зборнику: *Почеци српске књижевне критике*.

ЉЈ: I — *Любомиръ у Елсіуму*, Романтičеска, но при томъ и морална повѣсть, сочинена Милованомъ Видаковичемъ, дѣтовоспитателемъ, посвящена же господару Пајлу Переиличу, Младому купцу и гражданину Новосадскому. Въ Будимѣ, Писмены Краlevск: Всеучилища Пештанскаго. 1814. Наводи се транскрибовано.

ЉЈ: II — *Любомир у Елсіумѣ или Светозаръ и Драгиня*. Моралная повѣсть; сочинена Милованомъ Видаковичемъ, посвящена Г. Тімотею Гешргиевичу Кѣпцѣ и Жителю Тителскому. Часть вторая. Въ Будимѣ, 1817. Наводи се транскрибовано.

ЉЈ: III — *Любомиръ у Елсіуму, или Светозаръ и Драгиня* моралная повѣсть сочинена Милованомъ Видаковичемъ народнаго, Греко-неун: Гум: Новосадскаго Профессоромъ, посвящена же Господару Георгию Варсану купцу житарскому, и жителю Панчевачкому, и любезнй супруги его Госпожи Персиди рожд: Радановичъ. Часть третая. Въ Будимѣ, Писмены Краlevск: Всеучилища Пештанска: 1823. Наводи се транскрибовано.

ЉС — *Любезна сцена у веселомъ двору Иве Загорице* (1833) — предговор се наводи по транскрипцији: „Предисловије [роману *Љубезна сцена у веселомъ двору Иве Загорице*]”, у зборнику: *Почеци српске књижевне критике*.

ПП — „Примјечанија на преводе Г. Томе Љубибрatiћa, и на примјечаније на њих Г. Станимира Живковићa” (1820), у: *Вука Стјеф. Карадића и Саве Текелије* йисма високо преосвештено гостодину Платону Атанасијковићу, православноме владици будимскоме о српскоме правојису, са особитијем додацима о српскоме језику (1845), у: *О језику и књижевности III/1*, приредио Голуб Добрашинoviћ (*Сабрана дела Вука Карадића*, књ. XIV/1); Просвета: Београд, 2001.

СМ — *Силоан и Милена. Србкиња у Енглезкој* (1829) — предговор се наводи по транскрипцији: „[Предговор роману *Силоан и Милена*]”, у зборнику: *Почеци српске књижевне критике*.

СР 1818 — *Српски рјечник*, истолкован њемачким и латинским ријечма, скupio ga и на свијет издао Вук Стефановић, у Бечу, 1818. [фототипско издање: *Дела Вука Карадића*; Београд: Просвета — Нолит, 1987].

СР 1852 — *Српски рјечник* истумачен њемачким и латинским ријечима, скupio ga и на свијет издао Вук Стеф. Карадић, у Бечу, у штампарији Јерменскога намастира, 1852. [фототипско издање: Београд: Нолит, 1972].

УЈ — *Усамленый юноша*, Повѣсть нравоучителна оть Милована Видаковића научь любитеља на Простому Дїалекту Сербскомъ сочинѣна. Въ Будинѣ Градѣ, Писмены Краlevскаго Всеучилища Венгерскаго, 1810. Наводи се транскрибовано.

¹ Павле Поповић: *Милован Видаковић* (1934) (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. 7); Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2000; 170.

² Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 175.

³ Драгиша Живковић: *Počeci srpske književne kritike: 1817—1860*; Beograd: Rad, 1957; 76f.

поезије и историје поново приближава Аристотеловој *Поетици*.⁴ Међутим, у монографији *Видаковић и рани српски роман* Деретић ће истаћи да, „супротно од оног што се обично мисли, Милован Видаковић није наивни стваралац”, он је упућен „у питања књижевне теорије, посебно у питања књижевног рода у коме је највише стварао”,⁵ а затим приметити да „док о Вуковим рецензијама постоји читава литература у којој су све критичке примедбе на Видаковића подробно анализиране, није се нашао скоро нико да бар радозналости ради обрати пажњу и на другу страну и да без предрасуда испита шта је нападнути и поражени писац о свему томе мислио”.⁶ Нажалост, иако је први опширенје писао о књижевном програму Милована Видаковића, ни сам Деретић то није учинио, јер ни у једном тренутку није *сучелио* Вукове и Видаковићеве ставове, није интерпретирао *йолемику*, него само појединачне позиције њених учесника. Тако је Деретић говорећи о Вуку истицао његово уочавање историографских и фактографских нетачности Видаковићевих романа, а разматрајући књижевне погледе првог српског романописца писао је да „у Вуковим захтевима за фактографским тачностима Видаковић види пуко ситничарење које је супротно духу романа као дела слободне песничке фантазије”,⁷ чак да „Вук Караџић, који је и сам, кад је говорио о епским песмама, истицао њихову независност од историјске истине, њихову аутономију као уметничких творевина, био је ригорозан у својим ванлитерарним захтевима од романа. У његовој критици роман је постао плен филологије, етнографије, историје и географије.”⁸ Дакле, када пише о Вуку, Деретић као да њему даје за право; пишући о Видаковићу, овај израста у самосвесног романописца дефинисаног и модерног поетичког програма. Међутим, није могуће и једно и друго. Или је Вук био у праву, па Видаковић није имао никакву представу о историјском роману, или је Вук заиста ситничарио, што је неспојиво са његовом близкошћу Аристотеловој *Поетици*. А биће да је у питању нешто *шреће* — ни један од њих двојице није био толико супериоран над оним другим, што већ и сама *модућност ѹолемике* сугерише. Зато би сучељавањем њихових ставова требало детектовати кључне тачке око којих се полемика ломила, а које се не налазе на површини реченога, у експлицитним поетичким ставовима који су *недомишљени* и, уосталом, потпуно *неважни* за имплицитну поетику како Вукове критике тако и Видаковићевих романа.

Сава Дамјанов је у студији *Видаковић, модернији од Вука...* први и досада једини супротставио Вуково и Видаковићево гледиште, али упркос жељи да се њихови „полемички текстови ишчитају изнова, пре свега изворно [...] и *нейристарасно*”,⁹ то је читање остало ограничено задржава-

⁴ Јован Деретић: „Почеци српске књижевне критике”, у зборнику: *Почеци српске књижевне критике*, приредио Јован Деретић (*Српска књижевна критика*, књ. 1); Нови Сад — Београд: Матица српска — Институт за књижевност и уметност, 1979; 26.

⁵ Јован Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; Нови Сад: Матица српска, 1980; 22.

⁶ Јован Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; 22.

⁷ Јован Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; 28.

⁸ Јован Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; 156.

⁹ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...” (1987), у: *Ново чиђање традиције: Изазови историје српске књижевности*; Нови Сад: Дневник, 2002; 57—58.

њем на нивоу „самих књижевних концепција и љојетичких начела за која су се залагали главни актери”.¹⁰ Несумњиво је да њихово досадашње претежно читање „само са становишта Вукових реформаторских настојања и у глобалном контексту његове борбе са противницима из ’табора конзервативаца’”¹¹ даје редуковану слику полемике, али ни веровање на поетичку реч Вуку или Видаковићу такође неће довести до најдубљих основа њиховог спора. Дамјанов, међутим, само Видаковићу верује на реч, док Вукову критику подвргава испитивању и тако први уочава да су Вукови морални захтеви „у ствари, назори карактеристични за Вукову постојбину (херцеговачко село), назори које он третира као универзалне критеријуме процењујући према њима чак и поступке средњевековне српске властеле”.¹² Генерално, у питању је „Вукова апсолутизација простог человека и неуког народа његовог времена и простора”,¹³ што је врло значајан увид јер показује да ни сам Вук није избегао замку онога што је његова „најзначајнија [...] замерка у овој области [...] што се Видаковићеви јунаци који живе у доба цара Душана понашају и говоре на начин славеносрпских грађана у Угарској”.¹⁴ Међутим, ту несумњиву особину Видаковићевих романа — коју је и Скерлић подвикао у *Историји нове српске књижевности*¹⁵ — Дамјанов истиче као недвосмислено књижевно вредан поступак: бранећи Видаковићево увођење кафе у роман о четрнаестом веку, он наглашава: „нашем романсијеру је превасходно важна упечатљивост слике, извесна фигура отмености која ће појачати романтични сјај средњовековне српске властеле, али истовремено и бити блиска његовом деветнаестовековном читаоцу”,¹⁶ при чему се та близкост узима као *саморазумљива*, јер је унапред одлучено да Видаковићевим романима „превасходна интенција и није тачно, аутентично реконструисање једне минуле стварности — напротив, пре би се могло рећи да они теже успостављању мостова између прошлости (средњевековне) и свог времена”.¹⁷ Питање је, међутим, који је *смисао* тог односа, то јест *зашто* Видаковић диже такве мостове? Сава Дамјанов потпуно занемарује Видаковићеву *моралистичку* интенцију — јер је моралисање, у сопственим поетичким погледима негативну категорију, резервисао за Вука — и акценат ставља на истицање фикционалности романа, па се онда Видаковићеви предговори, „настали у полемици са Вуком, могу у једном ширем смислу посматрати као прва *одбрана љоезије* у српској књижевности”,¹⁸ што доводи до закључка да „Видаковићева експлицитна поетичка

¹⁰ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 58.

¹¹ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 58.

¹² Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 66—67.

¹³ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 67.

¹⁴ Јован Деретић: „Почеци српске књижевне критике”; 25.

¹⁵ „Он нема историјско осећање и способности да је у дух епоха које описује, и личности из прошлости слика као модерне људе, пушта да раде и говоре као да су из данашњице. У историјском костиму он представља људе XVIII века” (Јован Скерлић: *Историја нове српске књижевности* (1914); Београд: Просвета, 1967; 154).

¹⁶ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 69.

¹⁷ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 64.

¹⁸ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 73—74.

начела (без обзира на вредносне дomete његових романа) много су модернија и ближа савременој литерарној свести од Вукових књижевно-критичких симплификација”.¹⁹

Наравно да следећи одломак из предговора *Љубезној сцени у веселом двору Јве Задорице* звучи изузетно модерно: „Весело бо сердце дух на поетическе фантасије у движењије приводи и весело сердце такови нам оживљава да он от бриге свободан силом воображенија својего на високо узлети и као светлооки орао с висине неке на овај свет сматра, с висине предмете на земљи гледи, такове разликује и о њима мисли и расуђава да све у природи зашто је онако, а не иначе, он истражи, размерси и у свој ред стави. Све то поета труди се дознати, све умом постигнути, све нам јасно предложити и на лири својој такова нам отпојати. Дух поетически у живој својој фантасији као муња плане и у далечајше чушиш земља предела отлети, пак скида себи испред очију своји[х] от старине завесе и умно загледа тамо какве обичаје и какве нарави, које добродјетельи, које ли праогатаца наших пороке оне покривају и за нас, потомство их, и поправљењије наше чувају и хране. / Одовуд, убо, иште се да поета мора бити и историк и географ, искусан фисик и логик, добар ритор и граматик, да може све у случају на разне предмете разведене мисли у леп сојуз комбинирати и такове нам поукратко, но живо и слатко, представити да нам дух восхити, да нам сердце наше ублажи и развесели. Но и поета не сматра се отуда само за такова који речи токмо кује и такове нам на стихове слаже и намешта, него и онај који лепе своје фантасије и мисли своје на такве идеје возводи, који природу лепо описати зна и који вешчи бездушне суште чисто оживотворити уме, било ово на стихови, било прозе” (ЉС: 151—152). Ове Видаковићеве речи звуче толико добро и толико одударају од остатка предговора да је право чудо да Павле Поповић или неко од других великих истраживача позитивистичког усмерења није потражио њихов узор у којој странији књижевности. Међутим, колико су оне саме по себи значајне, ако и Сава Дамјанов, који једини држи страну Видаковићу, признаје да немају велике везе са имплицитном поетиком његових романа? Уосталом, сам Видаковић у истом предговору каже, извињавајући се, да „ја мене за такова поету и не мечтавам” (ЉС: 152)! Какав је онда значај ових ставова? Нију ли они знак *слабости* српске културе, чији водећи романописац зна шта је врхунски дomet поезије, истовремено уверен да нема способности да га достигне? Није ли модерност експлицитне поетике са наглашеном старомодношћу имплицитне поетике — јер Видаковић не настоји да се на било који начин макар приближи песнику каквог је описао у предговору — поразан знак *неделовиторности поетике* у српској књижевности? Не, дакле, само да Видаковићеви предговори нису отворили „српској књижевности слободније стваралачке просторе и шире могућности”,²⁰ него су пре открили одсуство аутентичне стваралачке слободе, сапетост стваралаштва ограничењима старог типа романа и захтева за *моралном*

¹⁹ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 74.

²⁰ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 74.

повешићу, који је у Видаковићевој поетици Дамјанов сасвим занемарио, а који је њен основни захтев (и у наведеном одломку присутан) којем се подређују и историчност романа и снага фантазије.

Дакле, у досадашњим испитивањима полемике о роману Вука и Видаковића пажња је превасходно усредсређена на њихове експлицитно изречене поетичке ставове, а тек понекада су ти ставови проблематизовани с обзиром на имплицитну поетику романа, односно подразумеване основе Вукове критике. Ни у једном случају, међутим, није учињен напор да се Вукови и Видаковићеви ставови укрешије, да се њихова полемика осмотре у својој динамичности, да се ставови једног и другог прочитају условљени полемиком, с обзиром на роман на који се односе и, најважније, из перспективе различитог *културног залеђа* из којег они говоре. Претпостављајући да је разлика међу њима поетичка, она је у сferи поетике и тражена. Сава Дамјанов је први приметио да је Вукова критика Видаковићевог морала условљена такође савременошћу а не захтевом за историјским перспективизовањем, али ни он није искорачио ка залеђу које омогућава да се два псеудоисторијски усмерена ствараоца сукобе. Уместо тога је доказивао да је Видаковић поетички модернији, упркос свести о потпуној неважности те експлицитне поетичке модерности за његово стваралаштво. Да ли је због жеље да истакне важност модерне, па макар и непримењене поетике, Дамјанов пропустио да се осврне на *чувено а слабо*, теоријски најпретенциозније место са завршетка првог (књижевног) дела *Друђе рецензије србске*, на којем Вук наводи узорне романе и из њих изводи противречан захтев да у роману „представља се човек као што јести, и као што би требало да буде“ (ДРС: 176)? То је место врло проблематично, јер „Копитарево је набрајање оних романа које препоручује Видаковићу да чита“²¹ — „ако је и овога“,²² додаје Павле Поповић — те они нису, дакле, „*по вкусу рецензенити*“ (ДРС: 175). Даље, када се из позивања на „Виландова Адайона, Амадиса, Оберона, Аристија, Златно огледало, Абдерце, и остale; Гетеова Вилхелма и Вертера; Фенелонова Телемаха; Бартелемијева Анахарзиса; Лесажева Жил Блаза и [Хромо] ђавола; Голдсмитова Векфилдског йоја; Рихардзонову Кларису; Филдингова Том Џонса; Стернова Шендија“ (ДРС: 175) закључи да „он-ђе паметан и поштен човек говори и ради свагда као паметан и поштен; будала као будала; рђав и неваљао човек као рђав и неваљао човек; курва као курва итд.“ (ДРС: 176), онда се изузетна *хетерогеносит* наведених романа превиђа, а оно што би била њихова узорност поставља на *шолико оиштрем нивоу* да и „најгориј њемачкиј роман, који већ ни слушкиње не читају“ (ДРС: 175) је „паметније написан, него [...] Љубомир“ (ДРС: 176). Добро је познато да је Филдинг пародирао Ричардсонову *Памелу* (романима *Схамела* и *Цозеф Ендрјус*), као и да је у Стерновом *Тристарму Шендију* пародији и преиспитивању изложен управо концепт аутобиографског приповедања карактеристичан за Ричардсона: уместо приче

²¹ Љубомир Стојановић: *Живој и рад Вука Стеф. Карадића*; Београд, 1924 [фототипско издање: Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1987]; 161.

²² Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 170.

која доминира његовим, али и Филдинговим романима, Стерн у први план истиче приповедачеве коментаре и одступање од праволинијског приповедања. Стерн у *Трисіраму Шендију* проблематизује сопство и идентитет, а Вук *Трисірамом Шендијем* завршава списак узорних романа за које тврди да у њима „паметан и поштен човек говори и ради свагда као паметан и поштен; будала као будала; рђав и неваљао човек као рђав и неваљао човек; курва као курва итд.”, па на основу тога захтева да се човек у роману представља „*као што јесу, и као што би требало да буде*”. Осим што се не може извести из наведених романа — у Филдинговом *Тому Џонсу*, рецимо, пише да „баш у овом случају живот је највише сличан позорници, пошто се често догађа да иста особа претставља хуљу и хероја; и онај који изазива ваше дивљење данас, може, врло лако, да изазове ваш презир сутра”²³ — ни сам ђо себи овај захтев није јасан. Можда би се заиста могло претпоставити да је Вук преко Копитара дошао до неких далеких појмова о Аристотеловој *Поетици*, те да је покушао да у свом исказу уједини разлику између Софокла који „приказује људе онакве какви треба да буду” и Еврипида који их приказује „онакве какви јесу”.²⁴ Како, међутим, разумети да се у *истотом роману* приказују и људи какви јесу и какви треба да буду, ако за песника „нужно је да он сваđа подражава једно од овога трога: или *сивари какве су биле или какве јесу;* или *какве су времена казивању и веровању људи;* или, најзад, *какве треба да буду?*”²⁵ Пошто је узалудно покушавати овде препознати полемику са Аристотелом, нарочито с обзиром на онолико хетерогену групу романа и то неадекватно описаних, мора се поставити питање у ком смислу се захтев који Вук поставља може разумети? Три године касније, на почетку *Примјечанија на преводе Г. Томе Љубибратаћа, и на примјечаније на њих Г. Станимира Живковића* Вук преводе Георгија Магарашевића (Тома Љубибратаћ му је био псеудоним) из Јунга и Виланда описује као сведочанство „*шта је[сте] сисатељ, и какав он треба да буде*” (ПП: 174). У тим преводима се заиста говори о ситуацији писца, те се дају одређени савети како да се достигне она позиција која се сматра идеалом, али у питању је *теоријски* текст, у којем не само што се може слободно комбиновати опис ситуације и предлог како да се она побољша, него је то за њега и најважније. У роману, међутим, случај је сасвим другачији. Ако би се и одбацила аристотеловска увереност да јунаци могу бити или какви јесу или какви треба да буду и допустило се да у истом роману могу јунаци који су веран опис постојећих људи постојати упоредо са онима који су носиоци идеала, поставило би се питање да ли људи какви јесу онда служе било чему осим истицању идеалности људи какви треба да буду, а када се томе дода и захтев за потпуном доследношћу свих карактера, људи какви јесу мораће да уступе место јунацима који су

²³ Henri Fielding (Henry Fielding): *Tom Džons: istorija jednog nahoda* (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749), preveo s engleskog Borivoje Nedić; Rijeka: Otokar Keršovani, 1958; 354.

²⁴ Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, s originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Miloš N. Đurić; Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990; 87.

²⁵ Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*; 86, podvukao N. N.

негативитет идеалних јунака — очигледно, од Аристотелове *Поетике* није баш тако лако умаћи, а да се остане веран миметичком схватању књижевности. Зато се у овим Вуковим ставовима препознаје *занемаривање фикционалности* и превасходно *моралистички* захтев да се негативним јунацима (људима какви јесу²⁶) супротставе позитивни јунаци (људи какви треба да буду). Увереност да је сваки човек себи доследан и непроменљив наравно да превиђа „унутрашње емотивне противуречности или свесне лажи неке личности”,²⁷ или је питање да ли Вук такав захтев испоставља зато што *не зна* за елементарне недоследности људске природе? Да ли је могуће да је сведок догађаја у устаничкој Србији — које ће нешто касније описати у низу историјских списа који изврсно откривају променљивост и превртљивост људског карактера — био уверен у психолошку једностраницу човека? Што је то теже замислити, то је лакше детектовати да Вук о роману не говори као о *слици стварности* — а на шта је пристајао и Сава Дамјанов, замерајући му само што је стварност која је за њега мера романа искључиво стварност херцеговачког села — него као о *моралној, йоучној прачи*, у којој ликови не треба да буду психолошки уверљиви него да отелотворе одређени принцип. Зато и када је на неколико места критиковао психолошку неуверљивост Видаковићевих ликова, Вук је није критиковао *као шакву*, него као неуверљивост идеалних ликова какви би требало да буду приказани у роману.

Иако чувени завршетак *Друге рецензије србске* нема поетички значај, он је врло важан јер традиционално прихватање Вуковог разметања именима великих писаца и њихових непрочитаних романа као гаранта непостојеће поетике боље сведочи о ситуацији српске културе него никак уметнички ниво Видаковићевих романа. Док естетска слабост Видаковићевих романа указује на немогућност културе да у првом кораку изнедри вредан уметнички производ, док велика читаност тих слабих романа упућује на потребу српске публике за романима на свом језику и њену недовољну изображеност која јој омогућава да и у слабим романима ужива, могућност да се Вукова рецензија прихвати као утемељена и поетички освешћена критика, чињеница да нико није упозорио да роман које Вук наводи немају никакве везе са оним што о њима говори, да се нико није запитао на који су тачно начин јунаци *Трисијрама Шендија* себи доследни и који су од њих људи какви јесу, а који су пак људи какви треба да буду — све то сведочи о скоро потпуном одсуству поетичке свести о роману у српској култури с почетка деветнаестог века. Ни касније није уочена ова фундаментална противречност Вукове *Друге рецензије србске*; уместо тога, настојало се на формирању колико-толико кохерентне интерпретације која ће од Вукових ставова створити какав-такав књижевнотеоријски систем. Вук, међутим, књижевнотеоријски систем *нема*. Разметљиви завршетак његове критике је типичан потез аутодидакта који покушава да се легитимише: уобличавајући своју поетичку максиму, он хвата одјеке аристотеловских поетика и комбинује их толи-

²⁶ Што, наравно, није доследно с обзиром на њихов *йошћуни* негативитет.

²⁷ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 65.

ко слободно да то може значити једино да га никаква поетика не обавезује. Међутим, иза његових ставова препознаје се јасан *моралистички* захтев, који проговора и кроз примедбе које се односе на анахронизме и нетачности у приказивању српских обичаја. Управо лако препознатљив заједнички основ тих примедба у моралу, а одсуство кохерентног поетичког система иза њих, открива да је значај ове полемике пре *културологу* него књижевноисторијски.

*
* * *

Ако Вук Видаковићу замера што се његови јунаци понашају и говоре као савремени грађани, како је могуће да коментаришући сватове приказане у *Љубомиру у Јелицијуму* каже да „сватови су србски најбезобразнији по Бачкој и по Србији, али Боже сачувай таково што и помислити, а камо ли учинити од *домаћина* и од *домаћице*“ (ДРС: 157)? Ако Видаковић греши када описује поједине односе међу јунацима из средњег века по моделу *савремених* грађанских односа, како Вук не греши када не захтева средњевековне свадбене обичаје, него Видаковића критикује с обзиром на *савремене* сеоске свадбе? Да ли то значи да Вук верује да су свадбени, као и било који други обичаји, *неисторијски*? Разлика коју уочава у односима међу заљубљенима, да је Светозарева шетња под руку са дамама „овако, као што се данас шетају слуге којекакве и калфе — мајсторске — са слушкињама по Пратеру и по Аугартену“ (ДРС: 167), не провоцира Вука да постави питање и о другим разликама, па и између обичаја сада и у средњем веку, јер је он уверен да „код свакога су народа најсветије ове три ствари: *закон, језик и обичаји*: тим се народи један с другим рођакају, и један од другог разликују. Како народ изгуби те три светиње, он изгуби и своје име“ (ДРС: 157—158). Од те три светиње, међутим, само је вера заиста непроменљива, док нико боље од Вука није сагледавао променљивост језика; обичаје Вук у том тренутку посматра као много постојаније него што заиста јесу и хомогеније него што ће их касније сам приказивати.²⁸ Ипак, Видаковићево одступање од обичаја не може се сврстати у, рецимо, групу локалних инваријата, оно је сасвим различито по свом *духу*,²⁹ али како је реч о обичајима *средњевековне аристократије*, да ли се њихов дух уопште може одредити на основу обичаја *савремено²⁹ простој народа*, све и да су обичаји

²⁸ Добар пример промене у схваташњу обичаја је одредница „Божић“ из два издања *Српског речника*. У првом издању се од локалних инваријаната наводи само обичај сјакања по Босни и по Херцеговини (СР 1818: 40), а и то да би се испричала шаљива прича везана за сјакање, док је у речнику из 1852. године одредница допуњена низом локалних обичаја из Рисна, Бачке, Грбља, Боке, као и поступцима о Божићу који нису сувише расирени него их упражњавају само „гђекоји“ (СР 1852: 35).

²⁹ „Или може бити да г. В. мисли да је сва србска народност — Nationalität — и сви стари обичаји кад се изнесе ладно печење с бијелим луком, млад сир, суво месо, погача, чутура или тикве или кондир вина, чутуре палине; кад поврве чаше од руке до руке, и кад се почну куцкати; кад продуже вријеме при чаши вина и с ногу за срећна пута испију по неколике итд.“ (ДРС: 175).

потпуно постојани? Иако често Видаковића критикује што јунаке који припадају прошлости описује налик на савременике, Вук указујући на нетачност у опису обичаја не захтева *историјско перспективизовање* с обзиром на време и сталеж Видаковићевих јунака, него расправљајући о савременим обичајима *прихвата основну ицеудоисторијску конвенцију* романа. Укратко, *Вук и Видаковић се времена историјском времену односе на исти начин*. Зашто се онда стално у литератури истиче да је Вук препознао анахроност Видаковићевих романа и на њој инсистирао, а не примећује се да је и сам био анахрон у својим проценама Видаковићевих јунака? Да ли зато да би се створила представа о Вуку као заговорнику историјског романа? Његове примедбе да кафа и дуван у Европи нису били познати у време радње *Љубомира у Јелисијуму* нису истога реда као критика да Светозар и његове даме личе на „слуге којекакве и калфе — мајсторске — са слушкињама” — у Светозаревом понашању Вуку не смета толико анахроност колико његова *нискосођ*, јер само неколико редака касније пише да „таковиј је дар могао примити Вељко од Каменскога и од Црнога Борђија, а Каменски од Александра: слједователно и Светозар од Уроша, а не Урош од Светозара” (ДРС: 168), очигледно судећи о Душановом времену на основу сопственог. Разлика, дакле, није *методологија*: Вукова примедба није толико усмерена на пројектовање садашњица у прошлост, колико на то што је та садашњица *неадекватна*, што се Светозар понаша као бечки калфа. Садашњица која је Видаковићу узор неадекватна је двоструко: најпре *нискошођу морала*, а потом *нерсгрским карактером* — те две Вукове критичке интензије уједињује често помињање немачких плеснивих романа за слушкиње као најсличнијих Видаковићевом роману. Вук очигледно не би имао ништа против јунака који би се понашали по обрасцу тадашњег патријархалног морала, иако ни то не би одговарало историјским јунацима. Дакле, Вук има право када Видаковићу замера на анахроности, али он ту примедбу не изводи из захтева историјске веродостојности него у име *идеалног морала*, те се зато и сам често позива на савремене примере у критици Видаковићевог романа, будући да су они отелотворење тог идеала у садашњости. *Аутентична* критика анахроности односи се само на *майеријални свет* Видаковићевог романа — кафу, дуван, колеснице... — док се морал и приказани обичаји критикују из *универзалистичке* позиције која се о историчности морала и обичаја уопште не пита.

Зато се не може рећи да се Вук залагао за нову поетику романа. Тражећи другачији морал и верније описивање обичаја, а не њихово историјско перспективизовање, Вукова критика је остала *унутар парадигме ицеудоисторијског романа*. Јер, историјска верност романа Валтера Скота постоји у „временски условљеним особинама духовног живота, морала, херојизма, пожртвовања, истрајности” и „управо то је у историјској верности Валтера Скота важно, непролазно, и од епохалног значаја за историју књижевности, — а не често помињани такозвани ‘локални колорит’ његових описа, који је само једно од многих вештачких помоћних средстава да се постигне та најважнија ствар и који никад сам не би

био у стању да оживи дух једнога доба”.³⁰ Вук, који је Видаковићу замерио што је историјске јунаке приказао по обличју савремених грађана, њиховим је сравњивањем са савременим устаницима и простим народом на најбољи начин оспољио *културну*, а не *йоетичку* разлику свог и Видаковићевог схватања унутар истог типа романа. Критиковањем анахроности у приказивању материјалног света Вук захтева само прецизније израђену маску, док захтевом за другачијим моралом очекује да се унутар псеудоисторијског романа одговори на потребе *друже врсте публике*. Јер, приказујући у историјским костимима савременике, псеудоисторијски роман тиме одређује публику којој се обраћа и чији је интерес да се бе препозна у историји пресудно условио његов псеудоисторијски облик. Видаковић у предговорима инсистира да ће се његови романи тицати нарочито Срба јер су из српске прошлости,³¹ а истицање *узорности* њихових јунака³² открива да се они схватају као по својим битним карактеристикама слични читалачкој публици. Узорност коју Видаковић својим романима тражи не треба да почива на рефигурацији историјског времена, него на *директној примени* представљених образца понашања, те је стога разумљиво зашто се јунаци понашају као људи деветнаестог века. То ће сам Видаковић експлицитно истаћи одговарајући на Вукову примедбу да Љубомир саветује Светозара шаљући га у Призрен „као да га је у данашње вријеме опремао у Париз или у Букурест” (ДРС: 164), речима да „совјет је онај [...] онде приложен само за садање и будућче сербске Светозаре” (ЉЈ: III, [xviii]). Видаковић, dakле, сасвим свесно чини оно због чега га Вук напада; међутим, исто то чини и сам Вук, али без свести о томе.

Није, међутим, Видаковићева одбрана увек била тако успешна као приликом инсистирања на псеудоисторичности као ауторској стратегији, најупечатљивије објављеној у признању да „ја као у роману волео сам и кафу господи за фруштук дати, него сланине или мандаре” (ЉЈ: III, [ix—x]), а које упозорава да публика за коју он пише не би могла појмити господство уз сланину. Псеудоисторијски роман какав Вук захтева одговара Лукачевом схватању о псеудоисторијском роману осамнаестог века као изданку друштвеног романа тога доба, док је Видаковићев псеудоисторијски роман заснован на старијој традицији барокног романа од којег је наследио *авантуристички хронотој*, па баш као што време у ње-

³⁰ Đerd Lukáč (Georg Lukács): *Istoriski roman* (Der historische Roman, 1955 [1937]), prevod Fride Filipović; Beograd: Kultura, 1958; 40.

³¹ Већ у предговору свом првом роману *Усамљени јуноша* пише да ће његова књига „свакога правога Сербина, будући да се нарочито њега каса, задовољити” (УЈ: iv), предговор првом тому Љубомира у Јелисијуму доноси опште уверење да археолошком трагу „ако најдемо, да су то остатци некији праотец наших, то му се јошч више радујемо” (ЉЈ: I, [iii]) и из њега изведене да ће „ову повест свакиј правиј Сербин со услажденијем читати” (ЉЈ: I, [v]), а у предговору другом тому стоји да „ће свакому, у којему кров к праотцем својим со свим јошче охладнила није, мило бити кад и ово узчита; зане видити ће древних наших неке обичаје, познати ће дух и карактер их” (ЉЈ: II, [iv]).

³² „Поученија Љубомира [...] јесу поученија морална и за сваког јуношу полезна [...] Светозар и Драгиња со својими честними у љубови поступци неискусној младежи и овде за пример и огледало служе” (ЉЈ: II, [ii]).

му не одређује карактер јунака и њихове односе, исто је тако и *простор* апстрактан и тек у далеким везама са реалним простором чије име по-зајмљује, што је правило још оддалеке претече, грчког авантуристичког романа.³³ Отуда се Вукова примедба да је немогуће „из Ерцеговине [...] за љетну ноћ доћи на Мораву — ниже Крушевца —, и одатле до ручанице стићи у подножје Старе планине” (ДРС: 145) лако одбације као *неадекватна* типу Видаковићевог романа. Видаковић, међутим, на њу одговара тако да својим одговором као да пристаје уз Вукову парадигму псеудоисторијског романа базираног на верном, реалистичком опису историјског декора и расправу ситуира унутар те парадигме: „Кад убо ја не назначих место оно, где је он затворен био, како може мој цензор от неизвестна места к месту известному растојаније оно мерити, и мојим читатељем доказивати да Љубомир наш онамо ни за неколико дана стићи није могао? Та он ако је и био из Херцеговине, не следује да није могао и у Србији затворен бити, које ја нисам морао писати, што је мојим читатељем до тога” (ЉЈ: III, [ix]). Видаковићева одбрана је међутим *двоислен*, јер он са једне стране одговара на примедбу у духу миметичности која уважава познатост простора и односе међу стварним географским појмовима, али питање „што је мојим читатељем до тога” открива суштинску незаинтересованост за миметичност простора, сасвим у традицији романа са авантуристичким хронотопом. Двоисленост ове одбране је важна, јер истрајавање на испијању кафе и оправданости Љубомирових савета преко Светозара савременом читаоцу упућених директно а не кроз рефигурацију, отворено говори о псеудоисторичности романа неутемељеној на миметичности. Зашто у случају Љубомировог кретања кроз простор Видаковић не користи исти аргумент да се одбрани? На то питање одговор нуди једно друго место, из другог тома *Љубомира у Јелисијуму*, написано дакле пре Вукове рецензије. Приповедач на том месту наглашава да се „овај замок наименује Столац, који се и данас у Херцеговини налази, хотја није као што је био” (ЉЈ: II, 120). Док је на почетку првог тома према месту Љубомировог тамновања и географском оквиру његовог бега био сасвим немарац, сада приповедач не само што *прецизно* одређује простор у који Љубомир долази, него и успоставља разлику између изгледа замка некада и сада. Што је Видаковићевим читатељима до тога, ако им није било до прецизних података о Љубомировом тамновању и бекству? Зато што се Љубомир у првом случају креће простором који припада *авантуристичком хронотопу*, док долазећи у Столац он започиње свој друштвени успон, а управо се кроз његову друштвену улогу прелама *историјски смисао* романа. И Видаковић, дакле, псеудоисторијски аспект романа уме да повеже са миметичношћу, али у његовом роману истовремено постоји и псеудоисторичност изражена кроз елементе старијег типа романа — попут приче о растављеним љубавницима или приче о оклеветаном хероју — а који су у

³³ Mihail Bahtin (Михаил Михайлович Бахтин): „Oblici vremena i hronotopa u romanu: Ogledi iz istorijske poetike” (*Формы времени и хронотона в романе: Очерки по исторической поэтике*, 1938), у: *O romanu*, prevod Aleksandar Badnjarević, redakcija prevoda Đordije Vučović i Zlata Kocić; Beograd: Nolit, 1989; 210—211.

енцикlopедијској структури *Љубомира у Јелисијуму* прилично независни и због чега би тај роман било лако поделити на чак неколико мањих романа, од којих би неки били изразито усмерени ка проблематизовању историјског смисла српског четрнаестог века (али доследно у псеудоисторијском маниру, који подразумева процену поступака историјских личности из перспективе савременог доба, с обзиром на рационалистичке критеријуме), неки псеудоисторијски у смислу смештања савремених људи у декор прошлости, док други са историјом не би имали никакве везе. Вук Караџић у својој критици то двојство псеудоисторијског и витешко-авантуристичког романа превиђа, те су поједине његове примедбе условљене непрепознавањем типа Видаковићевог романа. Ни Видаковић сам, међутим, као да нема *йоштуну* поетичку свест о сопственом роману, па се зато труди да на Вукову примедбу о Љубомировом авантуристичком путовању до Мораве одговори као да се та примедба тиче статуса Столца. Доследно одбијање да се истим критеријумима подвргну кафа и дуван упућује на недоследност миметичности, која међутим није условљена само традицијом барокног романа, него и изразитошћу Видаковићевих псеудоисторијских схватања, по којима се људи из прошлости најбоље могу схватити *аналогијом* са људима данашњице, а која је толико снажна и обухватна да у крајњем исходу људе прошлости *преетвара* у савременике.³⁴

Није ни Вук имун на такво претварање: све обичаје у Видаковићевом роману процењује с обзиром на обичаје које он познаје, претпостављајући њихов универзални и неисторијски карактер, па примедба да јунаци подсећају на немачке калфе не потиче од захтева за историјским перспективизовањем него из жеље да се они саобразе Карађорђу и Хајдук-Вељку. Вук, међутим, историјску позорницу на којој ће заиграти псеудоисторијски јунаци жели доследно миметичку и непротивречну, док Видаковић очигледно сматра да она таква мора бити само када је реч о чињеницама од којих зависи историјски смисао романа, док се са друге стране у карактеризацији јунака од тога може слободно одступати. На тај начин Видаковић показује да нема свест о *историчности* человека, да је заточник концепције човекове непроменљивости, што историју чини низом догађаја који на таквог непроменљивог човека делују, а он се у њима сналази боље или лошије. И у том бољем или лошијем сналажењу је сва његова историјска специфичност, те отуда он у четрнаестом веку може пити кафу или користити говорне обрасце деветнаестовековног грађанина, а да то не изазове подозрење у његову аутентичност. А ако Вук тако одлучно тражи аутентичност историјског света, да ли то значи да он наслућује аутентичност историјског човека? Међутим, ако је наслућује, како историјског човека може и он оцењивати према савременицима? С обзиром да је та оцена у домену *херојског* — ко коме даје са-

³⁴ Разматрајући псеудоисторијски роман осамнаестог века, Лукач је истакао: „највећа препрека за разумевање историје састојала се у томе што је рационализам сматрао људско биће непроменљивим, тако да је свака промена у току историје у крајњем случају значила само промену костима, а, опште узев, значила је само моралне успоне и падове увек истог човека“ (Đerd Lukač: *Istoriski roman*; 18).

бљу, ко носи членке... — које је по дефиницији *ванвремено*, Вука у ствари историјски човек, чак и ако је њега свестан, не занима осим као израз универзалних принципа. Вук онда и ако не пати од заблуде да су људи увек исти, у њима ипак тражи само оно што је непроменљиво. Захтев да се у четрнаестом веку не пије кафа отуда је захтев да се не осполи неисторичност човека, али не зато да би се у роману појавио историјски човек, него зато што се од очигледно неисторијског човека, будући лажног, не би могло закључивати о истинитој непроменљивости херојске етике и обичаја до које је Вуку стало.

Вукова и Видаковићева перспектива није зато различита својом (псеудо)историчношћу, него псеудоисторијским *интенцијама*, односно *моралом* који псеудоисторијску концепцију користи за излагање свог система. Видаковић псеудоисторичношћу прошлост чини близком и схватљивом својим савременицима из грађанске класе, док је Вукова псеудоисторичност облик редукције историје на непроменљиве карактеристике херојске етике. Разлика је, dakле, у томе што Видаковић историју сасвим отворено подређује *савремености*, док Вук тражећи константе у историји прикрива да то чини с обзиром на савременост, покушавајући да заузме универзалну, *ванвремену* позицију. Док је Видаковић дубоко у свом времену, Вук се труди да буде ван било ког времена. С обзиром да је то немогуће, Вуков поглед на историјске константе је покушај укидања историје у ономе што се његовом времену чини као етичка универзалија, па захтев за историјском веродостојношћу тако није критика псеудоисторичности, него псеудоисторичности која је своју лажну природу сувише гласно објавила. Видаковићева одбрана кафе је одбрана те лажности, јер историјску истину Видаковић осим што препознаје најпре у етици — различитој, наравно, од херојске етике коју заступа Вук, а што је и узрок њиховог сукоба — не гледа другачије него кроз призму сопственог времена, толико неодвојиво од њега да она на крају прераста у истину савремености кроз чињенице прошлости. Није зато реч о лажности него о *фикационности* — у предговорима романима писаним после Вукове рецензије, у којима стално дотиче неке од Вукових примедаба и на њих даје увек нове одговоре или усмерене у истом правцу, Видаковић се опширно бави односом историјског и фикационалног, *разликујући роман од историје*, најексплицитније у предговору *Касију царици*: „Обаче и то, као у делу романтическом, и не иштите у повести овој два она историческа ока: *гдје је што и кад је било*. Роман бо от историје разликовати вაља, ибо ова токмо о делу истинствује и како је, *гдје је и кад је* било показује, а роман вешчи само нам истини уподобљава и такове у неки примери нам као у једној веселој игри представља; опомиње нас и учи из прошастог времена како што треба и жели се у напредак да буде” (КЦ: 140). Сасвим експлицитно, „роман нам представља примере и добродетељи и порока”, са истакнутом моралистичком намером да „представљеније убо добродетељи возбуджава сердца наша на све што је год добро и честно, што је год богу угодно и пред светом похвално, а представљеније порока сгнушава нам такови и отврштава нам сердце от свака неваљалства” (КЦ: 140). Још у предговору другој књизи *Љубомира у Јелисијуму* Вида-

ковић је истакао примерност Љубомира, Светозара, Драгиње, као и значај Влајковог негативног примера,³⁵ али је новост у предговорима писаним после Вукове критике заснивање те примерности у експлицитном излагању односа историје и фикције, којим се раније није бавио, чак ни када је у предговору *Велимиру и Босиљки* напомену да „повест је ова истина [...] но, ја сам ју пером рас пространио и на подобије романа сочинио” (ВБ: 13—14). Сада је тај однос у првом плану. Истинитост повести која је рас прострањена на подобије романа претпоставља одређени однос романа и истине: њихово *нейодударање*, али *суштинску вернос* истини упркос том неподударању, што би значило да о истини не одлучују романески детаљи који се могу додати или одузети, него да у самој повести постоји некакво *истиносно јездро*, независно од *тритоведно* представљања. То је схватање и овде присутно, јер се историја одређује као истина, а роман (фикција) као истини подобна повест. Међутим, ако је историјска истина чиста фактографија — *како, где и кад*, без херменеутичког *зашто* — да ли је романеска истиноподобност подобност *шаквој* истини? Ствари које роман истини уподобљава не могу се схватити као уподобљене фактографској истини историје, него оној истини повести која се не нарушава када се повест рас пространи у роман и детаљи *како, где и кад* занемаре, јер „ми на хронологију у повести истинитој пазити морамо, а у измишљеној хотја и с истином помешаној како хоћемо” (ЉБ: III, [x]). Зато та истина на којој се његови романы заснивају³⁶ није историјска него *морална*, то је *истина тимера* добродетељи и порока. Повест *Касије царице* о Октавијану Августу који се пред Паризом суко био са Турцима не може бити истиноподобна ни у најудаљенијем од фактографије схваћеном смислу. Размимоилажење са чињеницама које су део опште културе толико је велико да се тај роман уопште не може читати без потпу ног *сусијендовања* историјског знања, а тада позната историјска имена остају без свог садржаја и у први план избија морална повест о добродетељи и пороку смештена у бајковити свет измаштаних царева. Одговарајући у предговору следећем роману *Силоан и Милена* на примедбу Георгија Магарашевића о историјској непоузданости *Касије царице*, Видаковић се чак ни не брани озбиљно, него понавља да „исти роман суштствује на немецком језику и да је тако у оном аутору, које ја као у роману нисам хотео, као проча, променити [...] оно моја погрешка заисто и није но онога аутора. Развје што га нисам поправити хотео” (СМ: 144). Видаковић, међутим, „није преводио. Он је више својим речима излагао ствар [...] у свом препричавању Видаковић се често јако удаљавао од оригиналa”,³⁷ а и „умеће врло много свога, а што је сасвим

³⁵ „Благовоспитаному и целомудреному Светозару нашему доводим ја овде у сравњењи некојег худонравнаго, родитељи у детинству размаженаго, и по том разжентаренаго Влајка, као јего љубвесоперника и безумна непријатеља; да из сравњења нравов их онаго добродетељ боље јешче мојим читатељем усладим и оваго порок младим већма јешче згнусим и оцерним” (ЉБ: II, [iv—vi]).

³⁶ Видаковић пита „а да што су и моје књиге него романы? Само што се и на истинитој повести оснивају” (ЉБ: III, [xv]).

³⁷ Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 203.

несродно карактеру приче”.³⁸ Ипак, чак и да је у питању превод, предговор који га прати, а који се бави односом историје и фикције, нужно је прочитати и у светлу потпуне немогућности да се истиноподобност веже за било шта друго осим за *йримере морала*. Пошто су они остварени у *йрийоведању*, а баш је приповедање у идеји да о истини не одлучује романеско распострањивање него некакво истиносно језгро повести за немарено, онда се истина у Видаковићевим романима не може налазити ни у каквом односу са историјом, осим што се *и у роману и у историји* *йрејознаје исти морал*.

Предговор *Силоану и Милени* доноси даље развијање тезе о разлици између историје, али и наука уопште, и фикције: „Друго су нам материје суве и науке методичске, а друго су поетичка измишљенија и моралне за благочувствителна сердца повести. Прве нас уче познати их просто какове су, и ове нам се више возносе на ум нежели на сердце, а поетичка измишљенија уподобљавају се лепој мусики и пјенију. Ова нас увесељавају, сердце нам поублаже, бригу и печел нам растерују и душу нам у лепо расположеније приводе, јуност нашу као у некој шали и игри изображавају, чувства нам облагорођавају, сировост простоте и грубу природу умешавају, на благост и чловјечество такова претварају, крајнорјечију нас привикавају, вкус нам и вољу и даљшему просвјешченију отварају, нас, словом рећи, облагонраве и на сваку возможну добродетель возвуде” (СМ: 144–145). Поредећи науку и поезију, Видаковић науку описује у њеној објективности, док поезију посматра преко дејства које чини на читаоца, разликујући их дакле према њиховој *интенционалности*: док је наука усмерена на објективно сазнање света, поезија се обраћа субјективности читаоца, односно свет не приказује са намером да се сазна у свом објективном постојању, него као пример и модел општијих, примењивих принципа, па би се Видаковићева свест о *универзалности поезије и партикуларности науке* могла са Аристotelовим увидом о односу поезије и историје много лакше повезати него оно чувено место са завршетка првог дела Вукове *Друге рецензије србске*. Неоаристотеловски речено, описујући однос науке и поезије Видаковић описује однос референције и рефигурације – док историја и све науке са својим предметима успостављају *референцијални* однос, однос препознатљивости и одговарања, поезија тежи *рефиџурацији*, читаочевом актуелизовању представљеног света у сопственом искуству, чија истина више није фактографска, него истина самих светских могућности. Онда није никакав проблем да се Турци и Октавијан Август сукобе под Паризом, само што читалац тада мора суспендовати свако историјско знање које има о Турсцима, Римљанима и Французама, као и о хронологији познатог света. Једноставније речено, рефигуративна вредност романа остаје, али нема више никакве везе са историјским искуством. Роман тада функционише искључиво као *морална йовесија*. Међутим, ни као морална повест он за Видаковића у предговорима углавном нема рефигуративну функцију, него се најчешће истичу његова *директна узорносит и применљивосит* поука.

³⁸ Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 205.

*
* *

Романи писани после Вукове критике још мање су историјски а још више оно што су сви Видаковићеви романи од самог почетка његовог стваралаштва требало да превасходно буду — *моралне йовеси*.³⁹ Већ у предговору првом роману Видаковић испољава свест о наративној компетенцији као урођеној способности за праћење прича,⁴⁰ при чему да ли су „оне истине или поетическа измишљенија” (УЈ: v) није у првом плану: најважније их је „писати морално” (УЈ: v), да послуже „за исправљење младога сердца” (УЈ: v). Наговештена разлика између *приче и мора*ла је у следећем предговору (*Велимиру и Босиљки*) истакнута признањем да „сам подражавао паметним неким и моралним списатељем који [...] краснејша су морална правила у одједу неку љубови завијали” (ВБ: 17), како би се омладини преко љубавне приче коју жели да чита представио морал за који она нема интересовања када је у теоријској форми. Већ у том предговору Видаковић каже да „има неки романи који су отров морални” (ВБ: 18), али још и у предговорима *Љубомиру у Јелисијуму* своја дела одређује као романе (ЉЈ I: [iii]; ЉЈ III: [xv]) — наравно не пропуштајући да подвуче њихову моралну поучност — а тек у предговорима каснијим књигама продубљује *разлику* између романа и моралне повести: „моја сочињенија [су] више моралне и забавитељне повести нежели романи” (СМ: 145). Видаковић је доследан да „на романе скарајне и ја вичем и такове и ја у мојих књигах заисто опорочавам” (СМ: 144). Покушавајући да у предговорима успостави однос између романа и моралне повести, он се одређује према једном више *појуларном* него књижевнотеоријски утемељеном схватању тог времена да су романи *књиџе о љубави* у којима се не води рачуна о моралу. Зато увек подвлачи *романији-ческо-моралну* природу (ЉС: 153) својих дела, базирану на уверењу да „делце ово, истина, има неки вид романа, но моја су свуда о љубови израженија честна и чиста” (ЉС: 153). Љубавна прича је још од *Велимира и Босиљке* не само допуштена него и *појзељна*, али искључиво ако је контролисана моралним поукама; заправо, љубавна прича (роман) треба омладину да привуче читању књига у којима су у првом плану историја и морал, оно због чега се поучне књиге и пишу. Овај суштински *увек иси* поглед на однос романа и морала, односно приче и поука, у познијим предговорима је испољаван са све више критичности према роману, уз оштрије ограђивање од популарног и типичног схватања романа као љубавне приче, што са једне стране упозорава на пораст *їежорашиног* одређења романа током прве половине деветнаестог века, док са

³⁹ После трећег дела *Љубомира у Јелисијуму* српска историја више ни у једном Видаковићевом роману није имала значајну улогу, иако су и у *Силоану и Милени и Љубезној сцени у веселом двору Иве Задориће* Срби и њихова прошлост узгред помињани, али више да пробуде радозналост читалаца и уpute их ка историјским књигама, него што би на било који начин одређивали радњу романа.

⁴⁰ „Лепе преповедке шта је се гди у древна времена сбило, [...] ако се само по вкусу нам сказују, или пишу, от природе нам је мило слушати, и особито увеселеније у тому находимо” (УЈ: v).

друге стране открива Видаковићево *колебање* између таквог популарног схватања романа као љубавне приче која не води рачуна о моралу и поетичког става да роман „вешчи само нам истини уподобљава” чиме „представља примере и добродетели и порока” (КЦ: 140), а за шта мора конфигурисати читав фикционални свет, „мисли своје на безчислене предмете разројвати” (ЉЈ: I, [ix]). За Видаковића је *однос приче и моралних поука* увек био, на овај или онај начин, постављен тако да се прича препозна као *само омотач моралних садржаја*. Али ако Видаковић у својим предговорима заправо поручује да „смисао љубавне приче мора, пошто је морал прихваћен, да ишчезне”,⁴¹ то значи да мора нестати *приповедања* у којем се увек препознаје *више могућности приче* него што коментари у поукама допуштају. *Парадокс* Видаковићевих романа је у томе што њихова моралистичка интенција покушава да поништи управо оно што јој је омогућило да се искаже: Видаковићево приповедање је „растрзано између жеље да се приповеда и тежње да морал ограничи приповедање пре него што оно открије крајње консеквенце одређености ликова жељом”⁴² која је у основи љубавне приче. Није ли управо тај парадокс Вук Каракић препознао и изразио формулом *стидљива курвица*?

Вук и Видаковић су слични по томе што и један и други од романа очекују да представи *морал*, али су непомирљиво супротстављени својим различitim схватањима морала, тако да *један другога виде као неморалног приповедника морала*. Вук у *Другој рецензији србској* за две усмене шаљиве приче тврди да су „налик” на места у Видаковићевом роману, због чега би њихова неморалност требало да помогне да се јасније уочи неморалност Видаковићевог романа. Најпре наводећи место из прве књиге *Љубомира у Јелицијуму* на којем Мелиса каже Светозару да није смела да му унесе руже у собу у којој је спавао јер би се на тај начин нашла сама са њим у соби,⁴³ Вук га овако коментарише: „То је налик на оно што приповиједају како је возио кум куму на колима, па кад су наступили у шуму, онда кума рекне: 'Устави де куме кола да осијечем прут.' 'Што ће ти прут кумо?' 'Да се браним од тебе да ме не —'" (ДРС: 150). Други коментар кроз шаљиву причу односи се на Драгињино снебивање да Светозару искаже своја осећања,⁴⁴ које Вук коментарише следећим речима:

⁴¹ Ненад Николић: *Кастирране јуноше: Жеља и приповедање у романима Милована Видаковића*; Нови Сад: Матица српска, 2004; 161.

⁴² Ненад Николић: *Кастирране јуноше: Жеља и приповедање у романима Милована Видаковића*; 191.

⁴³ „Како је сјутрадан устао Светозар и пошао Мелиси у градину: 'тек он на врата вертоградска, ал ето ти му ње с једном руком *прекрасне ружице* (?) у коб' и каже му осмјенувши се, да је она била поитила с ружицама да иј да старој да иј унесе у собу и метне чело главе његове, да му миришу док још спава. 'Свећ! А не би сам имао чест, да сами унесете? Мелис. Ја би то с драгом душом учинила, но видила сам, да је мој стариј отац из собе изишао и некуд отишао, и Ви сте остали сами' " (ДРС: 149—150).

⁴⁴ „У првој приповједки стоји: како је Светозару било тешко поћи у Призрен; како је узео Драгињу испод руке, и шетајући се с њом говорио јој: 'Драгиње, драга моја — немој на мене заборављати, немој да умали отсуствије моје нежност твоју к мени! — Немој токмо мисл у сердце твоје, љубезна моја, пустити — који би ми заисто тешко било — да ће Призрен и најменшу какову измену мојега к ћеби наклоненија учиниши моћи' и т. д. 'На ове речи јего, чиста слеза ороси девици красне трепавице њене; она нежно повуче очи своје на

„То је налик на оно, како се некакав ѡаволан разговарао с ђевојком: ’деде реци секо к.’ ’Бог с тобом брато! како би ја рекла к.’ ’А деде реци секо м.’ ’Бог с тобом брато! како би ја рекла м., кад нисам тела да рекнем к.’” (ДРС: 164). У предговору трећем делу *Љубомира у Јелисијуму* Видаковић управо због те две пошалице Вуку пребацује да „кад се он тако строго морала држи, да ни у роману шаљивој речци места не да, и један невиниј разговор зна опорочавати, нек’ ми каже, питам га, на што нам је у рецензији својој увео ону куму с прутићем у руци, да се у шуми сушча, брани от кума. — Куда ли му се оне речи клоне ’реци секо к. и — реци м!’ пфуј! срамота! враче исцели се најпре сам. Овде се управ’ мој истиј реценсент својим собственим ножем колје” (ЉЈ: III, [xi]). Вук се колје сопственим ножем, јер Видаковић већ само постојање неморалних прича у рецензији види као доказ рецензентовог неморала, што му омогућава да лако одбаци сваку примисао о сличности тих прича са његовим романима. А да ли је Вук знао да већ само навођење таквих прича боде очи грађанској култури? Да то није знао, због чега би изоставио глагол у причи о куми и вулгаризме скратио на *к. и м.*? Он као да заузима *међупозицију* — између навика простог народа чију скаредност карактерише „нескривена обнаженост” и захтева „финије образованог друштва [које] томе придржује и формални услов досетке”, па „скаредност постаје духовита и она се трпи само ако је духовита”, а „највише употребљава алузију”.⁴⁵ Вук који скаредне речи само изоставља, али тако да се могу сасвим лако погодити, објављује своју *йотребу* за скаредном и вулгарно отвореном досетком у грађанској друштву које такав говор не прихвата. Које је њено порекло? Није ли Вук потребом за очувањем вулгарности, избором ових пошалица као критичке алатке са свешћу о скандалу који ће изазвати, објавио не само јачину своје потребе да оспори моралистичку димензију романа, него и агресивности према Видаковићевој личности, очите доказивањем прикривене скандалозности смисла његовог романа својењем појединих епизода на експлицитну неморалност?

Међутим, ако су пошалице „налик” на епизоде Видаковићевог романа, то значи да оне њих *преводе*, а пошто превођење увек подразумева *интарјетацију*, онда се епизоде које се преводе препознају као неморалне из Вукове преводилачке, претходно читалачке позиције. Каква је она? Зашто Вук у Видаковићевим епизодама препознаје као доминантан баш *сексуални мотив*, а не види као преовлађујући смисао *начине управљања сексуалношћу* који онемогућавају потпуно испољавање Драгињине жеље и слободнији однос Светозара и Мелисе? Ако те епизоде представљају ситуације у којима се жеља јавља тесно пројекта друштвеним кон-

јуншу, и рекне: теже је за наш слаби пол љубезниј Светозаре, што ми у оваковом случају чувства нашег сердца, као што би оно нам желило, излити пред вами мушкими не смемо, да со тим не увредимо добродетель нашу — којом се наш пол краси — стидљивост” (ДРС: 164).

⁴⁵ Sigmund Frojd (Sigmund Freud): *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905), превој с немачког Tomislav Bekić (*Odabran delo Sigmunda Frojda*, knjiga III); Novi Sad: Matica srpska, 1973; 102.

венцијама које њоме управљају, зашто Вук снагу жеље пренаглашава, а снагу конвенција умањује? Да ли зато што конвенције потичу из грађанског морала који је интензивирао говор о сексуалности како би њоме управљао,⁴⁶ док је Вукова ситуација одређена културом у којој је било какво, па и најмање наслућивање сексуалног недопустиво и неморално? Како, међутим, онда Вук може да Видаковићу и грађанској култури упути изазов опсценим *усменим (народним) пошалицама*? Такав изазов грађанској култури која је увела „нова правила пристојности” која „прочистила су речи” чиме је настала „збирка исправних исказа”⁴⁷ није Вукова специфичност: уопште „сужавање правила пристојности вероватно је, као противдејство, изазвало придавање вредности неприличној речи и њену све већу силовитост”,⁴⁸ али упућујући тај изазов народним пошалицама, и то онима које су утемељене у традицији,⁴⁹ Вук истовремено открива *неморал унущар народне културе*, што му никако није био циљ. Како је, дакле, могуће да Вук који говори у име народног морала и из позиције народне културе, Видаковићев роман најстрожије критикује причама које постоје у народној традицији и које је Вук, добро је познато, волео, а и његов сарадник на рецензији Копитар је „— изгледа — био љубитељ те врсте фолклора”?⁵⁰ Како оно у чему народ ужива може бити инструмент негативне критике? Није ли ту објављена Вукова *шизофрена позиција*: прочитавши роман и епизоде у којима постоји дијалектика жеље и морала препознавши као прикривено испољавање жеље, он их је критиковao преводећи их усменим причама које су за њега представљале извор уживања, баш као што су то биле и у народној култури у име које критикује Видаковића?

Међутим, статус опсцених пошалица је у народној култури *специфичан*, па Вук у *Српском речнику* каже за *шоскочице* да су „готово све тако срамотне, да и [x] осим кола не смије нико ни поменути; а у колу и [x] нико за срамоту не прима” (CP 1818: 611). Међутим, док „момци говоре и подвикују у колу кад играју [...] младе и ћевојке, старци и бабе, учине се као да и не чују што момци говоре” (CP 1818: 611). Слобода момака

⁴⁶ „Под заклоном језика за који смо се побринули да га тако очистимо да се у њему секс више не именује непосредно, говор који тежи за тим да му не допусти ни неразумљивост и одгађање као да прогони секс и преузима одговорност за њу” (Mišel Fuko (Michel Foucault): *Istoriјa seksualnosti: volja za znanjem* (*Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, 1976), s francuskog prevela Jelena Stakić; Beograd: Prosveta, 1982; 23).

⁴⁷ Mišel Fuko: *Istoriјa seksualnosti: volja za znanjem*; 21.

⁴⁸ Mišel Fuko: *Istoriјa seksualnosti: volja za znanjem*; 22.

⁴⁹ Павле Поповић не сумња да су у питању „непристојне народне пошалице” (Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 176), а и зашто би сумњао када прича о куми почине формулом оно *што приповиједају*, којом се уклапа у опште народно искуство преношено усменом традицијом, а и одређење *некакав ђаволан* из друге пошалице такође упућује на расширеност приче, која се вероватно са подручја на којем је настала просторно и временски проширила, те су главни актери догађаја заборављени, чиме је она од анегдоте прерасла у шаљиву причу.

⁵⁰ Љубомир Стојановић: *Живој и рад Вука Стјеф. Каракића*; 161.

⁵¹ Фридрих Краус (Friedrich S. Krauss) је у годишњаку ΑΝΘΡΩΠΟΦΥΤΕΙΑ (1904—1913) који је донео велику збирку опсцене усмене прозе истакао да „не брљам неке тајне, него извјештавам што се у пуној јавности, и већином у присуству дјеце, дјевојака и жена, простодушно причало. Код Јужних Словена важи још *naturalia non turpia*” (у: Душан Ива-

да опсцености говоре условљена је прећутном сагласношћу стараца и баба који су регулатор друштвеног понашања и мерило норме; младе и девојке се такође праве да не чују шта момци говоре, јер је то једини начин да не покваре атмосферу кола, а да очувају своју стидљивост. Вишеструкост животних сфера народне културе *карневалске* приче — које припадају посебном, карневалском времену и простору, и причају се под одређеним условима — познаје као облик *пресећућа који не удрожава свакодневни поредак*: „антипонашање нема самостални вредносни статус: антипонашање остаје обрнуто, преокренуто понашање, тј. поима се као нарушавање прихваћених норми”⁵². Карневалски преступи допуштају да се чињењем онога што је иначе незамисливо истовремено учини очигледним свакодневни систем културе и његовим преступањем доспе до *задовољства у пресећућу*, који је међутим *виртуелан*, и то испољен различитим степенима виртуелизације. Девојка која надгорњавајући се са ђаволом пита како би рекла *м.* када није хтела да каже *к.*, нашла је начин да изговори и *к.* и *м.*, а да задржи стидљивост нужну и у простору кола; чврсто држан табу полног односа између кумова омогућио је да се прича о куми нађе у рецензији, док се о односу снахе и свекра говори изузетно подигнутим моралистичким тоном,⁵³ нужним јер је — судећи по истраживањима Тихомира Ђорђевића⁵⁴ — снохачество у Вуково време био чест и недовољно осуђиван преступ, за разлику од полног односа међу кумовима који се у народној култури скоро уопште није јављао,⁵⁵ па је његова виртуелизација у причи доносила задовољство преступа немогућег у стварности. Цела та карневалска димензија народних опсцених пошалица мора међутим бити одбачена и заборављена да би се оне могле појавити као средство *недешивне* критике Видаковићевог романа. Од специфичног остварења забрањене жеље у карневализованом простору народне културе које подразумева повратно учвршћивање прекорачене норме, шаљива прича се у средство критике Видаковићевих јуна-

нић: „Мрсне приче или о опсеној народној прози” (1984), у: *Облик и вријеме: Студије из исјорије и џојашке српске књижевности*; Београд: Просвета, 1995; 228). Краус, дакле, није стекао утисак да се опсцености могу говорити само у повлашћеном простору попут кола, што је изузетак: Борис Успенски тврди да су еротске приче „биле веома распрострањене у руском народу; оне су и до данас раширене у сеоској средини, мада се обично причају пред одређеним аудиторијумом и у посебним ситуацијама” (Boris Uspenski (Борис Александрович Успенский): „*Zavetne skaske*” A. G. [? — treba N.] Afanasjeva” („Заветные сказки” Александра Николаевича Афанасьева, 1991), preveli Biljana Šikimić i Dejan Ajdačić, у: *Erotsko i folkloru Slovena: zbornik radova*, приредио Dejan Ajdačić; Beograd: Stubovi kulture, 2000; 445).

⁵² Boris Uspenski: „*Zavetne skaske*” A. G. Afanasjeva”; 449.

⁵³ „Допушта ли благообразнији карактер народа нашега [...] да сна[х]а пред свекром рече ’детету дадем сису’” (ДРС: 175).

⁵⁴ Тихомир Ђорђевић: „Узимање у роду” (1929) и „Полиандрија” (1924), у: *Наш народни живот*, том 1, приредио Ненад Љубинковић; Београд: Просвета, 1984.

⁵⁵ „У актима Државне архиве у Београду из времена прве владе кнеза Милоша ја сам нашао врло много података из којих се види да се тада јављала прељуба у роду у врло различитим облицима” (Тихомир Ђорђевић: „Узимање у роду”; 164), па и „снохачество се често помиње” (Тихомир Ђорђевић: „Полиандрија”; 244). Са друге стране се „вештачка сродства (кумство, побратимство, поочинство) у народу сматрају као тежа, и о њих се врло ретко греши” (Тихомир Ђорђевић: „Узимање у роду”; 165).

ка претворила концентрисањем на саму анегдотску *радњу* и њен иронични механизам, те њиховим посматрањем као слике света истог статуса који има слика света у Видаковићевом роману. Од карнавалског експеса, радња у пошалицима је постала *правило свакодневног живота* приказаног у Видаковићевом роману. На тај начин, извршивши *двојскуру редукцију* — као средство критике је употребио дефолклоризовану усмену шаљиву причу да би у Видаковићевим епизодама аутентичну дијалектику жеље и морала свео на прикривање жеље моралом — Вук је Видаковићеве епизоде које је требало да прикажу начине управљања жељом прочитao као прикривене манифестације жеље. Да ли се онда у тим причама може препознати *дошицај жеља* Вука и Видаковића? Хотећи да читаоцима учини очигледном снагу жеље у епизодама које преводи усменим опсценим пошалицима, Вук је хипертрофираношћу своје критике скренуо *и сувише* пажње на саме пошалице, које прете да, ослобођене фолклорног контекста и изнете као „налик“ на Видаковићеве епизоде, илуструју непобедивост универзалног механизма заobilaznog задовољења жеље — тако је хипертрофираношћу своје критике Вук у Видаковићевом роману *афирмисао* управо оно што је осудио. Ако се порекло те хипертрофираности претпостави у Вуковој личној склоности ка тој врсти пошалица, онда се његова шизофрена позиција још јаче испољава: он одбија да у Видаковићевом роману ужива у ономе у коме ужива. Строг моралистички дискурс критиковаће сваки помен и наговештај сексуалности, али то што се иза суптилних и сублимираних управљања жељом у Видаковићевом роману препознаје искључиво снага жеље, и она изражава пошалицима толико снажним да у рецензији на себе привуку превелику пажњу, најбољи је знак да иако Вук од романа тражи морал, ни он ништа мање од Видаковића не ужива у приповедању жеље. Да ли се онда можда његови преводи Видаковићевих епизода шаљивим усменим причама јављају као истовремено давање одушка сопственој жељи и њено кажњавање пројектовањем на другога? Да ли Вук жели такве приче и ван карнавализованог простора фолклорне културе, али пошто му то његов морал не допушта, он их пројектује у Видаковићев роман, чиме добија могућност да каже оно што иначе не би смео, да оствари једно забрањено уживање а да истовремено остане веран моралу, јер је то уживање осудио, док је његово изговарање наводно било нужно да би читаоцима предочио какав је суштини Видаковићев роман?⁵⁶

⁵⁶ Пренаглашавање жеље може бити повезано и са злонамерношћу *криптике*, односно Вуковом тежњом да што упечатљивије прикаже Видаковића као неморалног проповедника морала и потпуно га понизи: управо таква агресивност према Видаковићевој личности могла је довести да редуковања смисла епизода које се коментаришу. То се, међутим, не може узети као *једини* разлог, јер да би то био једини разлог Вук би морао одлично познавати грађанску културу и свесно пренебрегавати њене начине управљања жељом. Иако Вукова уопште агресивна тенденција његову критику појачава до крајњих граница, постоји нешто старије од агресивности што Вуку омогућава да у добро прикривеним и сублимираним исказима препозна жељу, а да чак ни не наслuti значај еротизованог, а сексуално неоствареног понашања Видаковићевих јунака за морал његовог романа, иако очигледно уме да манипулише правилима пристојности, односно првим и најочигледнијим нивоом грађанског морала.

Као што Вук никако не признаје своје уживање у приповедању жеље него се оно детектује интерпретацијом његове употребе опсцених пошалица као критичког апарата, тако ни Видаковић није спреман да призна да у његовом приповедању жеља постоји на било који други начин осим управљана моралом. Реторичка питања „на што нам је у рецензији својој увео ону куму с прутићем у руци, да се у шуми сушча, брани от кума” и „куда ли му се оне речи клоне ’реци секо к. и — реци м!’”, саморазумљивошћу одговора који се не мора ни навести да би се Вук обележио као неморални проповедник морала, откривају одсуство Видаковићеве *херменеутичке* свести, до које он није ни могао доћи будући свим сигуран да нешто толико неморално као Вукова просташтва не може имати никакве сличности са његовим романима. Али, зашто онда сам Видаковић разговор који Вук преводи пошалицама карактерише као *шаљив и невин*? Може ли уопште неки разговор истовремено бити *и шаљив и невин*, ако шала „омогућава задовољење извесног нагона (похотљивог и агресивног) против једне препреке која јој стоји на путу, она заобилази ту препреку и тиме остварује уживање из једног извора уживања који је услед препреке постао неприступачан”?⁵⁷ Ако би невиност разговора Светозара и Мелисе искључивала сваку сексуалну примисао, зашто онда Мелиса није ушла у Светозареву собу? Да нема представу о сексуалном искушењу двоје младих самих у соби, Мелиса би у собу свакако ушла; такође, да нема исту такву представу, Светозар је не би питао зашто му цвеће није сама донела. Шаљивост њиховог разговора, ако би је било, потицала би из алузивног поигравања забраном и сексуалном тензијом, тако да невиности — као одсуства сексуалног мотива — у њему не би могло бити. Међутим, Видаковић синтагмом „шаљив и невин” може означити ону врсту шаљивости која *сублимира* сву сексуалност, која се у поигравању сексуалношћу потпуно иссрпљује, те која због тога што сексуалну енергију не расипа и не умножава, не преводи је у смех слушалаца који претпоставља даљу акцију о којој није приповедано, заслужује атрибут невиности. Управо то разликује Видаковићеву шаљиву епизоду од усмене шаљиве приче о куми. Прича о куми подразумева *наставак*, преношење кумине сексуалне енергије на кума, провоцирање мушки сексуалне агресивности која ће реализовати оно од чега кума хоће да се брани, а управо наговештај таквог развоја приче, њеног наставка и по завршетку приповедања, доводи до громогласног смеха. Нико се не смеје Видаковићевој епизоди, јер се она преко својих граница не прелива: Мелисино обавештење да је намеравала да старој дâ цвеће да га унесе у Светозареву собу подразумева морал који не допушта да се двоје младих нађу сами у соби, истовремено подразумевајући и представу о њиховом сексуалном искушењу, на коју и Светозарево питање зашто сама Мелиса не би унела цвеће у његову собу циља. Мелисин одговор да би тако остали сами у соби не експлицира разлог зашто је то недопуштено, али даје довољно елемената да Светозар, који се правио луд, схвати да Мелиса мисли на исто на шта и он, али да она, дефини-

⁵⁷ Sigmund Frojd: *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*; 103.

тивно, то неће. Дакле, узајамно сексуално провоцирање Светозара и Мелисе остаје затворено у своје границе, оно се потпуно исцрпљује у њиховом дијалогу, ништа не наговештава да се још нешто може десити: Светозар и Мелиса се неће затворити у његову собу, никакве могућности за то нема, јер је морал одвећ јак да би се тако нешто дододило. Узајамна сексуална агресивност ово двоје младих управљана је, дакле, моралом и управо је та *управљивост* заштитни вентил за морал. Сва сексуална тензија је исцрпљена у разговору и једноставно нема енергије која би могла наставити причу преко граница њиховог дијалога, што је и разлог да читалац на ту епизоду не реагује смехом, иако аутор претпоставља њену шаљивост. Док Видаковић сексуалношћу јунака манипулише уз помоћ морала, и у име морала, Вук те манипулације сматра лажним, пуким алибијем, јер очекује да се и ван исприповеданог може нешто десити. Зато он ту епизоду преводи причом чија је енергија толика да претпоставља наставак у кумовој акцији, а што је и енергетски извор смеха, омогућеног занемаривањем норме која пречи остварење жеље. Жеља која се у разговору Светозара и Мелисе сасвим исцрпла, која је остала ограничена нормом, у Вуковом је преводу појачана и ослобођена норме.

Сличност механизма Видаковићевих епизода и Вукових пошалица која открива оно што треба да прикрије мање је значајна за њихов смисао од *интенција* које су супротне: народне приче тим механизмом потенцирају снагу забрањене жеље, док Видаковићеве епизоде илуструју како се жељом управља. И једне и друге као свој циљ имају *задовољство*, али је оно такође различито: народне пошалице задовољство достижу карневалском виртуелизацијом преступа, док га епизоде Видаковићевог романа траже у манипулацији жељом.⁵⁸ Иако у односу Светозара и Мелисе, те Светозара и Драгиње битну улогу игра жеља, подједнако битно за Видаковићево приповедање је и *управљање жељом* и њеним испољавањима. Преводећи те епизоде досеткама које норму заobilазе у име жеље, Вук открива своју *херменеутичку ситуацију*: он Видаковића чита тако да у његовим романима у први план избије жеља, а да се стратегије које жељом управљају сасвим пренебрегну. Зато претпоставка да Вукове пошалице оглашавају дубљи смисао Видаковићевих епизода⁵⁹ редукује смисао романа на само једну димензију, неуважавајући за њега *кључну* дијалектику жеље и морала. То, наравно, јесте Вукова позиција: преводећи Мелисино и Драгињино скривање жеља пошалицама у којима жеље жељу скривају тако — и само зато — да би била откријена и за му-

⁵⁸ Што би могло упутити на Фукоову запитаност „да ли *scientia sexualis* — под притворством свог уприличеног позитивизма — не функционише, од деветнаестог столећа, бар са извесним својим одликама, као *ars erotica*“ (Mišel Fuko: *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*; 65).

⁵⁹ „Опсцене причине дјелују и као пародија Видаковићева текста, и као оспоравање са становишта унутарњег смисла и намјера које писац жели саопштити посредством карактера јунака или посредством моралних поука. Морално, емотивно и језичко биће идеализованог грађанина под свјетлом опсцене радње и говора добија нов вид, прикривена жеља се оглашава грубо, вулгарно, и просвјетитељска маска се растаче“ (Душан Иванић: „Једноставни књижевни облици у Вукову дјелу“, у: *Модели књижевнога говора: из историје и поетије српске књижевности*; Београд: Нолит, 1990; 59).

шкарца изазовна, Вук је објавио пресудну *културну* разлику у односу на Видаковића. Јер, у Драгињиним и Мелисиним речима препознају се пригашене еротске жеље, али управо је њихово *приђушивање* у првом плану романа; са друге стране, прикривање еротских жеља куме и секе је такво да у први план народне приче избија *немогућност обуздавања* жеље. Дакле, уместо препреке, њено заобилажење; задовољство у препознавању управљања жељом, насупрот задовољству у супериорном проговарању наизглед прикривене жеље — ето разлике између сентименталистичког и дискурса шаљиве усмене опсцене приче, којој у залеђу стоји културна разлика Видаковићеве и Вукове позиције, која се испољава у супротности грађанског морала као управљања жељом и народног морала као њеног порицања.

И код Видаковића се, међутим, морал често јавља у облику порицања сексуалности — што сведочи о његовој непотпуној профилисаности — али у ове две епизоде које је Вук превео шаљивим причама морал несумњиво постоји као управљање сексуалношћу, што та места и чини тако значајнима за сусрет две културе. Детаљнија анализа би могла осветлiti Видаковићеву особену *међупозицију*, конституисану, са једне стране, очигледним утицајима западноевропског културног круга о чијим механизмима управљања сексуалношћу пише Фуко и, са друге стране, ситуацијом српског грађанства чији су друштвени односи били различити од оних који су формирали начине говора о сексуалности у западној Европи. Ова двострукост — преузимања облика понашања који немају аутентичну подлогу у структури односа унутар друштва (које је, међутим, упућено на западноевропско друштво којим је окружено) и задржавања традиционалнијих моралних коректива — важна је за облик Видаковићевог морала и романа писаног као моралне повести, али се када је реч о његовој полемици са Вуком може ставити у заграду, јер су у њој у фокус дошла управо она места у роману која представљају начине на које пролиферацијом говора о сексуалности морал управља жељом. Како без таквих места не би био могућ за Видаковићев роман основни парадокс приповедања жеље, Вуково усрдсређивање најоштрије критике на та места говори о његовом наслућивању продора западноевропског у концепт традиционалног морала који се према сексуалности односи поричући је, односно изолујући њена испољавања у карневалски простор, као и да је управо тај продор морала као управљања жељом оно што битно обележава Видаковићев роман чинећи га непожељним у српској култури (о чему сведочи Вуково често упућивање на немачке романе као извор Видаковићевих). Због доминантног сукоба око та два културно различита концепта морала могуће је ставити у заграду Видаковићеву међупозицију у којој морал западноевропског типа коегзистира са српском друштву ближим традиционалнијим концептом морала, као и због тога што је за облик његовог романа као моралне повести западноевропски морал пресудан. Уосталом, из позиције морала као потпуног порицања жеље и сексуалности не би се могао ни написати роман — такав морал може довести само до карневалских испољавања жеље, као што је случај у народној култури, па зато и када Видаковић у свом рома-

ну приказује коло, Љубомир га описује као „један паметниј обичај [...] скупу се у светац младе и девојке с момци, пак се у присуствију својих родитељеј овако исто провеселу, где никаково бесчестије, никакова со-блазан бити не може. Ово је боље него у керчму отити, и које по какови мести завући се, где се бесчинија чинити могу и где неразумне јошт јуности невиност у опасност долази” (ЉЈ: I, 367), на шта један од присутних стараца одобрава да „боље је свакиј пут дозволити младим људма овако публично провеселити се, кад њиов век то с собом доноси, неже-ли по особ и тајно које где” (ЉЈ: I, 367), чиме се коло јасно одређује као простор у којем се може задовољити жеља која је у свакодневном живо-ту ограничена, али које је *сүйроїнно* колу описаном у Вуковом *Српском рјечнику*: у Видаковићевом колу не само што нема карневалске неспута-ности и хипертрофированог испољавања жеље, него родитељи предста-вљају инстанцу контроле, управо ону нормативну функцију која је у на-родном колу суспендована. Због тога коло, у којем се у народној култури могу испољити све жеље захваљујући његовој карневалској природи, за свет Видаковићевог романа представља простор сублимираног задовоље-ња жеље унутар којег важе правила *и иначе* доминантног морала — док је коло у народној култури простор потпуне слободе жеље, у свету Вида-ковићевог романа оно је простор управљања жељом. Ипак, потреба да се коло издвоји као другачије од осталих, свакодневних облика управља-ња жељом, сведочи о заостатку његовог народног, карневалског статуса, о претпоставци да управљање жељом унутар кола даје могућност за *више* задовољства него у свакодневици, што је још један знак Видаковићеве међупозиције, али за коју ипак остаје важнији морал као управљање жељом него народни морал који жељу у свакодневици чини невидљивом, а у карневалском времену и простору је пренаглашава. Међутим, ако та врста управљивости жеље која наликује на западноевропску нема у својој основи темељне структурне промене друштва које су у западној Европи довеле до новог односа према сексуалности, односно, ако исти појавни облици постоје без истих узрока, то онда доводи до питања о њиховом *тореклу*. Да ли су проистекли из пуког угледања на западноевропске узоре, или је до њих довела суштинска потреба да се у роману приповеда о жељи и истовремено остане у оквирима морала, који онда жељу не сме да пориче, али је мора ограничавањем учинити прихватљивом? Вероват-није је да до преузимања тих облика не долази само имитирањем запад-ноевропских узорака — који су, уосталом, када је реч о књижевним узори-ма, и старији од таквих начина односа према сексуалности — као што је и сасвим сигурно да у њиховој основи нису биле аналогне друштвене промене; биће, ипак, највероватније да је *сам роман*, као западноевроп-ски *жанр*, довео до *стонтаноћ* прихватања оног облика морала који је могао да зајамчи Видаковићев роман као моралну повест, при чему тај морал није могао бити чист морал витешских романа који су били његов непосредни литерарни узор, него је морао имати и неке особине морала који је важио међу публиком којој је као поука био намењен. Разлиставањем утицаја морала витешских романа, западноевропског и традицио-налног морала помешаних у схватањима српске грађанске класе, Вида-

ковићева међупозиција рефлектује *међупозицију српске грађанске класе*, њену распетост између корена у традиционалној народној култури и преласка у систем западне културе, који није прихваћен у свом најсавременијем и најаутентичнијем виду него с разроким погледом у савремени свет и старе обичаје описане у књигама из којих су се малобројни писмени Срби, а нарочито Српкиње, учили европским манирима.

Међутим, ни Вук — иако тако изгледа на први поглед — није човек *традиционалног морала*: он користи то што зна да се унутар грађанске културе не може употребити сексуално експлицитан глагол, као и да се вулгаризми могу донекле поднети скраћени на почетна слова, да њиховим наговештајима који се лако разрешавају упути изазов грађанској култури. Његова *међупозиција* условљена је свешћу о правилима пристојности, која је у основи провокативности критике, али и непрепознавањем механизма којим грађанска култура пролиферацијом пристојних говора о сексуалности управља жељом. Осим особене културне позиције, то би могло бити условљено и Вуковом полемичком потребом, али и *сопственом* жељом која свуда види превасходно сексуалне мотиве и има потребу да их објави, што доводи до питања не своди ли Вук пошалице на негативитет зато што у њему ужива? Задржавајући то уживање за себе, а од романа — као обрасца морала — захтевајући традиционалне форме понашања, овим искораком у преступ би се у *Другој рецензији србској* објавила *еројика* Вуковог писања, као и читања, па би шаљиве пошалице биле изазов упућен не само грађанској култури, него и моралности уопште. То, међутим, већ припада Вуковој личној психологији и отуда *прекорачује* сукоб култура о којем се овде ради; користи га, заправо, за посредно задовољење сопствене жеље у међупростору народне и грађанске културе.

*

* *

Као што Вук Видаковићев однос према историји не критикује због одсуства историјског перспективизовања него због очигледне лажности његовог псеудоисторијског приповедања, тако и Видаковићеву неморалност критикује пре свега зато што његово управљање жељом — које обожијаца хоће — сматра не само неделотоврним, него — сасвим супротно — оним што жељу изазива. Међутим, ако Вук, са једне стране, из перспективе народне културе која одређује његов поглед, не може препознати делотоврност управљања жељом умножавањем пристојних говора о њој, а што је Видаковићева стратегија, и ако, са друге стране, карневализоване жанрове народне културе користи да би у оквиру грађанске културе, коју ипак довољно познаје да зна да је у њој отворено опсцена реч неприхватљива, уживао у приповедању жеље на местима на којима то не би смео, онда његову *међупозицију* најпре одређује специфичан начин присуства *елемената народне у грађанској култури*. „Вук је, несумњиво, желео да српски народ пође путем просвећеног грађanskог успона [...] Тај пут није ни херојски, ни феудални. Вук је грађанин”,⁶⁰ али је његово

⁶⁰ Stanislav Vinaver: *Zanos i prkosi Laze Kostića* (1963); Beograd: Dereta, 2005; 80f.

грађанство различиће од Видаковићевог и није на први поглед очигледно. Већ то што Вук народну културу користи да би под видом критике Видаковића говорио о жељи, коју изриче у исти мах је оспоравајући, знак је Вукове истовремене модерности, објављене уживањем у преступу, и неспремности да тајку модерност прихвати. Слично је и са херојским моралом; иако концепција херојства захтева целовитост херојског лика, Хајдук-Вељко — који „у вријеме Ахила и Милоша Обилића он би заиста њиов друг био, а у његово вријеме Бог зна, би ли се они могли с њим испоредити“ (ЖАВП: 75) — за Вука је само делимичан узор Светозару: у јуначким стварима, али не и када је реч о односу са женама. Иако је у *Житију Ајдука-Вељка Петровића* Вук неготинског господара који „не само што је гријешио с другима, него се и овој првој жени, коју је већ један пут оставио, опет навраћао“ (ЖАВП: 77) оправдао његовим херојством — јер је све то чинио, „као и други млоди славни војници, љубећи више женски род него своју жену“ (ЖАВП: 77), дакле сагласно херојској хипертрофиранисти распостртој на све аспекте бића хероја — ни много умеренију сексуализованост у роману Вук никако није одобравао, иако се на Хајдук-Вељков пример позвао да би показао да се Видаковић не разуме у јуначке и ратничке ствари. Делимичност Хајдук-Вељкове узорности могућа је само у свету који *није херојски*, јер се у доследно херојском свету хипертрофираност хероја мора протегнути на све аспекте његовог бића, па и на однос са женама; Вук се, дакле, према херојству односи слично као према патријархалној култури: из њега узима само оно што се уклапа у његову представу о пожељности и доличности идеалног јунака грађанског романа који треба да отелотвори јунаштво и десексуализовану љубав. Ово је, практично, идеал *витешког* романа, дакле онаких романа са каквима је Вук подругљиво поредио *Љубомира у Јелисијуму*. Иако је подругљивост пре свега усмерио на несрпски карактер обичаја пренетих у роман о српској историји, Вуку смета и жеља коју је препознао у односима између Видаковићевих јунака и која заједно са многим њиховим нехеројским гестовима онемогућава Видаковићев роман да буде витешки у смислу оног витештва које Вук тражи. Видаковић, међутим, сматра да његов роман *баш одговара* захтевима витешког романа, јер су у њему јунаци и њихови поступци онакви „као и код Немаца у оно време Ритери“ (ЉЈ: III, [xiv]). Вук и Видаковић, дакле, различито схватају особине витешког романа у савременој култури, али не због различитих *поетичких* претпоставки, него због другачијих *културних* образца које, по њима, роман треба да одражава. Пошто обојица очекују да роман *образац морала* представи *йсеудоисторијским* приповедањем, то значи да ни Вукова ни Видаковићева културна парадигма нису доволно зреле да би се догодила промена о којој је поводом Валтера Скота писао Георг Лукач.⁶¹ Иако нико није толико у историји колико су

⁶¹ Đerd Lukač: *Istoriski roman*; 9—53. Наравно, не треба бити строг према одсуству историјског романа у српској књижевности почетком деветнаестог века, јер српска књижевност, у којој се романы тада пишу непуне две деценије, свакако није могла *створити* жанр историјског романа, који у вишевековној традицији енглеског романа настаје са Валтером Скотом, чији је први роман објављен *после* Видаковићевих романописачких почетака и мало пре *Друге рецензије србске*.

то Видаковић и Вук, управо је њихова *тревелика заинтересованосћ* за *корист од историје у савременом животу* онемогућила достизање историјског романа, „оживљавање прошлости као предисторије садашњице”,⁶² него их је задржала на нивоу псеудоисторијске артикулације прошлости ослоњене на „лажно-идиличну слику ненадмашно хармоничног друштва Средњег века”,⁶³ при чему су ту хармонију Вук и Видаковић различито конструисали, вођени својим различитим културним парадигмама које су предодређивале да у људима прошлости виде све Хајдук-Вељка до Хајдук-Вељка, односно исте српске грађане из Аустрије.

Питање је, међутим, да ли се уопште може говорити о културним *парадијама* Вука и Видаковића? Иако се заступајући народну културу Вук залагао за неке елементе херојског и неке елементе патријархалног обрасца, он ни један образац није заступао до краја, него је покушавао да из сваког од њих понешто пренесе у *посебан облик* грађанске културе, онај који је очекивао да се објави у српском роману. Због начина на који је употребљавао ове обрасце о његовој културној позицији се заиста не може говорити ни као о херојској, нити као о патријархалној, јер обе захтевају да буду прихваћене у својој целовитости, што их чини непогодним за роман који је „форма зреле мужевности — његов аутор је изгубио зрачећу младалачку вјеру све поезије ’да су судбина и нарав два назива за исти појам’ (Новалис)”,⁶⁴ са друге стране, Вукова немогућност да их прихвati као целовите не значи да он роман почиње да види као форму „праве вриједности унутарњости”,⁶⁵ односно жанр у којем је јунак постао проблематичан. Вук је, као и Видаковић, од романа очекивао морално-историјску поуку, због чега његови јунаци иако више нису, као Винавер каже, ни на херојском ни на феудалном, него на *грађанском* путу српске културе, још увек нису ни прави јунаци грађanskог романа чији „садржај је повијест душе која полази у свијет да би себе упознала”.⁶⁶ Роман за који се Вук залагао требало је да у себе укључи елементе херојског и патријархалног обрасца живота, а пошто су они већ самим Вуковим односом према њима оспорени као обрасци живота, Вукова позиција је изузетно специфична: напустивши непроблематичност херојског и патријархалног света, он није стигао до проблематичности савременог човека. *Друга рецензија* србска својим писањем онемогућава да се морал који декларативно заступа прихвати као непроблематичан — ту се препознаје *граница* Вуковог схватања романа и, шире, грађанске културе на основама народне која је у темељу тог схватања. Изразите, а неосвешћене противречности Вукове експлицитне везаности за народну

⁶² Đerdđ Lukač: *Istoriski roman*; 43.

⁶³ Đerdđ Lukač: *Istoriski roman*; 17.

⁶⁴ Georg Lukács: *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike episke literature* (*Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophische Versuch über die Formen der grossen Epik*, 1916), с njemačkog preveo Kasim Prohić; Sarajevo: „Veselin Masleša” — Svjetlost, 1990; 68.

⁶⁵ Georg Lukács: *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike episke literature*; 71.

⁶⁶ Georg Lukács: *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike episke literature*; 71.

културу и његовог писања у којем се препознаје дах модерног доба, суперишу да је Вук у међупозицију у којој се налази пре бачен него што ју је изабрао, иако он у тој бачености очигледно ужива (или ужива *баш зато*, јер баченост искључује одговорност коју избор са собом неминовно носи?). Зато је *раслојавање* унутар *Друге рецензије србске* закономеран израз тога што Вук не само што није имао, него *није ни могао* имати јасну идеју како да у контексту модерног доба и грађанске средине који почињу да одређују његово писање сачува традиционалне вредности народне културе до којих му је било стало. Интонирајући своју рецензију као превасходно књижевну иако њеним судовима и тоном управљају културне разлике, Вук *избегава йолемику о култури* и говорећи о Видаковићевим књижевним промашајима, грешкама, незнану... од читалаца заправо захтева да пристану на *његово ћодразумевано схватање* српске културе. Традиционално пристајање уз Вукову рецензију, њено истицање као значајног датума српске књижевности, дуготрајно једногласно мишљење о Вуковој изразитој супериорности над Видаковићем, уз доследно превиђање слабости и одсуства кохерентне поетике толико хваљеног разметљивог завршетка књижевног дела *Друге рецензије србске*, сведочи о снази са којом су Вукови обрасци учествовали у конституисању српске културе, толико да Вукова позиција постане прихватана као једина могућа. У таквој ситуацији се заправо ни не може говорити о *јолемици* Вука и Видаковића, јер Видаковић није опонент који заступа супротне, али ставове истог квалитета, него се у његовим романима и полемичким одговорима виде само *деформације* онога што се *саморазумљиво* схвата као српска култура. Те деформације се можда могу објашњавати Видаковићевим личним особинама — као што чини Павле Поповић, који изричito тврди: „*йамећ* је доиста у питању, не што друго”,⁶⁷ пошто је претходно, огорчен начином на који је Видаковић приказао Марка Краљевића, изнео сурову оцену да је поред тога што „Видаковић говори којешта [...] почeo и да блеји”⁶⁸ — али то не даје одговор на питање о изузетној популарности Видаковићевог романа у *грађанској култури*, односно шта је то у њој што је ту популарност омогућавало. Сава Дамјанов, који је Вука отписао као предмодерног заточника „сопственог локално-провинцијског стварносног искуства”,⁶⁹ за Видаковићеве полемичке прилоге каже да се „могу у једном ширем смислу посматрати као прва *одбрана џоезије* у српској књижевности”,⁷⁰ што јесте одвећ радикално и недовољно нијансирано супротстављање полемичких позиција, али је студија *Видаковић, модернији од Вука...* ипак донела нешто ново и значајно: поставила је *ишићање о култури*, односно прекинула са саморазумљивим схватањем културе, иако је питање о култури и у њој остало *подређено* поетичким питањима, само сада са обрнутим предзнаком. Међутим, пошто саморазумљив однос према култури која утемељује Вукове примедбе нису

⁶⁷ Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 153.

⁶⁸ Павле Поповић: *Милован Видаковић*; 153.

⁶⁹ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 73.

⁷⁰ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 73—74.

имали баштиници назора који су „карактеристични за Вукову постојбину (тј. за херцеговачко село)”,⁷¹ него несумњиви грађани попут, рецимо, Павла Поповића и Драгише Живковића — што значи да су Вукове промедбе и култура која је била у њиховом залеђу постале *инштејрални део* грађанске културе — *задатак књижевне историје* је вишеструк: пошто најпре испита *однос између Јоане и културе*, она полемику која би се сажето могла описати формулом *иста Јоане, различна култура* треба да сагледа у ширем оквиру питања о *насталању ћађанске културе* међу Србима у првој половини деветнаестог века. *Раша култура*, провокативни наслов ове студије, требало би стога да од анализе супротстављања Вукових погледа „карактеристичних за херцеговачко село” и Видаковићевих грађанских схватања прерасте у тумачење полемике Вука и Видаковића као *једног аспектија борбе за садржај ћађанске културе*, јер Вукови погледи нису погледи аутентичног сељака, него сељака који постаје грађанин и од човека усмене културе постаје човек књиге, жељећи да у том процесу сачува основне традиционалне вредности народне културе иако га све од тих вредности удаљава, због чега се *раша култура* — херојске, патријархалне и грађанске — примећује већ у самом Вуковом писању, а његова сложена позиција потом се укршта са културом из које Видаковић говори, а која такође није хомогена него се и у њој препознаје борба, између захтеване непроблематичности утемељене изузетно снажним поверењем у рационализам и традицију просвећености и самог приповедања које својим обликовањем јунака и радње прекорачује тако постављене границе. Због свега тога, за питање о *насталању грађанске културе* на основама народне, преиначаване према тада доминантним културним аспирацијама грађанског слоја чији је Видаковић представник, полемика Вука и Видаковића означава почетак *раша култура* као *стварања ћађанске културе надметањем и укрушићањем различитих културних образаца*, а што се наставља и у другим Вуковим полемикама и самом Вуковом раду, његовим сталним враћањем и удаљавањем од сопствених претпоставки.

Шири контекст српске културе прве половине деветнаестог века у којој би о Вуку могло да се „размишља као о *месицу укрушићаја* различитих друштвених сила тога доба”⁷² захтева испитивања у правцу *ефективне књижевне историје*: „традиционална књижевна историја ограничава, понавља и институционализује писање прошлости, док је усмерење ефективне књижевне историје да представи, ситуира и контекстуализује књижевност прошлости у књижевној култури”,⁷³ чиме књижевна дела постaju *дођађаји*, „оно што не само да доприноси одвијању неког заплета већ

⁷¹ Сава Дамјанов: „Видаковић, модернији од Вука...”; 66—67.

⁷² Ненад Николић: „Граждани против Вука (*Против Вука: Српска ћађанска интелигенција 18. и 19. века о језику и његовој реформи*, приредио Мирослав Јовановић, транслитерација Татјана Суботин-Голубовић, ’Стубови културе’, Београд 2004)”; Нови Сад: Летопис Матице српске, год. 181, књ. 475, св. 3, март 2005; 465.

⁷³ Mario J. Valdés: “Rethinking the History of Literary History”, in anthology: *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Edited by Linda Hutcheon and Mario J. Valdés; Oxford: Oxford University Press, 2002; 68.

му даје драмску форму својеврсног обрта (преокрета).⁷⁴ Полемика Вука и Видаковића као *књижевни догађај грађанске културе у настајању* за ефективну књижевну историју је први корак у испитивању Вуковог дела и несумњивог културног преокрета који је са њим дошао: иако савремени поглед у прошлост, дистанциран од Вуковог оптерећујућег ауторитета, може да препозна да и Вук и Видаковић од романа хоће *морал*, да га обојица доживљавају као *универзалну* категорију која није историјски условљена, те да зато прича из било ког доба може посредовати исти морал, што у крајњој линији доводи до претварања јунака у савременике, због чега је концепција *исеудоисторијског романа* за њих заједничка, а поетика само *маскира* сукоб култура за који је роман најприродније бојно поље будући да обликује најцеловитију слику света, то не значи да ефективна књижевна историја губи суштинску везу са књижевношћу и премешта своја доминантна интересовања на поље културе, упадајући у заблуду на коју је још пре читавог века упозорио Лукач, „када се значење — као 'књижевности', као књижевној вредности — губи да би књижевност имала улогу само попут симптома културе, само као нешто у чему се може очитовати игра сила које покрећу друштво”;⁷⁵ напротив, ефективна књижевна историја, која није заслепљена навикама, традицијом и уобичајеним предметом књижевне историје која прошлост представља најчешће несвесна сопствене позиције и њом условљеног обликовања приче о развоју књижевности, која је, dakле, за разлику од традиционалне књижевне историје *свесна* своје позиције и да је „ефективна онолико колико је користе и колико је од користи својим претпостављеним читаоцима; то је концепт дубоко повезан са идејом да смо ми у садашњости афицирани нашим смислом за прошлост”,⁷⁶ те је стога ефективна књижевна историја освестила и да то „како су догађаји концептуално замишљени, и затим распоређени као приповедне репрезентације, одређује епистемолошки исход, то јест, шта постаје значајна чињеница”,⁷⁷ чиме је добила могућност да „постави књижевност прошлости на дистанцу, да учини да се њена другост осети”,⁷⁸ испуњавајући тако задатак књижевне историје који је „очување другости и одржавање дијалектике локалних структура насупрот унифицирајућим и хомогенизујућим притисцима”,⁷⁹ дајући, тако, књижевности *више дигнитета* и то *са новом снагом*, јер ефективна књижевна историја признаје да „нема књижевно-

⁷⁴ Pol Riker: *Vreme i priča* (*Temps et récite*, 1983), први том, превеле с француског Slavica Miletić и Ana Moralić; Сремски Карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993; 288.

⁷⁵ Đerđ Lukač (Lukács György): „Beleške o teoriji književne istorije” (1910), у: *Rani radovi* (1902—1910), избор и prevod Sava Babić; Сарајево: „Veselin Masleša”, 1982; 191.

⁷⁶ Mario J. Valdés: „Rethinking the History of Literary History”, 67.

⁷⁷ Alun Munslow: *The Routledge Companion to Historical Studies*; London and New York: Routledge, 2000; 91.

⁷⁸ David Perkins: *Is Literary History Possible?* (1992); Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993; 185.

⁷⁹ Virgil Nemoianu: „Literary History: Some Roads Not (Yet) Taken”, in anthology: *Beyond Poststructuralism: The Speculations of Theory and the Experience of Reading*, Edited by Wendell V. Harris; University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996; 388.

сти која не би била у слабијој или јачој, али нераскидивој вези с нашим највише личним, унутарњим животним садржајима”⁸⁰ и зато „не само што покушава да оствари поновно приказивање прошлог догађаја, она такође представља савремену рефлексију писања као естетског искуства у садашњости. Књижевна историја третира писање и као документ и као искуство”,⁸¹ што је много шире од третмана који је књижевност имала у традиционалној књижевној историји. Позиција са које се полази у књижевноисторијску интерпретацију одређена је *развојем књижевности*, а предмет њеног проучавања схвата се као догађај у *трити* о том развоју, због чега ефективна књижевна историја свој предмет не може посматрати *објективно*, онако како је то традиционална књижевна историја веровала да чини, него је он за њу део њене *сопствене историје*, због чега се књижевни догађаји разумеју у оним својим аспектима којима учествују у књижевноисторијској причи која је довела до позиције са које књижевни историчар интерпретира књижевну прошлост. Иако се књижевна историја бави књижевношћу као својим посебним предметом, и заиста никако не би требало да јој да „улогу само попут симптома културе, само као нешто у чему се може очитовати игра сила које покрећу друштво”, она је не може посматрати ни изван културе, јер иако није „књижевност настала да би изразила један поглед на свет [...] снагу којом срећује свет добија од погледа на свет који чини њену основу”,⁸² па је заправо прави изазов „одредити положај дела, а с тим у вези евентуално и положај целе књижевности или књижевне врсте у култури једног доба”.⁸³ Полемика Вука и Видаковића је за такво предузете нарочито погодна, јер литерарност романа која је у њој стављена у други план књижевну историју тера да, пошто је то утврдила, постави питања о *стапусу књижевности* почетком деветнаестог века, њеној култури, моралу, националној идеологији... подређеном положају, те да с обзиром на то објасни поетичке претпоставке романа којем је таква улога била намењена. Због своје *херменеутичке природе* ефективна књижевна историја ни када је најусмеренија на питања културе не губи из вида да се њима бави да би боље разумела књижевност, а то боље разумевање је пак могуће само ако је на позадини културе као целине симболичког система времена у којем књижевно дело настаје. Херменеутичко поступање, наравно, захтева и да *сама књижевна историја* своје разумевање књижевне прошлости увек враћа питању о позицији са које га предузима, не заборављајући дакле никада да је оно што се разуме и види као значајно такво *са становишта садашњости* — предмет књижевне историје као догађај неминовно је одређен местом које заузима у историјској причи о развоју књижевности као историји позиције са које се та прича саопштава као истина о књижевности, али и као истина о себи.⁸⁴ Контекстуализовано у српску кул-

⁸⁰ Đerd Lukač: „Beleške o teoriji književne istorije”; 224.

⁸¹ Mario J. Valdés: “Rethinking the History of Literary History”; 81.

⁸² Đerd Lukač: „Beleške o teoriji književne istorije”; 202.

⁸³ Đerd Lukač: „Beleške o teoriji književne istorije”; 209.

⁸⁴ Пошто је „темпоралност структура човекове егзистенције и она почива у језику као наративности [...] историчари не намећу приповедну форму фактима конституисаним

туру почетком деветнаестог века, тумачење полемике Вука и Видаковића омогућава приближавање друштвеним силама чијим је укрштањем и надметањем настала српска грађанска култура, оспљавајући тадашњу потребу да се књижевност потчини култури омогућавајући интерпретацији да препозна и места на којима „отпор који приповедање пружа својењу на моралну повест открива [...] немогућност приче да буде једнозначни пример морала. Не зато што Видаковић то не би желео, него зато што се приповедање не може у потпуности контролисати”,⁸⁵ односно зато што у приповедању увек постоји *вишак смисла* који дискурзивна једнозначност било које идеологије — културе, морала, књижевности... — не може изразити. Зато књижевна историја која је показала на који начин се у полемици Вука Караџића и Милована Видаковића објавила динамика односа књижевности и културе, чиме је преобликовала разумевање њихових експлицитних захтева (како оних који се односе на културу, тако и поетичких), своју коначно освојену представу о том догађају сме задржати само за тренутак, свесна да та представа важи у оној мери у којој је потребна књижевном историчару који је ствара с обзиром на време у којем пише и вредности тог времена које дели, због чега књижевна историја увек мора бити спремна да догађај и причу (у којој он једино и важи као догађај) изнова преиспитује с обзиром на конкурентске књижевноисторијске приче, условљене различитим херменеутичким ситуацијама њихових савремених приповедача, односно себе у будућности.

Nenad Nikolić

THE POLEMIC BETWEEN VUK AND VIDAKOVIĆ — WAR OF CULTURES

S u m m a r y

By interpreting the polemic between Vuk Stefanović Karadžić and Milovan Vidaković, this paper reconsiders the concepts of literary history found in the background of the previous interpretations of this dispute. The author proposes a literary historical approach which would pay more attention to the cultural issues.

као догађаји који би могли бити представљени кроз неприповедни дискурс, него Рикер уместо тога тврди да сам историјски догађај има исту структуру као приповедни дискурс. Тако је, консеквентно, ова приповедна структура оно што разликује историјски догађај од природног догађаја” (Mario J. Valdés: “Rethinking the History of Literary History”; 77).

⁸⁵ Ненад Николић: *Касцрповане јуношe: Жеља и ѕртијоведање у романима Милована Видаковића*; 181.

ЕЗОТЕРИЧНИ ОКВИРИ ЛУЧЕ МИКРОКОЗМА

Немања Радуловић

САЖЕТАК: Рад се бави сличношћу основних идеја *Луче микрокозма* са езотеричним струјањима с краја осамнаестог — почетка деветнаестог века. Тако се спев сагледава у контексту свог доба. Посебно се разматрају мартинизам (пад душа у материју) и месмеризам (називање душе електричном искром) а постоје и одређене паралеле са слободним зидарством. Езотеричне идеје нису биле ограничene само на затворене кругове, него су биле присутне у европској култури, нарочито у руској, с којом је Његош имао посебног додира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хришћански езотеризам, преегзистенција душа, мартинизам, месмеризам, масонерија, кабала

Кључне теме *Луче микрокозма*, које су водиле истраживаче ка тражењу извора и прављењу паралела, позивају да се Његошев спев посматра у оквирима духовних кретања свог доба. Мада се понегде у компаративним истраживањима Његоша одбија сличност идеја и тражи само сличност слика,¹ видећемо да су „идеје“ тако повезане са slikama да раздвајање није могуће спровести. Не улазећи у питање директнијих извора (о чему је већписано) нити у књижевну интерпретацију, покушаћемо да спев сместимо у миље за који нам се чини да је наприкладнији. Наводи из текстова тог доба су представљени као илустрација за дух тог миљеа и раширеност теме, не као Његошеви непосредни извори.

Теме спева које се најчешће истичу у овим књижевноисторијским истраживањима јесу преегзистенција душа и Адама, њихова побуна у преегзистентном стању, слика душе као искре, пропаст пређашњих светова („првих небеса“), однос светова светла и tame (нарочито слика тамног царства), као и специфична представа Божијег стварања.

Поменуте теме су присутне у езотеричним учењима тог доба. Нешто прецизније временско одређење њиховог ширења је друга половина 18. и почетак 19. века, а настављају се у различитим видовима и у доба када *Луча* настаје.

¹ М. Флашар — *Његош и антика*, 155.

Оквири из наслова овог рада долазе од тада раширених покрета хришћанско-теозофских, езотеричних, масонских и розенкројцерских. Њихов утицај на културу и књижевност краја осамнаестог и почетка 19. века није био мали и изгледа да је то контекстуални кључ за боље разумевање спева.

*
* *

Друга половина 18. века није само доба Волтера и Дидроа, и проповеденост није само она енциклопедиста, него и мистичног илуминатства. У 18. веку у Европи, нарочито у Француској, Немачкој, Русији и Скандинавији јавља се цео низ езотеричних и окултних покрета и учења, супротстављених просветитељству. Мартинес де Пасквали и његов ученик Луј-Клод де Сен-Мартен, Франц фон Бадер, Јохан Хајнрих Јунг-Штилинг, Карл фон Екартсхаузен, Николај Новиков, Иван Лопухин, Лафатер, Сведенборг су најпознатија имена, уз славне шарлатане попут Кальстра. Док неки делују у уским круговима, многи су широко популарни и читани аутори; ово нарочито важи за Јунг-Штилинга и Екартсхаузена (који је превођен и код нас, али не као езотеричар, него као драмски писац). Највећи део тих покрета се може заједно назвати „хришћански езотеризам” или „хришћанска теозофија”; називају се и „илуминатима” или их не треба мешати са рационалистичким и револуционарним баварским илуминатима (као што и теозофију овде треба узети у смислу западне традиције, не у смислу знатно каснијег теозофизма Блавацке). Хришћански теозофи црпу из старијих учења а њихове се идеје настављају и у првој половини 19. века, нарочито у књижевности. Из мноштва идеја издвојићемо оне које имају подударности са Његошевим спевом. То су преегзистенција, замисао душе као искре и пређашњи светови, уништени пре стварања нашег.

Идеја *преегзистенције* је несумњиво једна од основних у *Лучи* и уједно једна од основних идеја које овај спев чине хетеродоксним и удаљеним од теологије Цркве и књижевних дела заснованих на хришћанској традицији, какав је Милтонов еп. Указивано је да је Његош ову идеју могао упознати преко платонизма, преко помињања Оригена у црквеним зборницима, преко описа индијске религије у једном путопису. Овакво истраживање лектире, иначе сасвим оправдано, може бити допуњено истраживањем контекста, духа епохе, оквира. Прегледом езотеричних учења тог периода видећемо да је учење о преегзистенцији у њима веома присутно. Не само из античких аутора у руским и француским преводима, него и из струјања своје епохе могао је Његош да се упозна са некима од тема које ће за његов спев бити кључне. При томе не треба заборавити да езотерично не значи одмах и скривено и тешко доступно. Многе од тих идеја, мада су по својој суштини езотеричне, биле су у интелектуалним круговима раширене и познате, преношене не само усменим путем на састанцима затворених кружока, него и кроз штампане књиге; многе су у антирационалистичким круговима биле и помодне, те

се чак говори и о „езотеризму салона” (Февр) или о езотеризму као о салонској игри.²

У покретима које ћемо разматрати помиње се преегзистенција Адама и људских душа, као и у *Лучи*.

Идеје о преегзистенцији биле су нарочито раширене у *мартинизму*.³ На почетку овог покрета стоји необична и још увек недовољно позната личност Мартинеса де Пасквалија, који је деловао у Лиону у другој половини 18. века. Пасквали је учење саопштавао посвећеницима свог тајног друштва Изабраних коена универзума⁴ а објашњено је и у спису *Трактат о реинкарнацији бића*, који је кружио у рукопису све до средине 19. века (1866. су штампани одломци у студији А. Франка, цео трактат 1899). По доктрини Мартинеса де Пасквалија, након побуне духовних бића као тамница за њих је створен материјални универзум. Адам, чисти дух, еманиран од Бога, одређен је да буде њихов тамничар. Пали духови касније успевају да га заведу и Адам пада у „тамницу материје”, што значи и да постаје телесан. Казна за њега и његово потомство је живот у кругу материје. Наравно, овде има неких разлика у односу на Његоша али је битна сама идеја преегзистентног Адама и материјалног света као тамнице за побуњене духове.

Пасквалијев познатији и утицајнији ученик Л. К. де Сен-Мартен је у својим књигама широ мартинезистичко учење (касније спојено са Бемеовим системом) али не тако отворено.⁵ Историје књижевности и филозофије слажу се о значају утицаја „непознатог филозофа” на духове предромантизма и романтизма. Из његових учења ћемо сажето издвојити само оно што је важно за нашу тему.

Код Сен-Мартена се веома често јавља слика душе пале из трансцендентног света у тело, њене казне и патње у телу, свету и твари, као и помињање душине носталгије за својом правом домовином. Након пада човек постаје затвореник у овом свету: природа је тамница за човека, материја гроб духа, земља место изгнанства и окајавања. Тек након пада човек је постао материјалан. Пошто је човек тако заробљен у елементима, земља није никакав центар небеских кретања него затвор. Душа је изгубила контакт са својом првобитном атмосфером, заборавила праву отаџбину. Јавио се духовни сан — душа заједно са целом природом тоне у сомнамбулни сан мрачног и успаваног света. То дејство сна универзума је као дејство Лете.⁶

² A. Viatte — *Les sources occultes du romantisme* 2, Paris 1928, 272.

³ Мада се често прави разлика између мартинесизма као учења Пасквалија и мартинизма као учења његовог следбеника Сен-Мартена, користићемо израз мартинизам у ширем смислу и за лионског учитеља и за „непознатог филозофа”.

⁴ Документи, т. ј. обредни текстови Реда Коена и Вилермозовог система у: Guenon — *Études sur la franc-maçonnerie et le compagnonnage*, Paris 1981, 228—256; P. Vuillaud — *Joseph de Maistre, franc-maçon*, Paris 1926 — Appendix; R. le Forestier — *La franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 1970 — Appendix.

⁵ Le Forestier, *ibid.* 312.

⁶ Сажет приказ Сен-Мартена у: A. Faivre — *L'Ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, Paris 1973, 118—123; K. R. H. Frick. — *Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2005, 517—609.

Мартинизам се ширио у масонским круговима. Овде на првом месту треба поменути систем Жан-Батиста Вилермоза, „Вitezови добро-чинитељи Светог града”. Инициран у друштво Коена, Вилермоз је хтео да Пасквалијеву доктрину интегрише са већ постојећом масонеријом у Француској. Стварањем свог система је успео; мартинистичке доктрине су саопштаване на вишим степенима. Након великог масонског конгреса у Вилхелмсбаду 1782, на којем је мистично крило масонерије надвладало рационалистичко, његов систем се (у склопу Исправљеног шкотског обреда) шири по Европи, а нарочитог успеха је имао у Русији.⁷ Али, напоменимо још једном да је у Русији, као и у целој Европи, мартинизам имао популарности и ван слободнозидарског друштва, првенствено кроз Сен-Мартенове књиге.⁸ (Као занимљивост и сведочанство о раширености говори податак да је Сава Текелија имао у библиотеци две књиге „непознатог филозофа”: *Des erreurs et de la Vérité* и *Le Tableau naturel*).

Пасквалијеве идеје су лако препознатљиве на високим степенима Вилермозовог система: кључна тема је пад првобитног человека у материју. Он и његово потомство су за казну затворени у тела.⁹ Космос је створен као затвор за палог человека и за пале анђеле.¹⁰ Човек као краљ универзума је заробљен у мрачном боравишту. Али, он ипак чува слику своје прве величине јер је интелигенцијом (уп. мисао код Његоша) први од бића.

Човекова казна се, по мартинизму, може описати овако: „Као што је душа прачовека затворена у универзалној материји, тако је душа појединачног человека затворена у материјалном телу.”¹¹

Мартинизам је оживљен — или боље рећи оживљаван — крајем 19. века, у време окултног препорода. Постоји и данас у низу мартинистичких ложа и редова, који се позивају на различите филијације.

Како је изгледало схватање мартинизма у осамнаестом веку ван затворених кругова најбоље сведочи један запис драматичара Себастијана Мерсијеа: човек је кажњен материјалним телом због својих ранијих грешака, али у њему остаје божанска зрака која га подсећа на првобитну величину.¹² Овај кратак опис не само да доћарава популаран приказ компликованих теозофских теорија, него као да представља и кратак опис Његошевог спева.

Теме сличне овима разрађују се и код других илумината тог доба.

Још почетком осамнаестог столећа истакнути масон вitez Мајкл Ремзи у свом роману *Кирова ћутовања* (1728), који је током века доживео 26 што нових издања, што превода и утицао на формирање масон-

⁷ Le Forestier, 724.

⁸ Faivre — *L'Esotérisme...* 153; 164—168. A. Faivre — *Eckartshausen et la theosophie chretiene*, Paris 1969, 619.

⁹ Le Forestier, 446—452; 1032—1033; 1039—1040. Vuillaud, 254.

¹⁰ A. Faivre — *Access to Western Esotericism*, State University of New York Press, 1994, 153.

¹¹ Frick — *Die Erleuchteten*, 534 (поглавље о мартинизму).

¹² Le Forestier, 776.

ске идеологије, идентичност различитих старих религија види управо у преегзистенцији. Кроз уста Зороастра, грчких и хебрејских мудраца у роману се даје иста доктрина: преступ преегзистентних духова, њихов пад и казна — испаштање у земаљским, смртним телима.

Швајцарац Дитоа-Мамбрини преегзистентног человека — Бога назива једним од Елохима (овде та реч значи „Идеја“). Пад трећине анђела је довео до стварања небеса, нечистих пред Богом. Падајући, духови су помешали небеско и земаљско и створили тако огроман космички хаос. Од тих рушевина Бог ствара земљу за человека. Човек носи у себи божанску ватру. Тело је негативно оцењено, материја је најудаљенија од истинског бића, измет првобитног бића.¹³ Овде налазимо и друге идеје познате из *Луче*: унутрашњу светлост и остатке хаоса, рушевине, из којих Бог ствара.

Пријатељица Сен-Мартена, војводкиња од Бурбона, важна личност у осамнаестовековној езотерији по свом друштвеном утицају, такође верује у преегзистенцију душа.¹⁴

И католички теозоф Франц фон Бадер говори о Луциферу затвореном за казну на овој земљи и о Адаму као тамничару.¹⁵ На трагу кабале разликује два Адама: један је Елохим, без људског тела, други је земаљско тело оживљено божanskим дахом.¹⁶

У *Пејпебуршким вечерима* Жозефа де Местра, један од саговорника, у разговору о илуминатима, као „погрешну позицију“ наводи управо идеју о преегзистенцији душа, која треба да објасни првородни грех.¹⁷ Сам Де Местр, инициран у Вилермозов систем, био је склон управо веровању у преегзистенцију платонско-оригеновског типа и у кажњавање душа затварањем у тела.¹⁸

У првој половини 19. века Јаков Симон Баланш, који ће постати и академик, баш преегзистентним падом објашњава човеков положај у свету — постојање на земљи је казна, последица пада, земља је пакао где душа испашта.¹⁹ Човекова прва казна је управо затварање у физичко тело и подређивање законима материје.²⁰ Душа је накнадно потчињена телу.²¹

Било је и оних који су полемисали с том идејом: рецимо, Јунг-Штилинг јој се супротставља.²²

¹³ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 81.

¹⁴ Viatte I, 243.

¹⁵ Faivre — *Access...*, 223.

¹⁶ Faivre — *Access...*, 218.

¹⁷ Joseph de Maistre — *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, (Oeuvres complètes, V), Paris 1924, 205.

¹⁸ Faivre — *L'Ésotérisme...* 125—126. Vuillaud, 86.

¹⁹ Faivre — *L'Ésotérisme*, 84—85. Brian Juden — *Traditions orphiques et tendance mystiques dans la romantisme français (1800—1855)*, Paris 1955, 274.

²⁰ Jacques Roos — *Les idées philosophiques de Victor Hugo. Ballanche et Victor Hugo*, Paris 1958, 59.

²¹ „Si l'âme de l'homme n'était faite que pour informer son corps, ce ne serait pas la peine. Elle est d'abord; ensuite elle est soumise à une initiation par le corps“ — P. S. Ballanche — *Ville des Expiations*, livre VIII, навод према: Robert Amadou, Robert Kanters — *Anthologie Littéraire de L'Occultisme*, Paris 1950, 209.

²² Viatte II, 54.

На овим примерима смо видели и да се преегзистенција Адама помиње још чешће него преегзистенција душа. Мада се поводом праоца код Његоша помињао Адам Кадмон (Слијепчевић, А. Савић-Ребац),²³ ова идеја, веома присутна у езотеризму а пореклом из кабале, само се делимично поклапа са Његошевом — представа андрогиног Адама, честа у оваквим описима, не помиње се у спеву, а тешко би се у њега и уклошила.²⁴ Док Адам Кадмон садржи људске душе у себи, Његошев Адам је војвода анђела који ће постати људи. Али, овде се може радити и о преобликовању, одређеном захтевима епског, што је јасно из сцена битке.

Последица пада у материју је и *зaborав*. У човековом трагању за сопственим првобитним бићем се „не ради толико о његовом проналажењу... колико о сећању”.²⁵ Али, док се ово опште место теозофије доживљава као казна, код Његоша је заборав олакшавање казне Адамовим анђелима; он чак наглашава да је Сатаниним анђелима сећање на стање пре пада остављено да би се више мучили (6, 31—34). Томе је сличан и *сан*, који се јавља у мартинизму и у *Лучи*.

Можемо узети да су опште теме езотеричних покрета тог доба преегзистенција душа, егзил и отеловљење човека,²⁶ да је материјални свет, овај космос, створен да буде тамница палих анђела²⁷ а да је човек божански дух осуђен да се мучи у људском телу као у тамници.²⁸ Ионако присутне, идеје су постале још приступачније када се почетком 19. века јављају неомартинистичке групе, те оно што се у друштвима и одређеним масонским степенима поучавало тајно све више излази на светло дана.²⁹ С књижевноисторијске стране се може истаћи да пад и реинтеграција нису „опсесивна тема” само теозофских дискурса него и романтизма.³⁰

Оваквим контекстом се једно може објаснити и нешто што се обично тумачило као Његошева недоследност или жеља да се спев донекле приближи канонској верзији приче о паду. Након преегзистентне побуне Адам добија материјално тело, а потом се у стиховима 211—220 шестог певања описује сагрешење у Едену — Евино узимање плода и губљење рајског стања, т. ј. оно што се у Библији помиње као први и једини пад. Изгледа да је помињање еденског пада довело до контаминације мотива у спеву. Међутим, у учењима тог периода, нарочито у мар-

²³ П. Слијепчевић — *Стварање света и слика васионе у Лучи микрокозма*, Зборник радова САН (Институт за проучавање књижевности, књига 2), XVII, 1952, 181; А. Савић-Ребац — *Његош, кабала и Филон* — Хеленски видици, Београд 1966, 141.

²⁴ С овим је повезано и већ примећено (М. Павловић, В. Јеротић) одсуство Еве из спева. У патријархалној култури којом је Његош окружен тешко је замислити идеје о андрогинији, Софији и сличне из гностичко-теозофског репертоара. Ипак, Ева се јавља тек након пада. У питању може бити даљак одјек губљења првобитне андрогиније после пада, али и једноставно то што тек од тих стихова Његош следи старозаветну причу.

²⁵ Faivre — *L'Esotérisme...*, 9.

²⁶ Viatte 1, 37.

²⁷ Faivre — *L'Esotérisme...*, 10; 35; 37.

²⁸ В. Боголюбов — *Н. И. Новиков и его время*, Москва 1916, 141—142.

²⁹ Le Forestier, 906.

³⁰ Faivre — *Access...*, 81.

тинизму, помињу се *два љада* Адамова — први у неком преегзистентном стању, други потом у рајском врту, како је описан у Књизи постања.³¹ Тек након првог пада је наша душа заточена у материји, тек тада Адам постаје материјалан. Сем код Сен-Мартена идеја сукцесивних падова јавља се и код других теозофа тог доба (Дитоа-Мамбрини, Самуел Рихтер, Бадер).³²

Преегзистентни Адам је код Његоша анђео, дух. Спекулације о „прослављеном” телу, сачињеном од суптилне материје, какве постоје у кабали и код хришћанских илумината (Бадер, Сен-Мартен), али и у православној теологији, код Његоша нису присутне, тако да и ту одступа од традиционалне замисли Адама Кадмона.

Адам као анђео је исто што и Сатана; тако су и у теозофијама и човек и анђели еманирани, не створени. Иначе, око 1750, у теозофским учењима, највише онима заснованим на Бемеу, али не само у њима, порекло зла се тумачи првенствено кроз Луцифера. „Од 1750. мит о Луциферу се шири у свим образованим срединама.”³³

И неки општи доживљај света и човека у спеву има паралела у савременим токовима идеја. Његошев доживљај космоса као затвора и људског тела као „блатне тјелесине” може се одредити као гностички.³⁴ Али, поред несумњивих паралела са старим гностичким учењима и неоманихејским покретима, може се видети да такав доживљај света у овој епохи није усамљен. Говорећи о свету, Сен-Мартен користи исти гностички имагинаријум као и Његош. Тамница, затвор, сан, окови материје су неки од теозофских најчешћих израза, а пореклом су из гностицизма. Цела природа је огромна тамница, за човека баченог у „круг илузија”, али и за звезде, елементе, светлост. Код Ивана Лопухина се такође налази слика тела као тамнице племенитијих елемената.³⁵ За Јунг-Штилинга душа је прогнана у „овај тужни затвор, телесну тамницу”.³⁶ По Екартсхаузену Адам је пре пада био састављен од 3/4 светла и 1/4 материје да би се после пада однос променио.³⁷ После пада нас је обавила груба материја, заточени смо у оковима од крви и меса, у пропадљивој ствари (*Облак над свешилиштем*).

Ово нас доводи до ширег проблема континуитета гностичких слика и идеја у европској култури, нарочито у езотеричним покретима. Та тема захтева посебну обраду, тако да нека само буде напоменуто да паралеле Његоша и богумилства могу да се сагледају у том ширем оквиру подземног настављања гностицизма. Присуство тих елемената у илуминатским учењима није спорно. Код Пасквалија је пронађена сличност са гно-

³¹ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 36.

³² Faivre — *L'Ésotérisme...*, 36; 72; 114.

³³ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 56; Rolf Christian Zimmermann — *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deuschen 18. Jahrhunderts*, München 1969, 131—133.

³⁴ За сличност Његошевих слика са гностичким вид. М. Ломпар — *Луча микрокозма* и питање о души у: *Луча микрокозма*, Београд 2002, 16—18.

³⁵ Faivre — *Access...*, 139.

³⁶ Jung-Stilling, — *55 Thesen zur Geisterkunde*, Pfullingen, s. a. — тезе бр. 25 и 31.

³⁷ Faivre — *Eckartshausen...*, 285.

стичким, манихејским и катарским темама,³⁸ помиње се гностичко и манихејско наслеђе код Бемеа. У учењима мноштва секта и тајних друштава у Европи може се пратити преношење доктрина карактеристичних за гностицизам.³⁹ Некад се ради и о свесном тражењу те традиције: рецимо, поједини масони тог доба се, у свом синкретизму, поред осталих традиција позивају и на гностицизам, на Василида, на манихејство.⁴⁰ Католички полемичари користе исте сличности. Истакнути антимасонски аутор опат Баријел, чији се утицај осећа и данас у конспиролошкој литератури, масоне сматра настављачима манихејаца и албижана а мартинисте следбеницима гностика Карпократа; но, и Кондорсе говори о ширењу манихејства у тајним друштвима.⁴¹ Такве оптужбе делом нису тачне (уосталом, питање је шта су све противници подразумевали под манихејством), али се осећала одређена сродност савремених езотеричара са древним јеретицима. У оваквим објашњењима мартинизма и других теозофских струјања посебно су важна поређења са манихејством и средњевековним неогностичким покретима. Сличност *Луче* са богумилством би тако дошла од Његошу савремених струјања, која се настављају на манихејску традицију. Тако се у тим струјањима која преносе старија учења може уочити и посредничка улога.

За илустрацију обима и трајности феномена гностицизма навешћено само једну далеку оријенталну паралелу *Лучи*. И данас у Сирији и Турској постоји секта нусаирита по чијем учењу су људи пре стварања света били светло око Бога. После побуне су пали у свет материје где су се оваплотили као људска бића.⁴² (У веровањима још увек постоје гностичке секте мандејаца у Ираку и Ирану, које помиње и Аница Савић-Ребац, такође постоје одређене сличности са Његошевим делом — нпр, небески Адам затворен у материјалном телу).⁴³ Несумњиво гностичко порекло ове представе нас само подсећа на ширину оквира у којима можемо посматрати *Лучу*; али, овај рад је окренут ка ужим оквирима.

У тадашњим струјањима има, међутим, и полемике са манихејством те се (донекле контрадикторно) одбија идеја да је материја зла (нпр, код Бадера или и Сен-Мартена, Екартсхаузена).⁴⁴ Сен-Мартен понегде чак

³⁸ У томе се слаже већина проучавалаца (Франк, Амаду, Форестје, Февр, Фрик). Вид. нпр., Forestier, 292; 297 („јасан ехоманихејских и гностичких доктрина”); 795. Вилермоз организује посвећенике у два реда, попут катара (527). Један од ретких који одбија гностичке и кабалистичке трагове у мартинизму је рани проучавалац Матер (M. Matter — *Saint-Martin. Le philosophe inconnu*, Paris 1862, 11; 355—356.)

³⁹ О томе нарочито: K. R. H. Frick — *Licht und Finsternis. Okkulte Geheimgesellschaften bis zur Wende des 20. Jahrhunderts I—II*, Wiesbaden 2005.

⁴⁰ Сахаров — *Масонство, литература и эзотерическая традиция в век Просвещения — „Масонство и русская литература XVIII — начала XIX в.”*, Москва 2000, 17.

⁴¹ Le Forestier, 855—856.

⁴² *Dictionnaire critique de l'ésoterisme*. Publie sous la direction de Jean Servier, P. U. F., 1998 (*Nusayrisme*).

⁴³ Ginza („десна”) 3, навод према: Edmondo Lupieri — *The Mandaeans. The Last Gnostics*, Michigan, Cambridge 2002, 187—189; затварање у тело није казна, али је само тело негативно оцењено.

⁴⁴ Faivre — *Eckartshausen...*, 325; 356.

говори против појединачног преегзистентног греха и сматра, већ ближе догми о првородном греху, да се наслеђује Адамов грех. Има и других разлика између Његоша и теозофа — рецимо, код њега Адам и Сатана падају истовремено, док се у већини илуминатских теорија задржава учење о претходењу ђаволовог пада. По Мартинесу материјални универзум је створен за пале анђеле — исто је код Његоша, само што Његош анђеле изједначава са људским душама (без оних који су до краја остали са Сатаном и пали у ад). У овом детаљу је Његош можда ближи богумилству, али не може се искључити коришћење богумилске теологије (која је можда доживљена као део националне прошлости) за обраду општије теозофске теме о човековом паду.

Већина проучавалаца (Шмаус, И. Секулић, Слијепчевић) се слаже да је материја савечна Његошевом Богу. Мада та тема није специфично езотерична, поменимо да се и за вечност материје могу наћи примери у том периоду.⁴⁵

Мотив божанске искре је стар и раширен. М. Флашар га повезује, као и А. Савић-Ребац, првенствено са мистиком позног платонизма;⁴⁶ у средњем веку се јавља код Мајстера Екарта, а може се и данас срести као (полу)окамењена слика. За нас је важно преношење те слике у традицији о којој говоримо — јер, и идеја унутрашње светlostи је једна од општих идеја езотеричних струјања.⁴⁷ Присутна је у јеретичким покретима средњег века и у радикалним протестантским деноминацијама,⁴⁸ код теозофа попут Парацелзуса, Вајгела, Бемеа, те се као наслеђе те културе пренела и у период о којем говоримо. Код Сен-Мартена се јавља у низу пасажа његових списка (*Ecce homo, Le tableau naturel, L'Homme de désir, De l'esprit des choses, Le ministère de l'homme esprit*). Након одвајања од светлосног центра (т. ј. након пада) у човеку је једна искра остала као водич. Често се искром назива управо људска мисао, као и код Његоша. Јунг-Штилинг људски дух назива божанском искром.⁴⁹ За Екартсхазена душа, срце (Gemüth) у човеку је искра, слика Божија, краљевство небеско изгубљено падом.⁵⁰ По Лопухину и после пада у човеку је остала искра тог божанског светла, духа Божијег који је царевао до пада.⁵¹ Код оновремених масона божанска искра у људима се такође поистовећује са интелигенцијом.⁵² У једном руском масонском рукопису стоји: човек је мрачан али у њему је искра повезана са изворм живота, великим бићем.⁵³ Масон Тургенјев у једном писму објашњава: бисер о којем говори

⁴⁵ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 49.

⁴⁶ Нпр. *Њеђош и анишка*, Подгорица 1997, 117. *Новојлатонско предање и извори* Луче Микрокозма, Зборник Филозофског факултета, VI-2, Београд 1962, 219.

⁴⁷ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 9.

⁴⁸ Вид. N. Frye — *Fearful Symmetry. A Study if William Blake*, Princeton University Press, 1974, 152—153. Уједно се и код Блејка јавља изједначење стварања света са падом (41; 125), као и сан палог примордијалног човека (126).

⁴⁹ Jung-Stilling — *Szenen aus dem Geisterreich*, Bietigheim 1973, 198; 223.

⁵⁰ Faivre — *Eckartshausen...*, 334.

⁵¹ Боголюбов, 207—8. Faivre — *Eckartshausen...*, 152.

⁵² Le Forestier, 193.

⁵³ Боголюбов, 230.

Беме је чисто божанство које је Адам уживао пре пада, искра божанствене љубави и мудрости у човеку.⁵⁴ Изразито антипросветитељски Ред златног ружиног крста у својим алхемијски оријентисаним учењима такође говори да човек садржи искру универзалног духа која је падом постала заробљена у материји.⁵⁵

Слика искре, божанске, поистовећене с једне стране с људским разумом, интелигенцијом или дубљим принципом а с друге са божанској суштином, заправо говори да је човек (својим вишим делом) божанске природе. И ту долазимо до још једне опште и кључне идеје за илуминате тог доба, али и за западну езотеричну (и јеретичку) традицију уопште: душа је божанској порекла, еманирана, једнака Богу.⁵⁶

Изгледа да и Његош прихвата идеју о божанствености људске душе. Он не говори о томе експлицитно као Сарајлија (*Расвий самоће други*), али се може рећи да је та идеја присутна у спеву, првенствено кроз слику искре, на шта ћемо се касније вратити.

На овим примерима можемо увидети сложеност истраживања. Не оспоравајући да многе од ових замисли у историји западних идеја потичу заправо од платонизма, можемо указати на Његошу савремен контекст у којем такве идеје живе. Класични филозози — проучаваоци Његоша заправо прате идеје из Његошу савременог контекста до антике; чак се и М. Флашар у истраживањима непосредних Његошевих извора дотиче методе историје идеја, коју пребације Аници Савић-Ребац.⁵⁷ Али, с друге стране он примећује да платонизам, који је у европској књижевности „главни носилац мисли о преегзистенцији”, не мора да се јави директно,⁵⁸ те да је платонско предање било веома значајно за токове 18. и 19. века.⁵⁹ Ово се подудара са запажањима проучавалаца окултизма у књижевности, да се у илуминатском миљеу Платон среће на сваком кораку, првенствено због преегзистенције душа и андрогиније.⁶⁰ „Неоплатонистичке доктрине такође нуде запањајуће аналогије са овим илуманизмом.”⁶¹

По Шмаусу, спој хришћанства и учења о преегзистенцији Његош је могао наћи код Оригена.⁶² За утицај Оригена у западној култури може се рећи исто што и за Платона. Опет не оспоравајући у смислу историје идеја значај Оригена, видимо да је спој постојао и у Његошу ближем времену и приступачнијим културним и књижевним изворима. Уосталом, сами теозофи су били свесни сличности. Оригена помиње, нпр. Де

⁵⁴ Aptekman — *The Origins of Kabbalistic Symbolism in the Poetry of Semeon Bobrov — Study Group on Eighteenth — century Russia Newsletter* 2003.

⁵⁵ C. McIntosh — *The Rosicrucians. The History, Mythology and Rituals of an Occult Order*, 1987, 77. Frick — *Die Erleuchten* — 370 (унутрашње светло).

⁵⁶ Faivre — *Eckartshausen...*, 13. *L'Ésotérisme...*, 108. Viatte I, 37?.

⁵⁷ М. Флашар — *Његош и антика*, 7.

⁵⁸ М. Флашар — *Тојика и мешаворика платонизма у Посвети Његошеве Луче*, Анали Филозофског факултета, 11, 1974, 40.

⁵⁹ М. Флашар — *Његош и антика*, 91.

⁶⁰ Viatte I, 26.

⁶¹ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 50.

⁶² А. Шмаус — *Његошева Луча микрокозма*, Београд 1927, 111.

Местр у *Лејбенбуршким Вечерима*.⁶³ Ремзи се у предговору романа брани од сличности са Оригеном. Савременици систем Дитоа-Мамбринија називају „платонистичким и оригеновским”. И за Пасквалијев систем је већ примећено да учењем о стварању материјалног света као места казне подсећа на Оригена.⁶⁴ (Уједно се Пасквали пореди са Филоном и Климентом Александријским, дакле са ауторима који се наводе у литератури као Његошеви извори).

Оригеновске и платонистичке идеје су, дакле, биле присутне као савремена спекулација, не само као нешто што припада прошлости и историји идеја; не само културно и филозофско наслеђе, те су замисли биле део тадашње културе и (у неким круговима) веровања.

Није сигурно да ли је Његош присталица оригеновске *апокатастазе*. Тумачи, који полазе са сасвим различитих позиција, попут Н. Велимировића и В. Павићевића,⁶⁵ сматрају да је она присутна у стиховима 151—170 последњег певања. Изгледа да ипак Његош овде говори да ће се у првобитно стање вратити само поштоваоци Божијег закона (156—157), док следбеници ђавола завршавају у паклу. Пропаст земље у огњеној стихији помиње се и у Посланици апостола Петра (2. Петр. 3, 7; 10.12) тако да се овај део може посматрати као усклађен са Новим заветом.

Чак и ако прихватимо да је апокатастаза присутна, опет ћemo увидети да се оригеновски појам може посматрати шире у контексту идеје о поновном враћању космоса а првенствено човека у првобитни поредак. Мартинес то назива реинтеграцијом, мартинисти регенерацијом, Баланш палингенезом. Но, гледајући и уже, у смислу Оригеновог спасења свих људи, па и палих анђела и Сатане, примећујемо да је и таква је варијанта била раширења у хришћанској теозофији.⁶⁶ Идеју вечних мука и вечног проклетства одбијају енглески бемеовци (Вилијем Ло, Пордиц, Џејн Лид), тада утицајни швајцарски пастор Лафатер (данас више запамћен по физиономским тумачењима карактера), Оберлин, као и Жозеф де Местр; у круговима Цинцендорфа и пијетиста апокатастаза се шири као тајно учење.⁶⁷ Утицајни руски масон Катарининог доба Николај Новиков пред смрт полемише са новом струјом мистике (Екартсхазен, Јунг-Штилинг) која заступа идеју апокатастазе (у писму масону Тургенјеву 1804).⁶⁸

⁶³ Вид. и Zimmermann, 72, о помињању Оригена код Гетеа.

⁶⁴ Zimmermann, 132.

⁶⁵ Н. Велимировић — *Религија Његошева*, Сабрана дела I, Ваљево 1996, 107—110; В. Павићевић — *Објашњења уз Лучу микрокозма у: Горски вијенац — Луча микрокозма*, Целокупна дела Петра II Петровића Његоша 3, Београд 1981 (сви стихови у раду се наводе по овом издању) 333—334 (уз наглашавање и одређене разлике између Оригеновог оптимизма и Његошевог става да ће пакао остати).

⁶⁶ Le Forestier, 460.

⁶⁷ Faivre — *L'Esotérisme...,* 70; 89; 94; *Dictionnaire critique de l'ésoterisme (Oettinger; Piétisme)*.

⁶⁸ Боголубов, 468.

Идеја *пројасни* и *пређашњих светова* такође се може наћи у спекулацијама тог времена. То што је порекло тражено и у кабали и код Бифона није противречно као што изгледа јер су идеје постојале у тадашњим природнонаучним теоријама⁶⁹ као и у езотеричним круговима. Његошева визија је више метафизичка него природнонаучна; таква концепција се боље уклапа у спев па треба указати на могуће езотеричне паралеле. Уосталом, на епоху тог доба не треба преносити став о непомирљивости науке и езотерног — интересовање за природне науке је код многих теозофа било велико, и посматрали су их као комплементарне својим духовним спекулацијама. Присутна је тада и идеја о уништењу света ватром којој су тражени антички извори.

У неким утицајним масонским системима тог доба говори се о цикличним уништењима земље. Неки масонски катихизиси учили су да ће земља бити уништена новим потопом.⁷⁰ У другом масонском систему се веровало у периодична уништења земље ватром, на сваких 7000 година.⁷¹ По масонској легенди (која је преузета из *Јудејских старина* Флавија Јосифа⁷²) свет ће два пута бити уништен — једном водом (то је библијски потоп, који се већ десио), други пут ватром,⁷³ што нас опет враћа на стихове о општем пожару из последњег певања. Код других масонских аутора се помињу светови створени пре нашега.⁷⁴ Ова учења, која имају одређених паралела са поезијом Његошевог учитеља Сарајлије, не могу се сасвим применити на спев, јер је Његошева замисао шира и обухвата цео космос.⁷⁵ Треба ипак истаћи да је и та шира представа космичких пропasti присутна у илуминатским учењима. За Сен-Мартена, као и за Мартинеса, универзум, или прецизније првобитни хаос од којег је свет створен, састоји се од остатаха, „олупина” претходног, болјег космоса. Код Сен-Мартена се јавља и идеја о периодичним уништењима којима је природа подложна, као и о коначном уништењу света огњем (*Tableau naturel*, погл. 13). Стварање света из остатаха претходног света се иначе помиње још у Кампанелином *Граду сунца* равноправно са теоријама о настанку из хаоса и из ничега.⁷⁶

⁶⁹ Вид. и Н. Јанковић — *Његошеве мисли о васиони*, Стварање, 1952, VII, 3, 144 — о мноштву светова. Нпр. Душан Пухало одбија кабалистичке утицаје и указује на Кивијеа као на извор и Његошу и Бајрону; али понављамо да научне и езотеричне идеје нису биле толико супротстављене. J. Richer — *Nerval. Expérience et création*, Paris 1970, 388—389; 474—476.

⁷⁰ J. Richer — *Nerval*, 388—389.

⁷¹ Нпр. систем Клермента и пастор Роза — према: Le Forestier, 92; Frick — *Die Erleuchteten*, 218.

⁷² По Вуксановом попису један примерак на рускословенском се налазио у библиотеци Петра Првог.

⁷³ Albert G. Mackey — *Povijest slobodnog zidarstva*, Zagreb 2005, 55—60. K. R. H. Frick — *Licht und Finsternis. Okkulte Geheimgesellschaften bis zur Ewende des 20. Jahrhunderts* I, Wiesbaden 2005, 326.

⁷⁴ Mackey, 160.

⁷⁵ А. Савић-Ребац — *Његош, кабала и Филон*, 138—139.

⁷⁶ За сличност неких стихова *Горског вијенца* са Кампанелином поезијом — А. Савић-Ребац — *Његош, кабала и Филон*, 132.

Видимо да се и хаос, близак теми пропасти светова и црне материје, помиње у тим предањима. Поред мартиниста, о хаосу говоре и други илуминати (Лопухин, Самуел Рихтер, Сен-Жорж де Марсе),⁷⁷ масони⁷⁸ и розенкројцери.⁷⁹ Као и код Његоша, то је често одступање од представе стварања из ничега.

Помињана учења утичу и на писце предромантизма и романтизма кроз теме преегзистенције, силаска душе у тело, пада човека и анђела на земљу.⁸⁰ Овде посебно место заслужују паралеле са Игоом.

Сличност Његошеве поезије са Игоовом долази, како је већ примећено, од истих утицаја и истих извора. Дени Сора и Савићева су претпостављали да је тај извор кабала. Али, можда би пре требало указати на теозофију периода о којем говоримо. Неки Игоови стихови такође се тичу преегзистенције. У дневнику Иго говори да човек испашта грех који је починио у претходном свету а који је заборавио.⁸¹ Иста тема се јавља у „Контемплацијама“:

Ce corps qui, crée par ta faute première,
Ayant rejeté Dieu, résiste à la lumière

(Ce qui dit la bouche d 1 ombre)

* * *

Avant d'être sur cette terre
Il sens que jadis j'ai plané;
J'étais l'archange solitaire,
Et mon mahleur, c'est d'être nè

(A celle qui est voilee)

Управо се оваква места код Игоа објашњавају утицајем тадашњих теозофа, у првом реду Баланша.⁸²

У оквиру езотеричних струјања треба посебно издвојити *месмеризам*.⁸³ Помињање месмеризма данас често изазива представу о неком на-дрилекарству које је наука давно напустила, те би повезивање таквих учења са Његошем изгледало можда и „недостојно“. Међутим, одређени изрази спева могу боље да се схвате само преко месмеризма.

Месмеризам (или магнетизам, користићемо ове називе синонимно) је тада био веома популаран и цењен. Списак оних који су се занимали

⁷⁷ Zimmermann, 111; 130—131 (на истом месту се наводи да се код аутора херметичког усмерења помиње и општа космогонијска традиција по којој је свет настao из хаоса); Forestier, 906; *Русская масонская поэзия (к постановке проблемы)* — „Масонство и русская литература XVIII — начала XIXв“, Москва, 2000, 107. Лопухин: „Хаос је био и јесте основно начело свих ствари“.

⁷⁸ В. И. Сахаров — *исло*, 107.

⁷⁹ Frick — *Die Erleuchteten*, 374; Zimmermann, 36.

⁸⁰ B. Juden, 364; 378.

⁸¹ J. Roos, 61.

⁸² J. Roos, 65; 97.

за овај феномен био би упечатљив: Шлајермахер, Вилхелм фон Хумболт, Жан Пол, Ахим фон Арним, Шилер, Фихте, Иго, Мисе, Дима, Шатобријан, Стендал, Констан, Готје, Шопенхауер, Дикенс, Карлајл, Текери, Тенисон, Булвер-Литон, Роберт Браунинг, Одојевски. За Шопенхауера је магнетизам „најзначајније откриће икад учињено”, Шелинг га користи за свој систем. Мотиви су били различити — од жеље да се излече болести до филозофских тумачења.

Но, посебан значај имају писци који су месмеризам уградили у своје књижевно дело, попут Новалиса, Хофмана, Поа, Балзака. Трагови тих утицаја се могу пратити и до књижевности 20. века (магнетски утицај Чиполе у *Марију и мађионичару* Томаса Мана). Управо су неки од битних мотива у њиховим делима изведени из магнетских представа — утицај вољом код Балзака, регенерација природе у Новалисовом *Хајнриху*. (У српској књижевности магнетизам пародијски приказује Стерија у *Симпанији и антимапији*).

Једно време помодан у осамнаестовековним салонима, напослетку одбачен од званичне медицине, у различитим окултним круговима и групама месмеризам је добио посебну интерпретацију. Од медицинског покушаја он све више постаје спиритуализован и повезан са тадашњим теозофским идејама. Мада се после научне осуде Месмера крајем 18. века интересовање стишало, после 1820. долази до оживљавања интересовања, нарочито у Француској, али сада потпуно у окултном виду, и у вези са различитим теозофским, розенкројцерским, сведенборгијанским учењима. Врхунац интересовања у Француској, а и у другим земљама, је период око 1830. па до раног другог Царства.

По месмеризму, све што постоји јесте повезано. Утицај међу бићима се остварује преко универзалног магнетног флуида. Док у медицинским покушајима такве оријентације људско тело постаје врста магнета, окултне реинтерпретације иду даље па утицај повезују са старим идејама опште симпатије, аналогије али и Ероса. Као што у медицини лечи, тако ће на ширем плану магнетизам регенерисати природу, человека, морал. Као пример можемо узети Бадера: посматрајући магнетизам као близак хришћанству, он његове сile излечења доводи у везу са Спаситељем.⁸⁴ Магнетизам је повезан са проблемима индивидуализма, егоизма и њиховог превазилажења.⁸⁵ Магнетизерска апаратура служи буђењу човековог астралног духа, а сам тај дух служи вишем светлосном духу у човеку — тако настаје видовњаштво.⁸⁶

Уосталом, још пре Месмера било је раширено повезивање феномена електричитета са одређеним теозофским представама. У немачкој теозофији с почетка 18. века за принцип живота се сматрало да је иденти-

⁸³ У приказу утицаја месмеризма на књижевност ослањамо се првенствено на студију Марије Татар — Maria M. Tatar — *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton University Press, 1978.

⁸⁴ F. von Baader — *Schriften*, Leipzig 1921, 71—72. (*Über den inneren Sinn im gesetzes zu den äußeren Sinn*).

⁸⁵ Baader, 171—172. (*Fermenta Cognitionis*).

⁸⁶ Baader, 179—180. (*Fermenta Cognitionis*).

чан електричној ватри; глиб од којег је Адам створен већ садржи електричну ватру, т. ј. душу (курзив наш). Каснији Божији удах даје интелигенцију. Светло првог дана стварања је нека врста електричне ватре, која урања у материју. Ватра око Божијег престола, како је описана у Језекиљевом виђењу, заправо је електрична.⁸⁷

Његошево називање душе или мисли електричном искром је засигурно одређено тада присутним месмеристичким концепцијама.

Вероватно је ово најјасније у песми *Сировод праху Симе Милутиновића*, где се душа јасно назива „електричном искром“:

„Електрична искра — душа, која лети ланца кругом,
док се опет на извору она врати бистром дугом“

У песми *Мисао* интелигенција се објашњава на овај начин:

„Електризма пламом ти човјека параш
Како муња свјетла у мрачној ноћи“

(Иначе, Његош изједначава електризам и магнетизам, као и неки од теозофских месмериста).

И по Јунг-Штилингу, нпр., животна материја је слична електричном флуиду.⁸⁸ „Животињски магнетизам необориво доказује да имамо унутрашњег човека, душу, која се састоји од божанске искре, разума и воље.“⁸⁹

За Његоша се може рећи оно што је примећено за романтичаре — да платонску божанску искру (под месмеристичким утицајем) трансформише у електричну.⁹⁰ Отуда паралеле са неким делима романтизма. У Новалисовом *Хајнриху из Офшердингена*, у симболичној повести о обнови света искра (електрична) скаче са уснүле Фреје на Ероса. Хофман у *Златном ћубу* не само да често користи слике искри и њиховог уласка у људе, него и мисао назива искром. У *Франкенштајну* Мери Шели, прометејски јунак чудовишном створењу живот даје искром, за коју се подразумева да је електрична. (Тема ће се јавити и касније; код Виљеа де л'ил Адама, Едисон, један од ликовна романа *Нова Јва*, жену-робота оживљава искром, „завештањем Прометеја“).

Ако саму визију у спеву схватимо као екстазу, „хипнотички сан“,⁹¹ она се може посматрати као магнетска:

„некакво ме својство дигло тамо,
некакав ме свети магнет тегли“

(1, 109—110)

⁸⁷ Faivre — *L'Ésotérisme...*, 139—140.

⁸⁸ Jung-Stilling, *Szenen aus dem Geisterreich*, 367.

⁸⁹ Jung-Stilling, — 55 *Thesen...* (теза 9, стр. 23—24).

⁹⁰ Tatar, 270.

⁹¹ „Sommeil hypnotique“ — S. Andjelković — *Le dualisme dans La Lumière du Microcosme du prince — évêque et poète P. P. Njegos*, Slavica Occitania 16, 313; у истом раду и о ма-сонским утицајима.

Магнетски поступци су доводили до визионарства и транса, што је као тему посебно користио немачки романтизам. Врховни магнетизер је Бог, а у магнетском трансу му се душа приближава.⁹² Магнетизмом човек може ослободити душу и доћи у контакт са духовним светом⁹³ (Јунг-Штилинг).

Када се нађе у небеском свету душа чује гласе „бесмртне музике”

„И небесну њину армонију,
Која сладост благодатну лије;
Глас њен моју душу забуњену
Божеситвеним штреца електилизмом”

(1, 156—160)

Бог је ваздушни океан
„Насијао сјајним островима
И вјенча их свећи мађнейизмом
Те погледом један другог држи”

(3, 257—260).

Док се у претходним примерима магнетска теорија односила на душу, овде се јавља идеја магнетског флуида који повезује све ствари. Тај магнетизам долази од самог Бога. Магнетизам је требало да успостави хармонију, која се и овде помиње; на медицинском нивоу успостављање здравља; на вишем нивоу регенерацију природе и човека. (Чак и на практичном плану лечења Месмер је користио музику; уједно се и тајно друштво које је основао звало „Ред хармоније”). Наравно, иза свега стоји древна питагорејска представа о музици сфера.

За поређење се опет може навести место из теозофске литературе, овде систем света како је представљен код Екартсхаузена. Он пореди електрицитет и магнетизам са душевном снагом.⁹⁴ У материјалном свету, на врху лествице феномена се налази светло, испод њега магнетски флуид а испод њега електрицитет.⁹⁵ Ствари су повезане ланцем а флуид је узрок кретања свих бића.⁹⁶ Електрична сила прожима сва тела.⁹⁷

Навешћемо још један пример паралела између *Луче* и месмеристичких идеја.

Јунг-Штилинг у својим визијама света духовна даје сцену где се, као и код Његоша, однос анђела и душе представља магнетским додиром. Код Његоша душу песника која почиње да пада анђео спасава „свештеним магнетизмом” (1, 320). Душа

⁹² Tatar, 25.

⁹³ Jung-Stilling, 55 *Thesen...*, 27—28.

⁹⁴ K. von Eckartshausen — *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen*, München 1923, 31—32.

⁹⁵ Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie...*, 60.

⁹⁶ Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie...*, 74.

⁹⁷ Eckartshausen, *Aufschlüsse zur Magie...*, 63.

„Устрепета кâ свештена птица

 на крај бјеше дошла паденија,
 но хранитељ крила снијежнијех
 свештенијем је магнетизмом спасе

„Сини — каже — огњем створитеља!
 Ти си искра за небо створена”

(1, 315—322)

Код немачког мистика, анђео таквим додиром одбија нечисту душу — небески изасланик „електричним ударом, сличним муњи”, тера од себе душу „хришћанског фарисеја”.⁹⁸ Контакти у духовном свету се, у оба примера, остварују магнетизмом.

На примеру магнетизма је још јаснија флуидност границе између научног и езотеричног, код Његоша као и код целе епохе.

Слободно зидарство је у вези са Његошем посматрано првенствено биографски. Скретана је пажња на Његошеве везе са људима који су били слободни зидари: учитељ француског Жом, Гарibalдијев секретар Дел Онгаро, Томазео, више руских масона са којима се дописивао, неки тришћански контакти и пре свих Милутиновић.⁹⁹ Слободно зидарство је важно као канал преношења и ширења различитих езотеричних доктрина (нпр. мартинизма у Русији). Међутим, ако се ограничимо и само на специфично масонске симболе и учења, изгледа да сличност и паралелу између њих и Његошевог спева можемо наћи у приказу Бога, симболици сунца и односу светла и таме.

Мада Његошев Бог за себе каже да је Сатану попео „из ништа” (3, 245) у литератури је прихваћено да је у спеву Бог неко ко само уобличава материју, већ постојећи тамни хаос твари преводи у светло и ред. Бог који не ствара ex nihilo него уређује материју подсећа на демијурга. Поред несумњивих платонских (*Timaј*) и гностичких паралела, овакво поимање Бога као демијурга, у то доба, налазимо у слободном зидарству у представи Великог Градитеља Универзума.

Ни В. Г. У. није творац „из ничега”, него само организатор, не ствара материју него је уобличава. По томе се масонерија и разликује од Бога хришћанства и других религија, у којима је присутан појам Творца. Управо на овакав рад Градитеља масони примењују девизе *Fiat Lux* и *Ordo ab Chao*. Те девизе се могу применити и на Његошевог Бога који

⁹⁸ Jung-Stilling, *Szenen aus dem Geisterreich*, 194.

⁹⁹ З. Ненезић — *Масони у Југославији 1764—1980*, Београд 1988, 169—170. М. Обен — *Његош и историја у џенсковом делу*, Београд 1989, 176. К. Спасић — *Његош и Французи*, Зајечар 1988, 20—43. Сличности међу њиховом поезијом, исти мотиви и слике (култ сунца, континуирано стварање Божије, представа душе, небески лет између осталих), идеје које је Сарајлија могао пренети младом ученику су били предмет испитивања такође (Кастрапели, Хајденрајх).

преводи од хаоса ка реду и хармонији и од таме ка светлу, чији ће рад бити окончан када цела тамна материја постане светло.¹⁰⁰

Сличност масонског Архитекте-демијурга и Његошевог Бога се понегде објашњава и заједничким пореклом — из деизма. М. Обен Његоша сматра деистом и управо ту налази његову сличност са масонеријом (непомињање Богородице, изузетно ретко помињање Христа).¹⁰¹ Али, постоје и разлике између механицистичког деизма и Његошеве поетске визије, одређене како спојем различитих филозофских и теозофских тема, тако и песничким преобликовањем. Одређене сличности се, пак, појачавају у светлу масонских девиза које описују Градитељев рад — „ред из хаоса“ и „нека буде светло“. Управо то нас упућује не само на порекло из истих осамнаестовековних филозофских идеја, него на специфично масонске представе које превазилазе обичан деизам.

То што овакво божанство личи и на платонског демијурга не мора да искључује масонску паралелу. Могуће је да се масонски појам В. Г. У.-а развио не само из енглеског деизма него и посредним утицајем ренесансног неоплатонизма у којем се Бог назива градитељем света.¹⁰²

За однос Његоша и слободног зидарства важни су стихови из последњег певања, где различите религије настале после пада осуђује као идолопоклоничке и издваја једино поклонике сунца.

„Ах како је земља напуњена
С идолима сваког изрода!
О како је лице свемогуће
Мрачна глупост обезобразила!
Таме цар се зли обрадовао
Видећ име неба подругано,
Видећ људе ће свакој мрскости
Са тамјаном олтар окађују,
Видећ гадне змије, крокодиле
Да безумна сљепост обожава.

О невини синови природе,
О мудrosti праста најсјајнија!
До рођења света истинога
Ви пресретни поклоници сунца!
Ви сте вјерни небесни синови,
Вас свјетила луче животворне
Носе к творцу, лучах источнику,
Луч је сјајна богословија вам,
Луч вам жртву у небо уводи,
Луч вам творца освјетљава душу!“

(6, 241—260)

¹⁰⁰ Серж Итен — *Тајна друштва*, Београд 1990, 75; А. Тор-Нугес — *Масонска идеја*, Београд 2003, 66—75; И. Мужић — *Масонство у Хрватији*, Загреб 1989, 23—24.

¹⁰¹ М. Обен, 175—177.

¹⁰² Will-Erich Peuckert — *Geheimkulte*, Hamburg 2003, 609—610.

Његошева мисао је следећа: након пада човек губи право знање о Богу и зато се развија идолопоклонство. Једини изузетак је поштовање сунца. Пошто је то „мудрост прости“ раширена међу „синовима природе“, може се рећи да је то не само истинита религија него и примитивна (у смислу првобитности и једноставности). Кроз култ сунца се заправо поштује светло (чији је извор Бог), а то светло се налази и у човековој души.

Мада светло има посебно место у Његошевој личној митологији и поетици, и мада је на један извештај о Парсима указивано као на могући Његошев извор,¹⁰³ овакав поглед на сунце има великих подударности са масонском симболиком и схватањем религије. Сунце има значајну улогу у ритуалима: официр ложе се пореди са Сунцем, кретање кроз ложу је попут кретања сунца, ддвадесет осми степен Шкотског обреда се зове „витез сунца“ итд. Међутим, одређене представе масонских аутора о религији се још уже поклапају са Његошевима. Покушаћемо да сажмемо њихове ставове.

По њима, обожавање сунца је једна од најранијих и најприроднијих форми религије. Модерне комплексне теологије су изведене из њега.¹⁰⁴ У сваком народу је сунце имало култ, штавише врховно божанство је било соларно; обожавање сунца, прва светска религија, постало је дакле, основа за све древне религије.¹⁰⁵ Различите религије заправо поштују једног бога, бога сунца. Зато се у слободном зидарству и користе тајна имена Бога која, изведена из различитих језика, треба да покажу да се ради заправо о једној религији: Јахбулон (Јахве — Баал — Он) или име израелског краља Соломона, које се раставља на Sol (лат.), Om (сакрални слог на санскрту) и Он.¹⁰⁶ Та универзална религија је управо религија сунца. Временом, међутим, људи падају у идолатрију. (Ако је бог сунца Озирис, у масонерији се наводи и његов противник Тифон/Сет, из истог египатског мита. Тифон се ликовно представља као крокодил, који је и код Његоша слика идолатрије).

Истинска практична религија сунца и светла, сачувана је у слободном зидарству, те се масони и називају „децом сунца“ и „синовима светла“.¹⁰⁷ С друге стране, то светло и сунце идентични су са унутрашњим светлом и божанском искром у човеку.¹⁰⁸

¹⁰³ Нпр. Б. Ковачевић — *Оригиналност Луче Микрокозма*, Књижевност, XIII, 1951, 242; Д. Пухало — *О књижевној вредности Луче микрокозма*, Стварање, 9—10, 1963, 72; коментари М. Флашара уз издање Луче (Београд 1968) поводом соларне религије уопште помињу и Стојковићеву *Физику*.

¹⁰⁴ M. R. Hall — *The Secret Teachings of All Ages*, San Francisco 1928, 49—50.

¹⁰⁵ A. Pike — *Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Rite of Freemasonry*, Charleston 1871, 591—630.

¹⁰⁶ „Он“ се у масонској литератури наводи као име за Озириса. То је такође извorno египатско име Хелиополиса, где је култ сунца био веома јак.

¹⁰⁷ „Деца сунца“ — G. Steinmetz — *Freemasonry: Its Hidden Meaning*, s. I., 1948 (chapter 5). Нпр. у једној масонској песми из 18. века: „vrais enfants de la lumière“ — навод пре-ма: Gaston Martin — *Manuel d'histoire de la franc-maçonnerie française*, Paris 1934, 175.

¹⁰⁸ Вид. од модерних масонских аутора — С. Шкрбић — *Fiat Lux. Есеј о Древном и прихваћеном шкотском обреду слободног зидарства*, Београд 2005, 47; 57; 69; 124; 128; 154; 157; 163; 187; 261.

(Култ сунца је једно од сталних места критике код антимасонских аутора).

Иако би се могла ставити методолошка примедба да цитирамо масонске ауторе који пишу после Његоша, можемо напоменути да, мада је и масонерија подложна променама кроз време, за одређену симболику можемо претпоставити континуитет. Уосталом, и почетком 19. века налазимо соларну симболику, рецимо тумачење Хирама као сунца које зализи и васкрсава.¹⁰⁹

Сама представа првобитне чисте монотеистичке религије, која се временом изопачава у идолопоклонство, није специфично ни масонска па ни езотерична. И хришћанство учи о монотеизму као о првобитној правој религији и каснијим настанцима многобоштва. Али, код Његоша, као и код масона, налазимо повезивање те религије са сунцем, светлочију која је идентична унутрашњој светлости. Док су у хришћанству синови Израела једини сачували првобитну религију, код Његоша и у слободном зидарству су то поклоници сунца. Одређена могућност правоверног тумачења је схватање да је религија синова сунца нека врста „јеванђељске припреме” (*preparatio evangelica*), што се повезује са каснијом појавом Христа, који се назива библијским пророчким именом „Сунце правде”.

Постоји и сличност наведеног одељка са идејама о „природној религији”. Религија која постоји у људским душама, код „синова природе”, а супротстављена је „идолатрији”, поклапа се са појмом „природне теологије”, која је била веома присутна у слободном зидарству осамнаестог века. У тим круговима се уједно за представљање природне, „ноахитске” вере користи слика сунца.¹¹⁰

Светло и тама који су тако значајни за Његошев спев имају велику улогу и у масонској симболици. Наравно, симболика светла је тако општа и раширена,¹¹¹ архетипска, да се тешко може свести на један извор.

У слободном зидарству се најчешће говори управо о борби светла и tame, о напредовању ка светлу; мозаични црно-бели под одражава ту борбу; иницијација је пут од tame ка светлу и назива се примањем светла; преминули брат се преселио на вечни исток итд. Поред првенствено платонских извора мистичног светла, у литератури је скретана пажња узгред и на масонско-розенкројцерске.¹¹²

¹⁰⁹ Вид. J. Boucher — *La Symbolique Maçonnique*, Paris 1980, 280. J. Palou — *La Franc-maçonnerie*, Paris 1964, 121; С. Итен, 72.

¹¹⁰ Patrick Négrier — *L'Éclettisme maçonnique*, Paris 2003, 132 (као што планете круже око сунца, тако се око ове религије могу сложити сви људи).

¹¹¹ Вид. М. Елијаде — *Доживљај мистичне светлости*, „Мефистофелес и андрогин”, Чачак 1996, нарочито о унутрашњем светлу. Ипак, М. Флашар је одбацио тврђњу Исидоре Секулић о раширености светлосне симболике (*Његош и антика*, 217—218) да би нашао ужи извор у неоплатонизму. Када је касније разматрао спев Семјона Боброва проширио је свој став и говорио о манихејско-кабалистичкој симболици светла. Међутим, Бобров је, као што ћемо видети, био масон и симболика светла је код њега изведена из слободног зидарства и тадашње теозофије.

¹¹² Писмо Ханса Лайзеганга А. Савић-Ребац у: Т. Бекић — *Аница Савић-Ребац и њен немачки превод Његошеве Луче микрокозма* у: Д. Зличић — „Аница Савић-Ребац и Њего-

Поједини стихови такође имају паралеле у руској масонској поезији 18. века. У разматрањима веза Његоша са руском поезијом М. Флашар истиче везе *Луче* са *Владимиром* масона Хераскова.¹¹³ Светло и мрак у *Владимиру* се у новијим радовима објашњавају управо масонском симболиком.¹¹⁴ Реду су, поменимо и то, припадали и други песници класицизма које је Његош читao, попут Шишкова и Сумарокова.

Неке од типично масонских слика и формула те поезије су дизање завесе, сунчана луча, удаљавање мрака од очију, преступање прага, светло с истока, храм части.¹¹⁵ Овоме су блиски ирази из Његошевих стихова где се помињу сунчане луче (Посвета, 135—136; 1, 112—113; 6, 207) а још више одељак:

„Истргни се, искро божествена,
.....
скини мене с очију мојијех
непрозрачну смртности завјесу,
тупе моје отргни погледе
.....
уведи их у поља блажена,
у творењем освештаном храму

(1, 61—70).

Управо се из обреда иницијације у руску масонску поезију преузимају слике уласка у храм и скидања повеза са очију (нпр. код Хераскова, с којим је Његош већ поређен).

Још је чешће код Његоша помињање слепила.

Мисли свих мудраца нису ништа
„до кроз мраке жедно тумарање
.....
до погледа с мраком угашена”

(Посвета, 68—70)

„сви светови без очију су мрачни”

(1, 168)

Сатанин ум је слеп (4, 36), злоба побуњеника је „опојена сљепотом” (5, 41), слепи су им славољубље (5, 92) и јарост (5, 151). Након па-

шева Луча микрокозма”, Нови Сад 1986, 49—50, при чему се напомиње да је код њих то било често „у наопако схваћеном виду”.

¹¹³ М. Флашар — *Светлост као terminus technicus. О средицњој метафори Луче Микрокозма*, Луча I, 1, 1984, Никшић, 116; *Традиционалне теме Луче и новије визионарско и метафизичко јесништво*, Зборник Филозофског факултета, IX-1, 1967, *Њедош и антика*, 159—174.

¹¹⁴ В. И. Сахаров, *Русская масонская поэзия (к постановке проблемы)*, 104.

¹¹⁵ А. В. Позднеев — *Ранние масонские песни*, Scando-Slavica, tomus VIII, MCMLXII, Copenhagen 1962, 61; В. И. Сахаров — *Русская масонская поэзия (к постановке проблемы)*, 111.

да, људима ће очи заслепљене Сатаном 86, 126) па ће „ослјепљени” стварати идоле (6, 131—132); долазак Христа ће осветлити „помрачене умове” (6, 150). Ноћ и пустош су „слијепе владалице” (4, 144).

Управо је у руској масонској поезији чест лик слепца, као и израз „слепотствующий разум”.¹¹⁶ Повезан је са симболиком светла и мрака, т.ј. представља стање незнаша од којег иницијацијом треба прећи ка светлу и знању.

Наравно, питање да ли се код ових формула ради о индиректном преузимању масонске симболике преко руске поезије или о директном укључивању иницијацијског слоја немогуће је решити без детаљнијих биографских података о Његошевим везама са масонима.

Питање старине одређених слика опет нас враћа континуитету и преношењу. „Завеса смртности”, на пример, у опису узласка душе, такође је повезана са гностицизмом и Његовим наслеђем. (уп. називање тела одједом, хаљином код гностика).¹¹⁷

*
* * *

У овом прегледу езотеричног контекста Његошевог дела немогуће је заобићи кабалу због њеног места у литератури о *Лучи*. Откако је А. Савић-Ребац поставила ту тезу, проучаваоци оријентисани ка оваквом приступу Његошу морали су да се дотакну и кабале, понекад и критички (Пухало, Флашар).¹¹⁸

Овде није лоше подсетити се Геноновог става да се „о утицајима кабале може говорити само када се ради о прецизним детаљима, а не о сличностима које постоје између свих иницијацијских традиција”,¹¹⁹ става који је прихватљив и ако се традиција не узима у специфично геноновском значењу.

Неке од кључних тема *Луче* заиста се срећу и у кабалистичкој традицији. Преегзистенција душа је једна од основних тема *Зохара*, а јавља се и другде у кабалистичкој традицији.¹²⁰ Али, постоји једна велика разлика између претпостојања душе у кабали и код Његоша. За кабалу спу-

¹¹⁶ Л. И. Сазонова — *Переводной роман в круге масонского чтения*, „Масонство и русская литература XVIII — начала XIXв”, 46.

¹¹⁷ Компаративан приступ се може и даље проширити и мењати ако знамо да се скирање повеза с очију јавља још у Упанишадама (*Chandogja-upanišad*, 6, 14, 1—2).

¹¹⁸ М. Флашар — *Његош и анттика*, 246; 148—152 — полемика са идејама о кабалистичким утицајима; али, за слику мостова допушта паралелу са Меркава мистиком (*Његош и анттика*, 152) а за стубове светlostи чак и *Зохар* (*Новоијлатонско прѣданье...* 21). Такође, напомиње да се и у херметизму јавља пад првобитног човека у материју (*Извори Његошевој познавања ѹлатоничарских митова и йозоантичким философским шеолоџема; Његош и анттика*, 145). Овде не треба посебно подсећати колики је био утицај херметичких текстова на формирање европског езотеризма. О самом херметизму: А. J. Festugière — *L'Hermetisme*, Lund 1948, као и Една Банић-Пајнић — *Смисао и значење Хермесове објаве*, Загреб 1989.

¹¹⁹ Guénon — *Études sur la franc-maçonnerie et le compagnonnage*, 137.

¹²⁰ За преегзистенцију душа у кабали: E. Bischof — *Die Kabbalah*, Leipzig 1923, 41; 107—108. E. Müller — *Histoire de la mystique juive*, 44; 69; 90; Zohar 2, 702 (The Wisdom of The Zohar 1—3), Oxford University Press, 1989.

штање преегзистентне душе у тело није пад и казна. Код кабалиста нема катарског (и богумилског) учења о душама као палим духовима.¹²¹ Његош се својом концепцијом наставља на традицију платонизма, гностицизма, манихејства и неоманихејских покрета. Постоје, додуше, неки делови *Зохара* где душа моли Бога да је не шаље доле,¹²² али то је далеко од Његошеве идеје.

У каснијој кабали, луријанској (по Исаку Лурији), постоје концепције које су блиске Његошевима, првенствено представа људских душа као искри палих у материју, у „смртну прашину”. У луријанској кабали се јавља негативно оцењен губитак преегзистентног стања, нека врста преегзистентног грехопада.¹²³ По Лурији (чија је теозофија овде веома упрошћено приказана) у космичкој драми стварања долази до ломљења „судова” који садрже божанско светло. У материју падају искре, које су заправо људске душе. Један део искри пао је у „примордијални простор”, те је временом од њих настала „друга страна” (назив за демонско, мрачно царство). Попут *Зохара*, и Лурија у представљању ове доктрине користи библијски извештај о едомским краљевима. Због пада Адама (као примордијалног човека који садржи све људске душе) искре су заробљене; уместо духовног јавља се грубо материјално тело.

Дакле, и по кабали, Адам је првобитно био духовно биће¹²⁴ и још у том духовном стању згРЕшио је наклоношћу ка „другој страни”. И појединачна душа — искра може да згРЕши још у горњем свету, у преегзистентном стању опредељењем за „другу страну”.¹²⁵

Наравно, и у предлуријанској кабали се јавља слика душе као божанске искре, настале из божanskог светла и смештене у тело.¹²⁶ Одавде се изводи следећа битна идеја — да је душа по суштини божанска. Отуда и гностички доживљај душе као странца у овом свету.¹²⁷

Кабалистичко тумачење душе као еманације Бога засновано је на езотеричним егзегезама пасуса из Постања где Јахве дува у Адама дах/дух/душу (*níšmat-hayyúim*). Тиме се Божији дух заправо преноси у човека.¹²⁸

На овај библијски пасус подсећају стихови из шестог певања, где Бог говори о палом човеку:

„само теке једну искру малу
вдохнут ћу му небесне љубави
у његову земноме плоћењу,
да му тужну и кукаву судбу
коликогод она ублажује;

¹²¹ G. Scholem — *Origins of the Kabbalah*, Princeton University Press, 1987, 191; 237.

¹²² *Zohar* 1, 186.

¹²³ Bischof, 102.

¹²⁴ Müller, 24; G. Scholem — *Les grands courants de la mystique juive*, Paris 1950, 247.

¹²⁵ *Zohar* 2, 759—760.

¹²⁶ *Zohar* 1, 232; *Zohar* 2, 511; 630; G. Scholem — *Les grandes...*, 257.

¹²⁷ *Zohar* 2, 679—681.

¹²⁸ G. Scholem — *Origins...*, 291—292. D. Saurat — *La religion de Victor Hugo*, Paris 1929, 28—29.

јер он опет, ако и забуњен,
свеђер умно остаје творење
и цар земље, иако у ропству.”

(84—90)

У литератури се наводило и да Његош душу сматра божанском¹²⁹ као и да је не изједначава са Богом.¹³⁰ Божанску искру Бог је удахнуо у човека по његовом паду (а у Библији по његовом стварању што је у спеву изједначен). Слика коју Његош користи — божански дах — јавља се и у кабали за показивање божанствености душе. Али, пошто се поред ових стихова, и на другим местима дела јавља слика искре, божанског порекла, „електричне” природе, наведени одломак можемо сматрати само допуном опште идеје.

Што се тиче теме пропasti пређашњих светова, напоменимо да је она повезана са царством мрака. А. Савић-Ребац као кабалистичке наводи управо те две теме, али их не доводи у везу. Међутим, веза постоји — и код Његоша и у кабали. Код Његоша стоји да царство мрака потиче од претходно разорених светова. Описујући мрачно царство Бог говори о „непоњатном” броју светова закопаним под облацима хаоса у недрима мрака (3, 50—55); исто помињу и анђели (3, 60—105; 137—139). Иста се тема налази у *Зохару* — остаци светова су извор зла, „друга страна”, *sitra ahara*.

Претходне еманације, за које се користе називи краљева или пређашњих светова Бог је уништио; „олупине” су остале у тами ван божанског „система” — од њих је створена „друга страна”¹³¹ — подручје мрака, демонских створења и кажњавања. Зло је у кабали поистовећено управо са тамним подручјем (што је идеја гностичког порекла),¹³² односно са остацима уништеног претходног света.¹³³ Ти светови се називају „краљевима”, што је изведено из тумачења листе едомских краљева (Постање, 36, 31), који су били противници Израела.¹³⁴ Стварање садашњег света је чишћење од остатака претходних,¹³⁵ што подсећа на Његошевог Бога који тамну материју и остатке претходних „небеса” преводи у светло.

Постоји овде још једна сличност, на нивоу израза. Као што се у кабали за пређашње светове користи слика едомских краљева, и у *Лучи* је преегзистенција светова повезана са slikom владара — анђела, сваког на свом престолу (у Сатаниној верзији). Као да је алегоријска слика едомских краљева послужила Његошу за развијање приче о побуњеним небеским владарима. Ако јесте пореклом из кабале, ова алегоријска слика је

¹²⁹ Н. Банашевић — *Његош о песнику*, Српски књижевни гласник, 1925, XVI, 549.

¹³⁰ Томовић — *Философско-богословски појмовник Његошевог дјела*, Подгорица 1995, 96—97.

¹³¹ *Зохар* 2, 458.

¹³² G. Scholem — *Les grandes...*, 252; 254.

¹³³ G. Scholem — *Les grandes...*, 255—256.

¹³⁴ *Зохар* 1, 276.

¹³⁵ Müller, 83.

код Његоша изгубила алегоричност, постала конкретнија, и управо тиме боље уклопљена у спев.

Опет се ипак морамо дотаћи питања могућих извора. А. Савић-Ребац наводи могућност да је Сима Милутиновић у Видину могао упознati неког рабина из Солуна и кабалистичке теме касније пренети ученику.¹³⁶ За овакву претпоставку немамо никаквих доказа, али можемо покушати да реконструишимо некакав Сарајлијин контакт са кабалистима. Следбеници луријанске кабале су били и шабатијанци, поштоваоци лажног месије Шабатаја Цвија, који је у 17. веку узбудио јеврејски свет. По гностичкој теологији шабатијанаца Месија је дошао да сакупи расуте искре. Шабатајев прелазак на ислам није отпадништво него још дубље спуштање у царство мрака. Присутни и на Балкану (нарочито у Солуну; сам Шабатај је умро у Улцињу а његов пророк Натањ у Скопју), многи његови следбеници прелазе на ислам, настављајући у потаји да негују своју верзију луријанске кабале и култ свог месије. Тако су постојали до 20. века. Међу тим преобраћеницима постојале су везе са јеретичким дервишким редом бекташија,¹³⁷ такође раширеним на Балкану, а бекташије су опет били активни у турским масонским ложама. У том преплитању различитих јеретичких и езотеричних учења отворена је могућност да је Милутиновић у неком од својих масонских и турских контаката могао да се упозна са митологемом о паду искри у материју или о прећашњим световима. Али, чини нам се да нема потребе за тако компликованим, индиректном и натегнутом генеалогијом идеје. Ни за тезу да је Његош кабалистичка учења упознао усменим путем у контакту са јеврејским светом приморја или Италије¹³⁸ исто немамо довољно података.

Као што смо већ видели, све те наведене идеје — искра, преегзистенција, пад у материју, прећашњи светови — биле су присутне крајем 18. и почетком 19. века у европском езотеризму и теозофији. Ако неке од њих и јесу кабалистичког порекла, пут до Његоша је вероватно био индиректан.

Такође, кабала је још од времена ренесансних научника попут Пика дела Мирандоле или Ројхлина изашла из оквира јеврејског езотеризма и почела да се шири међу европским теозофима. Настаје хришћанска кабала, кабалистичке идеје се спајају са многим платонистичким, херметичким, алхемијским, месмеристичким. У 17. веку кабала се највише шири преко обимне књиге *Cabbala denudata* Кнора фон Розенрота, која садржи и делове *Zohara* и учења Лурије.¹³⁹ У 18. веку постоји низ текстова о кабали хришћанских теозофа.¹⁴⁰ (О популарности и привлачности

¹³⁶ Слијепчевић указује на могуће прујуће кабале у Сплиту, али додаје да се Његош разликује под кабалиста — *Четири теме о Лучи*, Гласник САН, II, 1, Београд 1950, 151—152. И Савићева помиње далматинске јеврејске заједнице — *Његош...* 132.

¹³⁷ Scholem — *The Messianic Idea in Judaism*, New York 1971, 150.

¹³⁸ А. Савић-Ребац — *Његош, кабала и Филон*, 150.

¹³⁹ Frick — *Die Erleuchteten*, 325—328.

¹⁴⁰ W. C. Kriegsmann — *Specimen antiquitatum hebraicarum ex Libro Sohar*, Dresden 1751; *Die wahre und richtige Cabalah*, Frankfurt 1774; J. G. Stoll — *Etwas zur richtigen Beurtheilung der Theosophie, Cabala, Magie*, Lepizig 1786; J. F. Kleuker — *Ueber die natur und den Ursprung der Emanationslehre bei den kabbalisten*, Riga 1786, F. J. Molitor — *Theosophie der*

појма „кабала” говори довољно и то да је Руђер Бошковић написао *Кабалу за предвиђање победничких бројева на венецијанској лутерији*).¹⁴¹ Све ово показује да сам појам кабале тада није био ни сакривен, ни непознат нити ограничен само на јеврејске кругове у којима је кабала настала. Додуше, у многим таквим делима кабала се помиње у наслову, као нека врста помодне езотеричне ознаке, а сама садржина са кабалом често нема много везе него се бави другим учењима, попут алхемије, нпр. Али, у многима је дошло и до преношења изворних тема кабале. У осамнаестом веку такву улогу је делимично имало дело *Opus mago-cabalisticum et theosophicum* Георга фон Велинга. Велинг уноси елементе луријанске кабале — разбијање ваза и пад архетипског светла.¹⁴² Ово дело, један од извора Гетеовог *Фауста*, на јужнословенском простору је било важно у ложама система грофа Драшковића.¹⁴³

Од приступачности самог појма кабале много је важније напоменути да су многи елементи кабале — такође почев од ренесансе — инкорпорирани у западне теозофске системе (при чему њихово порекло многим адептима није морало бити познато). Управо теме Адама Кадмона, специфичне интерпретације Постања, карактеристичне нумеролошке и словне комбинације потичу из кабале. Овде ћемо подсетити само на мартинизам, за који се многи слажу да велик део својих идеја изводи из кабале (првобитни Адам, реинтеграција, еманационизам).¹⁴⁴

Дакле, вероватније је да је Његош кабалу упознао као и највећи део образованих људи тог доба — индиректно, преко езотерично-теозофских интерпретација. Штавише, у доба када Његош пише *Лучу* и то полако постаје прошлост — кабала постаје део академских изучавања; (нпр. студија о кабали Адолфа Франка појавиће се 1843).

На дубљем нивоу се поставља питање сличности *Луче* и луријанске кабале које се тиче гностичких слика. Такве слике се срећу и код других наведених учења, као и код средњевековних дуалистичких покрета са којима је спев повезиван. У кабали, како је приметио Шолем, оживљавају митске слике унутар јудаизма, и то слике гностичког типа.¹⁴⁵ Као гностичке он издава идеје о злу као одвојеној стварности, самопостојећем тамном простору и слику искри палих у материју. Због сличности и са другим покретима то је питање континуитета гностичке митологије у западној култури, о којем смо већ говорили, или психолошко питање гностичког менталитета ако не и појаве архетипских слика.

Овде се можемо још једном дотаћи односа *Луче* и *Изгубљеног раја*. Уобичајену паралелу између два спева још Шмаус је свео на праву меру

Geschichte oder über der Tradition, Frankfurt 1927—1839 — навод према: Faivre — *L'Esotérisme...*, 101. Уп. и кабалистичке поступке код Екартсхаузена, нпр., у цитираном делу о магији поглавље 50—51. Вид. и Zimmermann, 149—150; 202.

¹⁴¹ Le Forestier, 65.

¹⁴² Frick — *Die Erleuchteten*, 491—492.

¹⁴³ Le Forestier, 266—267.

¹⁴⁴ Најопштија помињања код: Le Forestier, 292; 915; Frick — *Die Erleuchteten*, 607; прва запажања у: Franck — *La philosophie mystique en France à la fin du XVIIIe siècle. Saint-Martin et son maître Matinès Pasqually*, Paris 1866.

¹⁴⁵ G. Scholem — *Sabbatai Zevi*, 23; *The Messianic Idea in Judaism*, 132—133.

и показао да има више разлика него сличности. Једна сличност ипак привлачи пажњу — између Његошеве праматерије и Милтоновог хаоса.¹⁴⁶ Преегзистентни хаос код Милтона, „The womb of nature and perhaps her grave” (II, 911), објашњава се у студији Денија Сораа као концепт преузет из *Zoхара* — хаос чине остаци претходних светова.¹⁴⁷ Ова теорија о везама Милтона и кабале је за своје време била нешто ново. Ипак, у каснијој критици као слаба тачка теорије је наведено што је Сора претпоставио Милтонов директан контакт са јеврејским езотеризмом. Много је, међутим, вероватније да је Милтон кабалу упознао преко њеног ренесансног облика, какав је у Енглеској заступао Роберт Флад,¹⁴⁸ и какав је био раширен у Европи, међу људима хуманистичког образовања.

Управо би се ово могло истаћи као полемици подложна тачка у тези А. Савић-Ребац. Као и њен кореспондент Сора, који јој је и скренуо пажњу на кабалистичке елементе у *Лучи*, и она је претпостављајући директне контакте српског песника са могућим кабалистима у јеврејском друштву тог доба, превидела теозофску кабалу, тада много приступачнију.¹⁴⁹ Ипак, научница је допустила и другу могућност, недовољно развијену — да је Милутиновић у Јени и Лайпцигу залазио у ложе „мистичког правца, последње издanke Ружиних крстова”,¹⁵⁰ којих је тада још било у Немачкој, и у којима су неговани кабалистички, односно псевдокабалистички елементи”.¹⁵¹ Управо у овом скретању пажње на кабалу у савременом европском миљеу изгледа да треба тражити кључ за подударности о којима ауторка говори.

Примећено је да се пређашњи светови помињу и у Бајроновом „Каину”. Ту подударност Савићева објашњава истим кабалистичким изворима¹⁵² док А. Шмаус и Д. Пухало налазе паралеле у природнонаучним претпоставкама. Појава Бајроновог драмског спева покренула је полемику о манихејству у делу, које је аутор познавао преко речника Пјера

¹⁴⁶ О Његошевој праматерији и Милтоновом хаосу — Шмаус, 39—40.

¹⁴⁷ Denis Saurat — *Milton. Man and Thinker*, London 1924, 285.

¹⁴⁸ Френсис Јејтс — *Херметичка филозофија и елизабетанско доба*, Београд 1999, стр. 162.

¹⁴⁹ Поред размене идеја путем писама Савићева је Сораове тезе могла упознати и преко његове студије о Милтону — француска верзија је објављена 1920. а енглеска (која се налази у Универзитетској библиотеци) 1924. Занимљиво је напоменути да је Сораово интересовање за окултизам излазило из оквира књижевне историје и компаратистике — он је и аутор књига о Атлантиди и цивилизацијама дивова.

¹⁵⁰ Нејасно је на коју тачно организацију мисли ауторка. За розенкројцере из седамнаестог века („стари розенкројцери”) није сигурно да ли су уопште икад постојали. У осамнаестом веку настају „млађи розенкројцери”, од којих је најпознатији већ поменути Ред златног ружиног крста, а који је крајем истог века престао да постоји; такође, на вишним степенима шкотске масонерије се развија розенкројцерска симболика. Али, као што смо истакли, кабалистичке теме су биле раширене у езотерним миљеима, а не ограничene на једну организацију.

¹⁵¹ Предговор (*Луча микрокозма од Петра Петровића Његоша*) у „А. Савић-Ребац и Његошева Луча микрокозма”, 64.

¹⁵² Али, додаје да јој нису познати ближи Бајронови извори који би имали везе са кабалом, сем књиге *Oedipus Iudaicus* Вилијема Драмонда. Међутим, Драмондова студија (издање: Random House, London 1996) није кабалистичка него представља покушај објашњења старозаветних прича астрономским алегоријама.

Бејла. Можда би било занимљиво упоредити Бајронову „манихејску” концепцију зла и Сатане са Његошевим неоманихејством.

Ово проучавање паралела и оквира не залази у Његошево преобликовање грађе. А да са његовим приступом ствари нису једноставне покажује пример Питагоре. Док у свим теозофским системима тог доба (као уосталом и раније па и у каснијим окултним покретима) Питагора има високо место као један од главних посвећеника у разним иницијацијским „ланцима” Његош о њему говори негативно. Ипак, сама потреба да помене Питагору не мора бити само дијалог са антиком, него и са својим добом, у којем је Питагора популаран у разним езотеричним миљеима — од масонских до чак и оних неопаганских¹⁵³ и уже директно неопитагорејских (Фабр д’Оливе) У неким масонским трактатима се као поштовања вредан заједно са Питагором помиње чак и Епикур, други Његошев „тиранин душе бесамртне”.¹⁵⁴

*
* * *

Ако бисмо оквире у којима разматрамо *Лучу микрокосма* хтели да сузимо, те да тако претпоставимо и изворе, требало би да се окренемо руском езотеричном миљеу с почетка 19. века. Поред добро познатих Његошевих веза са руском књижевношћу, скретана је пажња и на везе и паралеле ове врсте. Још је А. Вајан успутно у једном приказу претпоставио да је Милутиновић могао Његошу да упозна са „полутајном доктрином, популарном тада у Русији” те да постоје „запањујуће сличности између *Луче* и руске популаризације система Јакоба Бемеа”.¹⁵⁵

Надовезујући се на ово запажање, Мишел Обен, иначе подозрив према могућности да је Његош упознао „разне теогоније и филозофије” а поготову да је ухођени владика могао бити члан неке ложе у периоду Метерниха и Николаја Првог, takoђе разматра руске везе и сматра да пре треба гледати аналогије него изворе. Сличности са масонеријом налази у темама Адамове светлости у човеку, микрокосмоса, преегзистенције, мада о овоме не говори опширејније.¹⁵⁶

Руска култура је имала своју езотеричну традицију. Још у 17. веку почињу да се шире Бемеове идеје, преко његовог следбеника Квиринуса Кулмана, спаљеног у Москви због јереси. У осамнаестом веку постоји више масонских система, а нарочито су утицајни они мистички оријен-

¹⁵³ L. Cellier — *Fabre d'Olivet. Contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme*, Paris 1953, 203—204. — после 1800. јак талас питагорејства је у моди код неопагана. Питагорине златне стихове које Његош чита на француском и Fabr d'Olive користи за своје дело, засновано на њиховом коментарисању (*Les Vers dorés de Pythagore, L'Age d'Homme*, Delphica, s. a.).

¹⁵⁴ Позднеев, 60.

¹⁵⁵ *Revue des études slaves* 1—2, XIX, 1939 — Chronique. Publications, 174—175. Наводи и Р. Плетњева (Slavia, XVI, 1938), који критикује идеју о утицају Оригена; Његоша треба посматрати у његовој епохи и миљеу.

¹⁵⁶ Обен, 175—177.

тисани, у розенкројцерским и мартинистичким ложама, при чему се мартинизам јавља и ван ложа. У немилости код Катарине, масони ће се вратити на сцену у време Александра Првог, склоног мистици. Тада се шире теозофске и илуминатске идеје, мистика пијетиста и квекера (који верују у унутрашњу светлост и утичу на масоне)¹⁵⁷ као и конзервативизам Де Местра. Пред крај владавине Александар ће променити став пре-ма илуминатима, прекинути односе са Бадером и госпођом фон Криденер, тајна друштва ће бити забрањена, и тако ће бити — званично — и у време Његошевог бављења у Русији. Али, духовно наслеђе ће остати.

Руски масони 18. века у својој штампарији („Типографско друштво“) преводе и објављују Бемеа и његове енглеске следбенике, Парацелзуса, Молиноса, госпођу Гијон, Сен-Мартена, Клојкера, патристичку литературу (Макарије Египатски, Палама), алхемијске ауторе (Кунрат), Велинга, Вајела, Флада, Гихтела, чак и Авесту и Бхагавад-Гиту.¹⁵⁸ Управо су код московских мартиниста били цењени спевови милтонског типа, па Новиков штампа *Месијаду*.¹⁵⁹ Занима их и *Изгубљени рај*, који посебно читају и објављују.¹⁶⁰ Било би занимљиво знати да ли је Његошев примерак руског превода Милтона потицао из масонске типографије. Касније се јављају и новији мистици — 30-их година 19. века Екартсхазена или Јунг-Штилинга читају многи: од епископа до Чаадајева.¹⁶¹ О расирености говори и то да су списи ових аутора „сишли“ у народ, т. ј. да су утицали на идеје руских секта. Тако Екартсхазен и Лопухин утичу на духоборце а Јунг-Штилинг на молокане.¹⁶² Управник поште у *Мртвим душама* који ноћу пажљиво чита Екартсхазенов *Кључ пајни* је Гогольев карикатуралан допринос слици популарности теозофије.

Те идеје су нашле одраза и у руској књижевности. Општа места теозофије попут пада првобитног человека у овај свет, странствовања душе и њене реинтеграције уједно су општа места тадашње руске масонске поезије. Флашар прави паралеле и са спевом Семјона Боброва *Тамна ноћ васељене*, где се алегоријски описује лутање слепог краљевића, односно људске душе која је заборавила своје божанско порекло. Истичући да је суштина *Луче спој* идеја о преегзистенцији (које посматра првенствено као античко наслеђе) са библијском шестодневном темом,¹⁶³ Флашар најближу паралелу налази управо у спеву Боброва.¹⁶⁴ Али, он не помиње важну чињеницу да је Бобров био масон и — што је још важније — да

¹⁵⁷ A. Walicki — *A History of Russian Thought*, Oxford 1980, 72.

¹⁵⁸ Faivre — *Eckartshausen...*, 619; Сахаров — *Русское масонство и идея гностицизма, „Россия и гностис“*, Москва 1996, 16; Г. В. Вернадский — *Русское масонство в царствоование Екатерины II*, Санкт-Петербург 1999, 175—6.

¹⁵⁹ Сазонова, 32.

¹⁶⁰ В. И. Сахаров, — *Русская масонская поэзия (к постановке проблемы)*, 83. Сахаров — Н. М. Карамзин и вольные каменщики: историко-биографические аспекты, „Масонство и русская литература XVIII — начала XIXв“, 148.

¹⁶¹ Faivre — *Eckartshausen...*, 635.

¹⁶² Федоренко — *Сект, их вера и дела*, Москва 1965, 58; 65. При томе хлисти верују у неку врсту преегзистенције (235). *История русской литературы IV*, Москва—Ленинград 1947, 72—73.

¹⁶³ М. Флашар — *Његош и анттика*, 66.

¹⁶⁴ М. Флашар — *Светлосй како terminus technicus*, 137.

су његова дела „цела енциклопедија слика и тема руског масонства”,¹⁶⁵ да је „изразио поглед на свет руског масонства”,¹⁶⁶ те да је спев заправо масонска алегорија, обликована под утицајем поменутог романа *Кирова йутијовања Ремзија*.¹⁶⁷ Његове кључне слике (слепац, кретање ка светлу, пад и узвишење човека, хармонија сфера, ноћ као место стихијских сила) су основне теме орденске поезије, разрађене у осамнаестом веку; можемо овде издвојити још помињање „развалина васељене”, слично концепцији прећашњих светова.¹⁶⁸ У песми *Прогулка в сумерки или вечернее наставление Зораму* он говори о пропasti земље у ватри и њеној обнови, као и враћању других светова на исти начин.

С востока ночь бежит к нам с красными очами;
Воззри сквозь тень на блеск красот её, Зорам!
Хоть кроет нас она тенистыми крылами,
Но яркие огни, как искры, блещут там.

Не искры то — миры вращаются спокойно,
Которы столько же велики, как Земля.
Когда из недр они хаоса вышли стройно,
С тех пор ещё текут через пламенны поля.

Но нам судьбы гласят, что некогда потонет
Дрожащая Земля в пылающих волнах
И бренна тварь, огнем жегомая, восстанет
Да из коры своей изыдет, сверзя прах.

Увы! — тогда луна, которой луч заемный
По тусклом своде в ночь безоблачну скользит,
Зря судорожну смерть и вздох соседки чермной,
Сама начнет багреть и дым густой явит.

Ах! скроет, скроет тьма прекрасное светило
В те самые часы, когда б с небес оно
Ещё в мир страждущий сиянье ниспустило!
Ужель и всем мирам погибнуть суждено?

Постой, Зорам! — ты ль мнишь, что мир так исчезает?
Не мни! — то действует *всевечная любовь*,
Что грубый с мира тлен сим образом спадает;
Подобно *фениксу* наш мир возникнет вновь.

Једно се код Боброва јавља и хаос, такође као типично масонска слика.¹⁶⁹

¹⁶⁵ В. И. Сахаров, *Русская масонская поэзия (к постановке проблемы)*, 112.

¹⁶⁶ Сазонова, 47.

¹⁶⁷ Сазонова, 44—45.

¹⁶⁸ Сахаров — *Судьбы масонской литературы в начале 19. в.* у: „Масонство и русская литература XVIII — начала XIXв”, 232.

¹⁶⁹ *Истбо.*

Спој преегзистенције и хришћанства је остварен управо у хришћанској теозофији. Боброва можемо сматрати само једним од адепата. Став да су у питању спевови који припадају истом предању¹⁷⁰ може се проширити управо указивањем да је у питању теозофско, езотерично предање тог доба. Код Боброва постоји и утицај мартинизма и кабале. Концепција Адама Кадмона у Бобровљевом делу, мотиви искре и светла објашњавају се кабалистичким утицајима.¹⁷¹ То би још једном потврдило сличност са кабалом, али и индиректност њеног присуства.

Навешћемо још један пример преклапања идеја. Као могућ извор Његошевог упознавања са учењем о палим душама људи, наведени су путопис кроз Индију¹⁷² и исти такав приказ индијске религије код Боброва.¹⁷³ Али, исти приказ се јавља и у езотеричним круговима. Немачки теозоф Јохан Фридрих Клојкер, који је сажео и популаризовао Сен-Мартенова учења у делу *Магикон* (1784), године 1797. објавиће један текст о „брахманској“ религији, где ће се поновити теме из *Магикона* — човек је пали анђео, затворен у телу. То учење помиње и Ремзи у свом дискурсу о митологији (додатку роману). Оваква слика „индијске религије“ одговара идејама и склоностима илумината. (Сам *Магикон* ће бити превођен у Русији; 1786. га објављује масонско типографско друштво Новикова; 1814. ће бити оглашено шесто издање).¹⁷⁴

И у Европи илуманизам после 1830. нестаје али инспирише књижевност (Нервал, Балзак, Бодлер).¹⁷⁵ Од многих примера навешћемо опет један из руске средине, Његошу блиске. У првој четвртини 19. века у руској књижевности влада интересовање за масонско наслеђе. Одојевски, Кирејевски, Аполон Григорјев се зато и називају „духовна деца Новикова“.¹⁷⁶ Тако за Одојевског после пада човек није слободан дух. Тело је болест духа; божанска искра о којој говоре мистици, која је после пада остала у човеку и треба да омогући регенерацију, код Одојевског се назива „инстинкт“.¹⁷⁷ Он у *Руским ноћима* помиње Сен-Мартена и Пасквалија, у *Саламандри* и *Силфиди* користи алхемијске мотиве, а у приповеци *Орлашка сељанка* налази се алузија на Адамово „дијамантско“ тело пре пада.

Поред руских утицаја, не треба заборавити опет ни на могуће директне француске, нарочито зато што се од страних језика Његош најбоље сналазио у ова два.

¹⁷⁰ М. Флашар — *Њедош и анттика*, 244. Са овим се поклапа општији Флашарев компаративистички став да су многи спевови блиски *Лучи* не као извор него због припадности истом кругу предања (155—156), што је и оријентација нашег рада. Узгред поменимо да је, по Вуксану, у каталогу руског књижара, међу насловима које је Његош подвукao, а не знамо да ли их је и набавио, и спев *Душечњка* И. Богдановича. Ова галантна обрада Апулејеве приче о Амору и Психи код руског песника-масона такође је одређена општим местом о паду душе и њеној реинтеграцији.

¹⁷¹ Aptekman (ауторка мисли на луријанску кабалу али пренету индиректно преко теозофских списка).

¹⁷² Н. Банашевић — *Око Њедошеве Луче...* 45—46.

¹⁷³ М. Флашар — *Њедош и анттика*, 234.

¹⁷⁴ Antoine Faivre — *De Saint-Martin à Baader: Le Magikon de Kleuker*, www.philosophie-inconnu.com први пут објављено у: *Études Germaniques*, XXIII, 2, 1968, 161—190.

¹⁷⁵ *Dictionnaire critique de l'ésoterisme (luminisme)*.

¹⁷⁶ Вернадский, 320—321.

¹⁷⁷ Walicki, 78.

Што се тиче могућег непосредног познавања поменутих теозофских аутора, познато нам је једино да је Његош имао у библиотеци (прецизније још у библиотеци Петра Првог) један Екартсхаузенов спис. То је *Codex der menschlichen Vernunft im Kleinen* у преводу Павла Соларића — *Улог ума човеческећа* (Венеција 1808). У попису књига Душан Вуксан овај спис наводи као Соларићев.¹⁷⁸ Међутим, за наше истраживање овде се не открива много. Ова књижица о држави и законима (која је само на почетних педесетак страна оригинална а већином компилација других аутора¹⁷⁹) не садржи неке езотеричне теме.¹⁸⁰ Али, овај превод (као и Вујићеве преводе Екартсхаузенових драма) можемо приложити као одређен доказ популарности теозофског аутора и у српској култури.

Сасвим посебан правац истраживања би био праћење ових идеја у прошлост. Илуминизам тог доба се наставља на раније токове западног езотеризма. Рецимо, код Бемеа се такође јавља небеско претпостојање човека и преегзистентни пад. Слијепчевићева идеја о индиректном утицају Бемеа¹⁸¹ је могућа управо због његове популарности у осамнаестовековној теозофији, нарочито руској, што је осетио и Вајан.

На крају можемо поновити: кључне теме спева су присутне у теозофским учењима осамнаестог и почетка деветнаестог века (преегзистенција душе, душа као искра, пропаст пређашњих светова, хаос, уништење света огњем). Одређене паралеле са кабалом долазе од присутности истих елемената управо у теозофији (у коју су могли доћи и из кабале). Сличности са платонизмом, оригенизмом, богумилством се могу објаснити такође њиховим наслеђем у тадашњој теозофији, што су и савременици осећали. Од тих учења треба нарочито подвући мартинизам. Значај „електризма“ и „магнетизма“ вероватно долази од месмеризма. Постоје и сличности са неким масонским концепцијама, а оно је важно и као канал преношења различитих доктрина. Али, те доктрине нису биле ограничene само на такве кругове него и шире присутне у тадашњим образованим круговима.

¹⁷⁸ Д. Вуксан, стр. 212, бр. 154.

¹⁷⁹ Faivre — *Eckartshausen...*, 709.

¹⁸⁰ Донекле на Његошеве теме подсећа параграф 54 (Богочестие): „Едно мудро градство удостовјерено је, да само всевишњем сушчству, од којега душе наше проистичу, подобаје овај небесни пламен, који душе наше чистити мора да се до Творца поднимљу, у нама зајжизати“ (осавремењена графија).

Са овим се поклапа Банашевићева анализа Његошевих представа о песнику и души (*Његош и џеснику*) — „геније је зубља која засветли, донесе на земљу одблесак својих успомена и простора у коме је зачета и из ког је произтекла, а онда се као и остale искре враћа извору“. Сличност не мора доћи од Екартсхаузена и успутне реченице него обе изражавају исте идеје. Флашар (*Његош и антика*, 205) указује на исту слику код Ламартина.

И код Фенелона се налази иста слика, коју цитира и Де Местр (*Les Soirées de Saint-Petersbourg Oeuvres complètes* V, 171), али и у Ремзијевом роману (човек је зрака светла коју је еманирало Божанство, том извору ће се човек и вратити).

Од других књига сличне врсте у библиотеци су биле и *Poetische Schriften* од Zacharia W. Могуће је да се ради о Захаријасу Вернеру, који је не само песник него и истакнута личност хришћанског езотеризма. Такође, *Le nouveau Paris* поменутог Мерсијеа, који је о мартинизму говорио у *Tableau de Paris*.

¹⁸¹ Слијепчевић — *Слђварање света...*

Nemanja Radulović

ESOTERIC FRAMEWORK OF LUČA MIKROKOZMA

S u m m a r y

The paper discusses the similarity between the basic ideas of *Luča Mikrokozma* and the esoteric trends from the end of the 18th and the beginning of the 19th century. Thus the epic is viewed in the context of its age. The paper specially discusses Martinism (the fall of souls into matter) and Mesmerism (calling the soul “an electric spark”), and there are certain parallels with the free masonry, too. Esoteric ideas were not limited to closed circles only, but were present in the European culture, particularly in the Russian one, with which Njegoš had special ties.

ВОЈВОДА ДРАШКО КАО ХУМОРИСТИЧКИ ПРИПОВЕДАЧ

Јован Љуштановић

САЖЕТАК: Рад се бави казивањем војводе Драшка о боравку у Млецима. Он истражује како се сустичу сатирично и хумористичко приповедање, како приповедач издава предмет подсмеха оно што је декадентно и репресивно у млетачком друштву, а истовремено и сам постаје смешан, неприлагођени „Црногорац у Млецима”. Dolazi сe до закључка да сe однос сатире и хумора показујe као однос између универзалног и локалног. У подтексту сe наслућујe Његошева разапетост између европске и националне културе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сатира, хумор, приповедач, универзално, локално, предмет подсмеха

Место војводе Драшка у структури *Горско^g вијенца* одувек је привлачило пажњу истраживача. Та пажња се најчешће везивала за питање композиције гласовитог Његошевог дела, питања које је у нашој науци о књижевности, по значају и по особеном магнетизму којим привлачи пажњу истраживача, на неки начин пандан ономе што је „хомерско питање” у светској науци. У тој нашој „квадратури круга” појављује сe војвода Драшко, поготову код старијих истраживача који су чезнули за јединственим предметом *Горско^g вијенца*, као реметилачки елеменат композиције, као неко ко је дошао да прича о Млецима у часу када је ваљало после дугог оклеваша преломити и предузети истрагу потурица.¹ И уистину, Драшкова прича и прича око Драшка заузима око тристо стихова, што је више од десет процената *Горско^g вијенца*. Притом, она има свим засебан предмет, који, чинило се, нема никакве везе с главним предметом Његошевог дела.

¹ Већ у првим приказима *Горско^g вијенца* приговарано је да је епизода о Драшковом боравку у Млецима сувишна. Павле Поповић указује да је на то реаговао још опат Францески у *La Dalmazia, foglio letterario economico*, Zara anno III, No 23—24, 10. i 17. jun 1847. Поповић каже: „Драшкову појаву сви су критичари означили као доиста непотребну — стари Францески први —; она се прва као таква наводи када се поведе реч о јединству Вијенца”. Павле Поповић, *О Горском вијенцу*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1923², 48—49.

Епизода о војводи Драшку није, по својој тематској засебности, усамљена у *Горском вијенцу*. Такве су, на пример, и епизода о сватовима, о сестри Батрићевој, о попу Мићу и назови-вештици. Све оне, као и прича о Драшку, „имају пуну самосталност како према главној теми тако и једна према другој”.² Немогућност да се те, обимне, садржински занимљиве и уметнички упечатљиве епизоде уклопе у један, текстом *Горског вијенца* итекако најављен, композициони поредак, у којем би главни сијежни телос била истрага потурица, водила је у откриће несикрејне структуре Његошевог дела и лабаве повезаности међу његовим деловима у препознавање његовог композиционог плурализма. Поменимо само једно од најпознатијих мишљења, оно Павла Поповића о „двостврукој концепцији *Горског вијенца*”, која резултира и у „приказивање историјских догађаја”, и у „сликање народног живота”.³ Већ овај двојни приступ *Горском вијенцу* води у признавање значаја и прича са засебним предметом, као што је Драшкова прича о Млецима.

Драшкова прича о обичајима, начину живота и социјалном понашању у Млецима од почетка је препознавана као оштра критика и поруга на рачун друштва које се описује, па чак и целе западне цивилизације — као сатира. На пример, у својој књизи *Композиција „Горског вијенца”* Јован Деретић једино уз Драшкову причу о Млецима доследно придаје атрибут сатирична. Бавећи се дијалогом у *Горском вијенцу* он у Драшковим одговорима на питања Црногораца препознаје, у складу с античким схватањем дијалога, као „посебан књижевни жанр”: „сатирично-полемички дијалог” (курзив Ј. Д.) сличан Разговорима Лукијана Самосаћанина и *Colloquia familiaria* Еразма Ротердамског, дијалог у којем се средствима ироније, сатире и полемике приказују различите негативне појаве у животу”.⁴ Бавећи се „уметничком самобитношћу делова” *Горског вијенца*, он Драшкову причу о Млецима карактерише као „друштвену сатиру”⁵

Предоминација сатиричног слоја у Драшковим одговорима на питања о Млецима неспорна је. Међутим, још је Павле Поповић у својој студији о *Горском вијенцу*, на ангажован начин, обраћајући се непосредно претпостављеном читаоцу, покушао да помери тежиште пажње са Млетака према самом Драшку: „Не гледајте како он описује тесне улице и мрачне тамнице млетачке; људе што носе жене на носилима, и трбушату господу млетачку, обријану и напудровану; свет заплашен и терорисан, опкољен жбирима и шпијунима; него гледајте како се сам Драшко понаша.

Драшко је прост, безазлен, наиван Црногорац који се одједном нашао у једном чудном и непознатом свету, у којем изгледа комичан.”⁶

Тако се Драшко са својом причом о Млецима појављује у двострукој оптици, он је, истовремено, и онај који извргава порузи живот у

² Јован Деретић, *Композиција Горског вијенца*, Завод за издавање уџбеника Србије, Београд 1969, 80.

³ Павле Поповић, *Историја*, 75.

⁴ Јован Деретић, *Историја*, 91.

⁵ *Историја*, 184.

⁶ Павле Поповић, *Историја*, 126.

страној земљи и онај ко сам бива смешан у додиру с друштвом којем не припада. Притом, он није до краја индивидуализован, није засебан карактер, о чему се мање-више сви слажу, него представник једног народа и једног менталитета — „Црногорац у Млецима”.

Ово двојство сатиричне и хумористичке функције слути се и у структуалистичком приступу Јована Деретића Драшку као лицу и као приповедачу: „Драшко приповеда о страном свету (техничка функција), износи свој суд о њему (идеолошка функција) и у свом односу према њему открива неке карактеристичне црте народа из кога потиче (карактеролошки моменат).”⁷ Притом је сатирична компонента везана за „идеолошку функцију”, а хумористичка за „карактеролошки моменат”. Међутим, ни Павле Поповић ни Јован Деретић не говоре непосредно о ономе што нас у овом случају интересује, а то је како се сатирично и хумористичко у једном те истом лицу међусобно усклађује, како се Драшко као исказни субјекат истовремено остварује као онај који издаваја предмет поруге и указује на њега и као онај који постаје и сам предмет смеха.

Овом питању ћемо приступити са становишта једне типологије хумористичког приповедања коју смо развили за једну другу прилику, и по којој разликујемо оне приповедаче који свесном намером засмејавају друге тако што артикулишу и издавају предмет смеха и оне који обично припадају свету дела и који су и сами смешни, јер својим говором и понашањем нехотично изазивају смех, постајући тако „нехотична засмејавала”. У тој типологији сатирични приповедач је онај ко се својим аксиолошким ударом на одређени предмет смеха дистанцира од тог предмета, не улазећи чак ни секундарно у некакву комичну везу с оним што је предмет поруге. По тој логици, сатирични приповедач не би могао и сам бити смешан. Међутим, војвода Драшко то јесте, односно бива смешан менталитет који он као лик репрезентује.

Како настаје ова помало неочекивана хумористичка консталација покушаћемо да утврдимо анализирајући сатиричне и хумористичке „партитуре” Драшковог приповедања о Млецима и приповедања других везаних за Драшкову причу. Притом смо идеју о хумористичком приповедању као о својеврсној музичкој структури артикулисали на основу антропологије смеха Сигмунда Фројда и Анрија Бергсона.

Фројдовом схватању смеха дuguјемо појам смехотворних јединица. Он у људском смеху препознаје, пре свега, „уштеду психичке енергије”. Та уштеда је дубоко повезана с несвесним и она је „сажимање” често видљиво и на језичком материјалу. Као и у сновима, у ономе што је смешно постоји некаква „латентна мисао”, која уз помоћ „сажимања, померања и индиректног приказивања”⁸ бива доведена у „манифестни облик”.⁹ Фројд препознаје порекло људског смеха у дечјој игри и у структури онога што је смешно препознаје елементе игре. Тако из несвесног сажимања и игре настаје идеја о краткој, ефектно заокруженој,

⁷ Јован Деретић, *Исто*, 147.

⁸ Sigmund Freud, *Došetka i njen odnos prema nesvesnom*, preveo s немачког Tomislav Bekić, Matica srpska, Novi Sad 1969, 171.

⁹ *Isto*, 169.

смехотворној јединици која настаје из уштеде различитих облика психичке енергије.

На другој страни, Анри Бергсон је приметио да се весело расположење и, уопште, потреба за смехом никада не завршавају једним хумористичким ефектом. Напротив, смех се међу људима самопроизводи и, по правилу, у веселом друштву постоји јасна антрополошка наруџбина за продужавањем и понављањем смеха — за низањем и уланчавањем јединица хумористичке комуникације. Покушавајући, ипак, да пронађе неки смисао у том низању, он хумористичку серију пореди с музичком лествицом: „Када музичар удари један тон на неком инструменту, други тонови јављају се сами од себе, мање звучни од првог, везани за њега одређеним односом, и који му дају своје обележје надовезујући се на њега (...) Веријем да се комична фантазија, и у својим најразузданијим решењима, покорава закону те врсте.”¹⁰

Како се низање и уланчавање смехотворних јединица остварује у Драшковом приповедању о Млецима? Хумористичка припрема отпочиње непосредно пред помињање Драшка и његов долазак међу Црногорце. Главари око ватре причају снове, углавном пророчке, везане за предстојећу истрагу потурица. У тој причи кнез Роган, који је слушао Мандушићево заљубљеничко бунцање у сну, пита Мандушића шта је он снио. Мандушић одговара:

Нит што снио ни причат умијем,
Но сам сву ноћ као заклан спава.

(1375—1376)¹¹

Изневерено је очекивање иtekако задано Мандушићевим сновидним заносом снахом Милоњића и тиме је постигнут комични ефекат. Свако коме је на уму Мандушићев сан насмејаће се овој јунаковој самозатајности. Ко год се насмеје на неки начин је психолошки припремљен за наредне смехотворне јединице, а у том час управо стиже Драшко из Млетака.

Ипак, права сатирично-хумористичка партитура у Драшковом приповедању отпочиње кроз несвесну, рафинирану игру у језику између Кнеза Рогана и Драшка. Роган позива Драшку да приповеда: „Какав народ бјеше на те стране” (1401). Драшку као да се не прича. Осећа ли некакву тескобу пред приповедањем о непријатном искуству или једноставно води друштвену игру, „хоће да се моли” да би приповедао, не можемо непосредно утврдити, и то је латентни садржај досетке која ће уследити. Њен манифестни облик је духовита Драшкова игра речима, сасвим аналогна дечјој игри сличности по звуку. Драшко се поиграва Рогановим именом и тако одбија да прича:

¹⁰ Anri Bergson, *Smej o značenju komičnog*, preveo Srećko Džamonja, Lapis, Beograd 1993, 34.

¹¹ У овом раду коришћено је издање: П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментарима, приредио Никола Банашевић, Српска књижевна задруга, Београд 1973. Цела анализа односи се на текст од 1375. до 1692. стиха (од 67. до 81. стране). У загради испод или поред наведених стихова писаћемо само њихов редни број.

Какав народ, питаши ли, Рогане?
Ко остали — не бјеху рогати.

(1402—1403)

Међутим, Роган прихвата игру. Он, такође, на основу сличности по звуку прави досетку која савлађује Драшков отпор и приводи га конкретној теми о којој ће причати:

Знамо, чоче, нијесу рогати,
Но бјеху ли згодни и богати?

(1404—1405)

Тако зрели људи и јунаци посредно остварују слободу игре изгубљену у детињству, а прича добија веселу атмосферу као подлогу даљег хумористичког приповедања, као нареџбину за даље засмејавање. Та нареџбина ће важити и онда када Драшко буде експлицитно осуђивао поједине појаве у млетачком друштву и када не буде разлога за смех.

После овако ефектне хумористичке припреме, у којој су и Драшко и Роган у функцији оних који засмејавају друге, следе низ питања Црногорца о појединим аспектима млетачког живота и Драшкови одговори на њих. У свим питањима уграђен је поглед на свет црногорског друштва и већ у њима колико су садржани разлози за сатиричне исказе толико се реализује припрема да се одређени менталитет оствари као предмет смеха.

Та припрема се може препознати кроз однос менталитетског и универзалног у самом питању. На пример, питања о томе какви су судови код Млечића, без обзира што садржи важно интересовање црногорског человека, универзалног је важења и као одговор на њега може се очекивати сатирична слика млетачког судства. Питање о млетачком јунаштву, иако и само има универзална значења, ипак, више наглашава специфиран карактер црногорског ратничког друштва, али и оно доноси сатиричан одговор. Међутим, када Вук Мићуновић пита Драшка: „А како те, збила, дочекаше?” (1429), питање садржи представу о патријархалној гостољубивости и међуљудској повезаности какву не познаје модерно грађанско друштво и ту, наравно, следи хумористичка слика Црногорца у туђем свету.

Драшко све своје одговоре отпочиње или антitezом, у којој најпре потврђује поједине добре стране млетачког друштва да би потом, у контрасту у односу на њих, вишеструко показао његове лоше стране: „Бјеше, брате, доста лијепијех, / А груднијех десет пута више” (1406—1407), или одмах негацијом пориче могући позитивни предзнак пред појединим млетачким осбинама. Та журба, фразеолошки наглашена, да се прича преокрене у негативан став, у порицање, колико год била аргументована, покажује неприлагођену особу, субјекат који се лоше осећао на месту где је био и најваљује његово комично страдање. Управо због тога и поједине изразито сатиричне деонице имају функцију хумористичке припреме.

Тако настаје једна сасвим специфична исказна структура у којој претеже, несумњиво, сатирична компонента, и у којој се слика Венеције, нездраве, декадентне, пуне тамница, жбира и неправде, очитава час као окрутна социјална реалност, а час открива специфичну менталну пројекцију странца неприлагођеног млетачком урбаном миљеу. У тој живој „пулсацији” изразито сатиричне деонице попримају на тренутке и хумористичку функцију.

Тако, на пример, Драшково племенито огорчење над сиромаштвом у Млецима, сиромаштвом које понижава човека, у час посла претвара се у пројекцију одређеног погледа на свет и одређеног менталитета. Слика сиромаха који „упрте какву женетину” на фразеолошком плану показује се као протокомична јер глагол пртити има изразито динамичко и механичко значење, а аугментатив „женетина” пејоративан је и сабира се с описом „тјелесине мртве и лијене”. Све би то изгледало као подсмешљив опис декадентне Венецијанке уобличен у црногорско фразеолошко рухо да та кумулација не бива крунисана проценом жене која има превасходно национално-менталитетска, а не универзална значења: „Потегла би по стотину оках.” Ако томе додамо опис механичког носања такве жене кроз градске улице „усред подне тамо и овамо”, ствара се на микропростору кумулација хумористичких средстава која појединачно немају снагу досетке, али целу слику померају од сатире према хумору. Исто тако, апсолутно оправдани Драшков гнев због нечовечних поступака у млетачким тамницама претвара се, у час посла, у наивну гесту дошљака који, без икаквог размишљања и само из племенитог огорчења, усред Венеције узвикује: „Што погани од људи чините?”, и том наивношћу постаје донекле смешан.

Ипак, све су то, претежно, облици хумористичке припреме и подршке. Хумористичка партитура кулминира у засебним деоницама, појединачним Драшковим одговорима, у којима сатирично бива потпуно потиснуто у други план.

Једна од изразито хумористичких деоница је Драшков одговор на већ споменуто питање о дочеку у Млецима. Питање Вука Мићуновића изражава не само одређене социјалне стереотипе црногорског друштва него и директно проблематизује Драшков положај у Млецима. Страдање Драшково најављено је већ првом реченицом одговора: „Ко м’ у зли час дочекива, Вуче?” (1430). Иста журба која иде на то да прида свакој социјалној појави у Млецима негативан прадзник овог пута драматизује сам приповедачев положај. Уместо дочека, у граду у којем не познаје никога, јунака дочекује страшна ствар: „Но ми она ружна мјешавина / Не даваше из куће изаћи.” Павле Поповић ће упоредити положај Драшка у Млецима са сличним описом странца у Монтескијевим *Писмима из Персије*: „Када га радознала светина, заинтересована његовом страном ношњом и чудном фигуrom, опколи као Парижани Монтескијева Рику, и када се он брани од тога, он изгледа комичан.”¹² Јунак, пореклом из ратничког друштва, којег сердар Радоња назива „најбољим нашим војво-

¹² Павле Поповић, *Историја*, 126.

дом” уплашен у основи безазленом млетачком урбаном гужвом и пажњом коју изазива својим изгледом и појавом, каже: „Свога дома већ не ћах гледати, / Него кости тамо оставити” (1440—1441).

Ипак, кулминација хумористичке структуре у Драшковим причама о Млецима везана је за његову причу о позоришту. Прича отпочиње као привидно неутралан извештај; међутим, већ сам опис позоришта, пре ломљен кроз искуство Црногораца, открива комични несклад и припрема будућа комична збивања. С једне стране, Драшко описује нешто што је спектакуларно велико у односу на искуство Црногораца: „Кућа бјеше сила од свијета / Ујди у њој хиљаду свијећања” (1534—1535), на другој страни; преводећи то на црногорско искуство, он га умањује и хумористички детронизује. Позоришне ложе постају „пањеге”, удуబљења у зиду из црногорских кућа, а та сила од света: „Свуд могаше из зида виђети / Ће вираху ка миши из гњ’језда” (1539—1540).

Ипак главни хумористички несклад произлази из Драшковог односа према илузији позоришта. Драшко јасно разазнаје средства и структурне елементе те илузије — костим и шминку: „сви шарени као дивље мачке” (1546); дикцију, односно говор и певање: „док их стаде по кући кривања” (1547); маску: „носине им од по квarta бијеху” (1554); реквизиту: „а дрвене ноге насадили / па ићаху као на кључеве” (1557—1558) — али их види механички, споља, као пренаглашене означитеље. Он покушава да им прида значења из свог културног видокруга у којем су магично и магијско веома блиски, па, често, и у синкретичком облику. Зато он позоришну илузију доживљава као могућу ритуално-магијску опасност и говори о њој фразом којом Црногорци најчешће говоре о нечистим сила ма: „Боже драги, ту да видиш чуда! / Ту измиље некаквога пука, / То ни у сан никад доћ не може” (1544—1545). Глумци и њихова експресија постају оличење демона и злих сила из Драшковог културног искуства: „Истрештили очи као тенци, / А зинули ка курјаци гладни” (1555—1556).

По снажном доживљају могло би се рећи да је позоришна илузија узела Драшку под своје, или на особен начин. Иако он ту илузију не може без зазора и страха кодификовати унутар властитог културног видокруга, слути се да, можда, и он поседује некакве „тајне канале” за рецепцију позоришта. Уосталом, једна од Драшкових реакција на позориште је: „Имах мртав пасти од смијеха” (1549) и она је у потпуности примерена, пошто се иза Драшковог описа слути извођење комедије дел’арте.¹³ Или, зашто се Драшко, после свих привидно непријатних искустава с „тенцима” и „курјацима” с позоришних дасака и после пожара опет враћа у позориште: „Те ми опет сутрадан на игре / Но је пуста кућа затворена” (1572—1573)?

Ипак, нема сумње да Црногорац у позоришту, суочен с различитим типом изразито профане, грађанске културе, осећа снажну нелагоду. Зато он благосиља онога ко је прекинуо представу¹⁴ повиком: „Беж, нарот-

¹³ О томе сведоче лажни носеви, штуле, шаренило костима...

¹⁴ „Да му Бог поможе.”

де, е изгоре кућа.” Страшну бежанију из позоришта Драшко описује експресивно, наглашавајући спољашњи и динамички елеменат:

Стаде јека, клепет и ломјава
стаде писка, капе попадаше,
стотина их испод нога оста;
све се наби, да кркнут не може,
као стока кад је звјерад гоне.

(1566—1570)

Механичност и динамичност несумњиво су хумористичка средства и појављују се у тој функцији у позоришту — у водвиљу, бурлесци, и на филму у комедији или цртаном филму. Бурлескност збивања омогућује војводи Драшку оно што Фројд зове „уштедом самилости”. Он панику у позоришту гледа без уживљавања и саучествовања, споља, онако како се у нашем времену гледа гађање тортама у немој комедији или бескрајна страдања стилизованих јунака цртаног филма.

Показаће се да Драшкова прича о позоришту актуализује питање односа целе заједнице према приказивачким уметностима, циркусу, мађионичарству, хипнози, према свему ономе што „очи замаштава”. Зато се јављају и други казивачи који својом причом изражавају страх Црногорца од илузије. Тако, Обрад прича шта је чуо „од једнога ћеда” о ефектима илузије и хипнозе коју су изводили у Боки илузионисти „из Талије”. И у Обрадовој причи необични и зачудни ефекти које производе странци су нешто опасно и граниче се с деловањем нечастиве силе.¹⁵

У Драшковом причању и у причањима око Драшка јасно се разазнаје поље универзалног заједничко и Црногорцима и Млечанима, поље, пре свега, везано за етичка питања, односно за оно што би се савременим језиком могло назвати људским правима, и то даје Црногорцима право да Млечанима кажу: „Што погани од људи чините”. На другој страни, на подручју уметности и непосредног културног концепта разлика је потпуна. Залуду Млечанима позориште када, како би рекао Вук Мићуновић:

Ђе се гусле у кући не чују,
ту је мртва и кућа и људи.

(1620—1621)

Тако се у Драшковом казивању однос између „идеолошке функције”, онога што је сатирично, и „карактеролошког момента”, онога што је хумористично — обликује унутар погледа на свет једне заједнице, као фина игра семантичког „преливања”, као игра деконструкције између онога што је универзално и онога што је локално.

У Драшковом причању ова игра се не тиче само Црногораца. Начин на који војвода гледа Млечане умногоме је сличан начину на који

¹⁵ Позивање на „ћеда” као сведока придаје причи особену „истиносличност” усменог предања.

Млечани гледају Црногорце и све друге с ове стране Јадрана. Мање-више сви се истраживачи слажу са ставом Павла Поповића да је Драшко „наиван Црногорац који се одједном нашао у туђем свету”. Међутим, и млетачки дужд показује наивност, или, како каже Драшко, „ђетињи”, када се распитује о другим народима:

Запита ме за наше сусједе,
за Бошњаке и за Арбанасе:
— Кад ухвате — каже — Црногорца,
било жива ал' мртва у руке,
хоће ли га изјест, што ли раде?

(1641—1645)

Очигледно, посреди је један од наивних стереотипа каквих има и код војводе Драшка.

Сигмунд Фројд овако описује хумористички механизам који покреће „наивност”: „Наивно настаје када неко потпуно прелази преко неке препреке, јер таква у њега не постоји, када се, дакле, чини да је без икаквог напора савладава. (...) Енергија коју обично трошимо на кочење постаје изненада, слушањем наивног говора, неупотребљива и она се ослобађа смехом...”¹⁶ И Драшко и млетачки дужд приступају другим људским заједницама споља и, под утицајем одређених националних стереотипа, пренебрегавају из апсолутног незнაња читав низ чињеница, институција и социјалних механизама који делују у ономе другом друштву, па тако испадају „наивни”, изазивајући смех код читалаца који, ипак, нешто знају о социјалним механизмима у обема заједницама.

Све то најављује сложени аксиолошки став песника садржан у Драшковом приповедању о Млецима. У Његошевој слици Драшка у Млецима има нечега од идеје, и то европске идеје, о природном и племенином дивљаку који је морално надмоћан над извештаченом и декадентном културом Запада. Али има, истовремено, и приче о непосредном контакту и (не)разумевању двеју култура, приче која не подразумева апсолутну вредносну хијерархијацију између нашега и страног.

Слuti се да је Драшково приповедање о Млечићима намерило да засмеје два круга људи. Један круг су Црногорци, који слушају причу и којима, мада описа њихових реакција нема, мора бити смешно „носање женетина” или позориште у којем публика вири из ложа „ко миши из гнијезда”. Други круг не засмејава Драшко него песник који је испевао *Вијенац*. Тај песник рачуна на публику која о позоришту зна знатно више од његовог Драшка и која, иако дели Драшков праведан гнев због мрачног полицијског духа млетачког друштва, поседује и нешто од урбаниног становишта Млечана, па се смеје и наивном и неприлагођеном брђанину. Између та два хипотетичка рецепцијска становишта бива позиционирана публика *Горској вијенцу*, односно Драшковог приповедања о Млецима. Феноменолошком терминологијом казано, Драшково припо-

¹⁶ Sigmund Frojd, *Isto*, 187.

ведање о Млецима је артефакт на чијем тлу настаје естетски објекат који се може, зависно од реципијента, као клатно померати на једну и на другу страну, између црногорског и млетачког становишта.

Све то умногоме асоцира на општу, у основи противречну позицију Његошеву између Европе и Црне Горе, између западне и завичајне културе. Иво Андрић ће о томе рећи: „У свом односу према култури, према ономе што се називало и што се назива неодређеним именом Европе, он је (Његош, прим. Ј. Љ.) наилазио на сталне тешкоће и велике супротности. Он је гинуо за тим светом културе исто тако као што је био крвно и нераздвојно везан са својим црним кршевима и заосталим народом. И у тренуцима кризе, без којих није могао бити, он се осећао прогнаником и странцем у оба та света.”¹⁷ Оваква Његошева позиција, у Андрићевој визури, стреми трагичном. Има разлога да се поверије да је управо она латентни, несвесни садржај Драшковог приповедања о Млецима. Међутим, на манифестном плану, песник разапет између Европе и Црне Горе, преко свог јунака и његовог приповедања слатко се смеје и једном и другом свету. „Тужан сирац без иђе икога” показује насмејано лице.

Jovan Ljuštanović

DUKE DRAŠKO AS A HUMORISTIC NARRATOR

S u m m a r y

The paper discusses the narration of the Duke Draško about his stay in Venice. It investigates how the satirical and humoristic narration coincide, how the narrator specifies the subject of irony — the decadence and repression in the Venetian society — and at the same time he himself becomes a funny, unadapted “Montenegrin in Venice”. The author comes to the conclusion that the relation between satire and humour is presented as a relation between the universal and the local. Njegoš’s vacillation between the European and national culture could be felt between the lines.

¹⁷ Иво Андрић, *Његошев однос џрема култури*, Уметник и љељово дело, есеји II, Сабрана дела Иве Андрића, XIII, Просвета, Београд 1967², 75.

СТЕРИЈА И НУШИЋ — СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКЕ —

Војислав Јелић

САЖЕТАК: На могућности поређења Стерије и Нушића указују многе чињенице. Обојица слове као најпознатији комедиографи у српској књижевности деветнаестог, односно двадесетог века. Обављали су неке значајне послове у области културе и просвете у Србији свога времена. Два најбоља приручника за реторику на српском језику, како у погледу концепције, тако и у погледу језика и стила којим су написани, дело су ове двојице аутора. Реторичка теорија и пракса, којима су овладали у току свога школовања, оставиле су видног трага и у њиховом књижевном стваралаштву. Отуда се у мањим наративним јединицама, било да су самосталне или уткане у шире текстуалне целине као њихов саставни део, могу препознати поједини облици припремних вежби за беседнике (басна, хрија, епизодно проповедање, похвала, опис, на пример).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реторика, Стерија, Нушић, припремне вежбе, хрија, опис, проповедање

Није мален број личности у српској књижевности и култури које се могу, по својим делима и животноме путу, сличавати и различавати. Овим по облику старинским одредницама хтели смо да укажемо на поднаслов нашег саопштења а истовремено и на поступак упоредног казивања. Уверени да су неке појединости из живота и рада ове двојице списатеља српских занимљиве за наш даљи разговор, укратко ћемо читаоца подсетити на њих.

Стерија у XIX, а Нушић у XX веку српске књижевности најпознатији су представници међу драмским ствараоцима, односно комедиографима. Тачније речено, Стерија у првој половини XIX века, Нушић у другој половини XIX и првој половини XX века. Стерија је по завршетку гимназије у Темишвару студирао права у Кежмарку. Нушић је студирао права у Грацу и Београду. Стерија је био професор права на Лицеју у Крагујевцу, а 1842. постављен је за начелника Попечитељства просвете, данашњег Министарства просвете. Нушић је године 1900. именован за секретара Министарства просвете. Стерија је заслужан за осни-

вање академије наука, познате у то време под именом Друштво србске словесности. Предано је радио на установљењу народне библиотеке, музеја, а учествовао је и у оснивању првог београдског позоришта на Ђумруку. И Нушић се бавио сличним пословима везаним за позориште и живот у њему. Исте године, дакле 1900, постављен је за драматурга Народног позоришта у Београду. Био је управник новосадског Српског народног позоришта, управник позоришта у Скопљу и Сарајеву. Напокон, а то је за нас у овој прилици и најзанимљивије, и Стерија и Нушић, а нарочито Стерија, састављали су уџбенике за потребе српских школа. Али су, нажалост, по томе мање познати. Иако се Стерија више у том послу огледао, оно што им је заједничко су приручници за реторику. Стерија је своју *Реторику*, како је познато, саставио око 1844. и предао за штампу. У то време није била објављена. Тачне разлоге о томе ни данас не знамо поуздано. Текст Стеријине *Реторике*, а и то је познато, прашчитала је Иванка В. Веселинов и објавила у Зборнику историје књижевности САНУ, године 1974. Нушић је свој приручник под насловом *Реторика — наука о беседништву* објавио први пут у издању Геце Кона године 1934. А настао је на његовим предавањима из реторике која је започео на Војној академији школске 1930/31. године. Друго издање објављено је у последњој години његовог живота, дакле 1938. Обнављано је често, у последњих неколико деценија и учстало. Наведени подаци су, наравно, познати. Можда само нису на овакав начин сравњивани. Остављамо читаоцу да о њима суди. А ми се враћамо разговору о приручницима за реторику — Стеријином и Нушићевом.

И Стерија и Нушић, како се може ишчитати из горњих података, своје занимање за реторику очигледно дугују понајвише школама које су завршавали, пре свега студијама права. Стерија за живота своју *Реторику* није објавио, Нушић јесте. С обзиром на чињеницу да данас много више знамо о вредностима Стеријиног приручника, могли бисмо рећи да је Стерија саставио најбољи необјављени, а Нушић најбољи објављени уџбеник за реторику на српском језику. Уверени смо да ово неће бити тешко и доказати.

За наш даљи разговор важно је и питање концепције приручника за реторику — Стеријиног и Нушићевог. Стеријина *Реторика* је троделна: обшта, почастна (посебна) и одељак под насловом О устменом излогу. У општој реторици он говори о правилима која се тичу једнако свих врста састава — изналажење теме, распоред грађе и примена стилских средстава — како оних у прози, тако и оних у стиху. У почастној (посебној) реторици говори о прозним саставима понаособ. Наслов трећег одељка Стеријине *Реторике* сам по себи говори да је реч о правилима која се односе на вештину произношења беседе. Ево како ту вештину Стерија дефинише: „Подъ именомъ устменогъ излога разумѣвамо вѣштину понятія и чувства наша споляшнъмъ знацыма савршено представляти, сбогъ чега се и споляшнъ краснорѣчіе зове. Ово быва одъ части говоромъ, одъ части пакъ движеніемъ тѣла. Наука, коя правила точногъ изговора предлаже, зове се наука о произношению, (*declamatorica*), она пакъ коя се на споляшнъ знакове односи, зове се наука о тѣлодвиженію (*mimica*). И та-

ко се устменый излогъ на два оддѣленія цѣпа.”¹ И античка реторика даје тачна упутства како реч треба пропратити гестикулацијом, висином тона, јачином гласа, покретом тела, дакле свим оним спољашњим знацима који доприносе снази изговорене речи. Ово је најкраји и недовршени део Стеријине необјављене *Реторике*. Вратимо се накратко Стеријиној дефиницији опште реторике у којој су заступљени и прозни и поетски, т. ј. стиховани састави. Такав Стеријин приступ, и то није тешко препознати, указује на Аристотелово схватање односа прозе и поезије. А под поезијом овде разумевамо дела у стиху. Мислимо на оно познато место у Аристотеловој *Поетици* где он казује да би Херодотова *Историја*, и да је у стиховима написана, остала историја. Наиме, у истом тексту даље објашњава мудрац из Стагире, историја говори о појединачном кат’ ёкастон (kat’ hekaston), а поезија и филозофија о општем кафолоу (kat-holou).² Можда би овде вредело застати. Ако узмемо у обзир најновије холистичке теорије, које другачије поимају однос у којем стоји свет физике и метафизике, није ли на месту питање да ли било примереније да кажемо да историја, према Аристотеловој дефиницији, говори о деловима (kat’ hekaston), а поезија и филозофија о целини (katholou). У књижевном стваралаштву однос делова према целини можда је најлакше показати на примеру односа мањих песама као делова према епу као целини. Отуда Нада Милошевић-Ђорђевић, поводом Вукове преписке са Јакобом Гримом, када га је овај упитао „не би ли било подесно да се све песме о Марку посебно преведу и објаве као еп о Марку”, закључује: „Вук је, судећи по каснијем развоју догађаја, свој очигледно негативни одговор задржао за себе.” И додаје у наставку: „Вук, очигледно, тада, више од тридесет година после објављивања прве *Пјеснице*, није био вољан од песама о Марку, једно велико цијело начинити.”³ Овај мали екскурс био је нужан да бисмо показали у којој мери је Стерија у свој приручник укључивао, посредно или непосредно, сва важна питања из античке реторике и поетике.

У другом делу свог приручника, почастној или посебној реторици, Стерија говори о прозним саставима понаособ. Наводимо их редом: разговори, писма, описанија, повести, учевни састави и слова, т. ј. беседе. Већ и саме одреднице по себи показују да је реч о књижевним врстама. Ако погледамо још и које су њихове подврсте, свакоме ће бити јасно да нисмо на погрешном трагу. Узмимо, на пример, одредницу уче(в)ни састави. Стерија под овим прозним обликом подразумева следеће категорије: расужденија, учене књиге и критике. Прва категорија учевних састава, расужденије, за нас је најважнија. Шта Стерија подразумева под

¹ Јован Стерија Поповић, *Реторика*, 248; Иванка В. Веселинов, „Реторика” Јована Стерије Поповића, Зборник историје књижевности САНУ, књ. 9, 623—624.

² Arist. *Poet.* 1451b, 9; Aristotle, *Poetics*, introduction, commentary and appendix by D. W. Lucas, Clarendon Press Oxford 1978 (1968), 15.

³ Премда у другачијем контексту, Нада Милошевић-Ђорђевић указује да је Вук Стевановић Каракић Хердерову синтагму „eine (herrliches) Ganze” превео на српски речима „једно (велико) цијело”. Види: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Казиваш редом*, Рад, КПЗ Србије, Београд 2002, 16—17.

овим појмом, како одређује расужденије, показаће нам управо текст који наводимо из његове *Реторике*: „Подъ именемъ разсужденија называю се сви они састави кои нису на једно лице управљни, но кои се на читателя у обште односе, и кои се садржай састои у производу мышљња. Предметъ оваковы састава може быти свака стварь, но особито овамо принадлеже науке, јзыкъ, вѣроученіе и наравоученіе, художество, начинъ живљњя и.т.д.”⁴ Из наведеног текста види се да је реч о расправама чије су теме веома разноврсне. У примедби, коју Стерија додаје уз дефиницију за расужденије, он наглашава да уз њих иду и хрије „о којима је на свом месту говорено”.⁵ И ово је за нас веома важна напомена. Хрија спада, као што је познато, у припремне вежбе за беседнике. Ако сада и хрију укључимо у низ прозних састава из Стеријине посебне реторике, као напоредну категорију са расужденијама, добијамо слику прозних жанрова још и у одредницама за припремне вежбе (прогимназмата). Другим речима, и припремне вежбе за беседнике претежно су ознаке за поједине књижевне врсте. Да се у то уверимо подсетићемо на неке од припремних вежби по насловима, т. ј. њиховим именима: басна, приповедање, хрија, опис, похвала, кућење, теза... Трагове припремних вежби налазимо у Стеријиној *Реторици* још и тамо где говори о ораторским словима, дакле о беседама. И то онима „која се при каковој прилици држе.”⁶ Отуда Стерија о њима говори у одељку под насловом Случайна витийствена слова. Она су по карактеру веома разноврсна. Стерија то овим речима објашњава: „Као што су догађаи разны, тако су и случајна слова многостручна, привѣствователна, надгробна, похвална (панегирикъ), худителна, ободриваюћа, разсовѣтоваюћа и.т.д.”⁷ Ако поглед свратимо поново на низ припремних вежби приметићемо да, осим похвале (панегирика), међу овим случајним словима (беседама) имамо и худителна слова, беседе које по карактеру представљају кућење. А знамо да и кућење уз похвалу спада у ред припремних вежби за беседнике.

Видели смо да је Стерија, говорећи о расужденију, мислио и на хрију. Јер у античкој реторици хрија је била најпознатија и као таква до спела је и у нововековну реторику. Потребно је нагласити да је реч о цицеронској четвороделној хрији, подесној за књижевну употребу још и код античких аутора. Код нововековних писаца, међутим, она је сведена на три конститутивна елемента: увод, средњи део и закључак и тако се изједначила са расправом (расужденијем). И у овој тачки се сада опет спајају Стерија и Нушић. Наиме, Нушићева *Реторика* је по својој концепцији *ars oratoria* или, како би Стерија рекао, витийственица. Њен предмет је беседничка проза. Онако како је Ломоносов планирао у своје приручнику за реторику да целокупну област језичког уметничког стваралаштва подели на реторику, поетику и ораторију. У овој последњој, ораторији, он је намеравао да говори о беседничкој прози. Нажалост, Ломоносов је, као што је познато, написао само приручник за ре-

⁴ Јован Стерија Поповић, *Реторика*, 200; Иванка В. Веселинов, 614.

⁵ *Ibid.*, 201; 614.

⁶ *Ibid.*, 222; 620.

⁷ *Ibid.*, 222; 620.

торику.⁸ Ову ситну појединост из историје руске реторике XVIII века помињемо зато да укажемо на могуће утицаје и обавештеност наших реторичара и стваралаца какви су били Стерија и Нушић о којима говоримо. Али када је у питању Нушић и када се води разговор о припремним вежбама, међу којима се посебно наглашава значај хрије, на месту је и питање да ли у Нушићевој *Реторици* има трагова о припремним вежбама за беседнике. Има, додуше посредних, када је реч о терминима и име-ними неких аутора. Нушић изреком спомиње имена најпознатијих прогимназматичара, Афтонија и Теона, на пример. Он грчки термин прогимназмата тачно преводи на српски, за данашњег читаоца можда помагло старинским изразом, *приправне вежбе*. Ове ситне појединости наводимо опет као сведочанство да је и Нушић, попут Стерије, свакако знао и у току свога школовања упражњавао поменуте беседничке вежбе. И не само то. Намера нам је да проговоримо шта то још непосредније везује Стерију и Нушића када су у питању ова приправна вежбања.

Рекли смо да је хрија, она цицеронска, била подесна за књижевну употребу. А такви су још опис, приповедање, похвала, кућење, расправе... Ови „мали жанрови“ често су уткивани у веће текстуалне целине. Како код античких аутора, тако и код оних новијег времена. На основу досада реченога чини нам се да је излишно питање да ли се у књижевном стваралаштву наших аутора, у овоме случају Стерије и Нушића, могу наћи трагови такве примене ових припремних вежби. Питање dakле није да ли они као такви постоје у књижевном делу Стеријином и Нушићевом, него како се из њега могу „истргнути“. Одмах да кажемо да смо у томе успели и наводимо по два примера за опис и приповедање, из Стерије и Нушића. Ево најпре једног примера за опис из Стеријиног романа *Бој на Косову*:

„Ову палату окружава један врт именом Тенералиф (место љубави), који се простом својом и природном лепотом одликује и поред свег Аламбре велелепија таки у очи пада, већом још дражешћу нежна срца восхићавајући. Задовољно око у ништа ту не удара што би с натегом створено било, нит' на онакова дела која више човека у чудо постављају, него да би се допала. Овде свашта показује образ оних природних дарова, којима се нико не диви, него се њима увесељава; од поморанца и мирита шумице пресецају зелене бистром водицом навлажене равнице; ово дрвље тако је лепо и художественим начином уредно засађено, да из далека вид прекрасних предмета — смејућа се села, обделана поља, ледене на планини стене, палате и споменике гранадске — узаимно и сакрива и представља; сваки час се показују плодовити холмови виновом лозом и дивљим маслинама насађени; час се устремљује разјарени водопад, са какве високе стене, час сам собом разговарајући се источник из какве међице искрсне; овде се наилази на какву тајну пештеру, од куда

⁸ Михаил Васильевич Ломоносов, *Краткое руководство к реторике на пользу любителей сладкоречия*, Полное собрание сочинений, том 7, Труды по филологии, Москва—Ленинград 1952. Ломоносов је 1744. објавио *Краткое руководство по риторике*, а 1748. *Краткое руководство к красноречию*. Прва, краћа верзија Ломоносовљевог приручника обележена је термином реторика, а друга обимнија верзија термином *красноречие*.

различити извори почетак узимају, тамо на густу шумицу, где тисућама славујих, ладно-жалосну ову тишину разблажују; свуда напоследак и при сваком коракљају променути вид ново услажденије, ново чувство и ново увеселеније нам даје.”⁹

Стерија је, осим хеленских узора, могао користити још и пример за опис врта из романа француског писца Флоријана, који је живео у XVIII веку када су у Француској нарочито неговани дворски паркови. А сада ево и једног примера за опис из Нушића:

„Красно јутро. Сунце као женик, кад пробдије једну слатку ноћ, весело се диже из своје ложнице и, пошто се умило негде далеко, у туђим океанима, помаља се иза Петрине да се огледа у огледалу језерском пре но што се, у подневици, целом свету покаже.

Ваздух мртав, тих; језеро мирно и глатко. Мој чамац нечујно и неопажено се креће; весларима не дам да дубоко спуштају весла да не ремете тишину.

Ни један ветрић да сукне преко огледала језерског. У даљини поиграва над површином танак, плавичаст слој измаглице коју сунчани зраци боје дугиним бојама; бубица, што се спушта и диже кроз угрејан ваздух, огледа се у огледалу; прозрачним криоцем додирује површину и оставља браздице на њој које ти оком не видиш; а кад спустиши са чамца бели трпејички шљунак, он тоне и ти га пратиш дуго и дуго кроз бистру, стаклену воду, све док се не изгуби у високу, лјигаву шумицу која је покрила дно језерско. А кад наслониш груди на ребра чунова и истуриш главу и загледаш се кроз то једноставно стакло, ти видиш читав свет и живот под водом. Шуме и мале, пештане оазе; мала стеновита брдаша и простране, зелене долине; па онда баштице са високим, необичним, чини ти се, тропским растињем, са лишћем светлим од вечите влаге и стаблом дугим које се, тихо или бурно, креће са покретом таласа језерских. Кроз све то промиче ситна риба и видиш како се зауставља да пасе зелену травицу, или како журно бежи, јер се ваљда у дубину гњурну хитри нор, па својим оштрим кљуном просеца воду и гони свој плен.”¹⁰

Овај опис, као и онај наведени код Стерије, састављен је по правилima за ову врсту вежбе у античкој реторици. Наиме, основни захтев могао би се формулисати овако: оно што описујемо мора на читаоца оставити тако упечатљив утисак као да има слику описаног предмета пред очима. Нушић је, попут античких ретора, опис започео неком врстом перифрасте јутра у којој се сунце јавља персонификовано као женик. А потом описује језеро показујући нам све његове чари над водом и испод воде.

А сада наводимо по један пример за епизодно приповедање, најпре из Стерије, а опет из његовог романа *Бој на Косову*. Користимо термин епизодно приповедање да њиме означимо мању приповедну целину.

⁹ Јован Стерија Поповић, *Бој на Косову*, Целокупна дела, књига четврта, за штампу приредио Урош Џонић, Београд б. г., 176—177.

¹⁰ Бранислав Нушић, *Сабрана дела XXIII (Разни сабиси)*, НИП „Јеж”, Београд 1966, 73—74.

„Међутим, радосни овај српске војске глас до турског тaborа простире се. Милан је дошао; напрасни ужас обузме сад већма Турке. Они се опомињаху његових победа, које је он у узаимном поспешствованију свога Ивана и Милоша чинио; сви застРЕПЕ и од страха се стресу, видећи опет три грдна раста састављена, које никаква сила Еолова није кадра оборити. Турци вику подигну, Бербери до самог шатора султановог на грну јасно искајући да их натраг отпусти; Алморади прећаху да ће таки табор оставити, ако се натраг не поврати; Еминијани ћутећи то исто потврде; глас се по војсци разлеже: правосудије не допушта да Срби пропадну. Мурат, његове паше, везири, и сам Баобдил, не могу ужасну ову буну да утоле, њихова представљенија ни мало се не слушају, њихова лица презрена буду; од страха подигну се јаничари, од ужаса пркосе султану, дерући се полете у своје шаторе, лате што им је најмилије, и почну као гоњени бегати; за час би се табор у пустињу претворио да се није велики Алманзор показао.”¹¹

Ево и примера за епизодно приповедање код Нушића:

„У варошима, трећу ноћ по рођењу, искупљају се жене и чувају целу боговетну ноћ новорођенче, појећи песме и веселећи се. Не сме се том приликом ни једна жена преварити да заспи, јер ту ноћ доходе суђенице да одреде судбину детета.

Прича се о суђеницама оваква прича: Било шест сестара па им се роди брат. Трећу ноћ по рођењу остану сестре да га чувају. Преваре се све те заспу, само најмлађа остане будна. Дођу суђенице преко ноћи и пресуде да дете буде срећно и пресрећно, али на дан свадбе да га устрели стрела а, ако га та стрела мимоиђе, да остане срећан човек целога века. Најмлађа сестра све лепо чује што су суђенице досудиле, па то не каже никоме, већ сачува као највећу тајну. Кад дорастоше сестре а оне се редом разудаше, те дође ред и на најмлађу; али она никако неће да се удаје док брата не ожене. Где би то било да се брат жени код неудате сестре, али она неће па неће. Најпосле брат, шта ће, запроси. Кад дође дан свадбе, сестра му се обисне о врат и измоли га да јој да своје одело, те да га она тај дан замени. Брат јој учини по вољи, а кад у цркви — њу погоди стрела. То је она стрела што су је суђенице брату намениле, те тако брат остале срећан целога века.”¹²

Видели смо у наведеним примерима како су поједине припремне вежбе, опис и епизодно приповедање, уткани у књижевна дела код Стерије и Нушића. Често смо и, верујемо с правом, у овом раду спомињали хрију и њен значај, како у античкој, тако можда још и више у нововековној реторици. Стога на крају наводимо један пример за хрију у њеном пародисаном облику, и пример за похвалу (панегирик), оба из Стерије. Пример за хрију наводимо из Стеријиног *Романа без романа*:

„’Аљине праве человека’, општа је пословица, и читатељи ће моји са мном заједно труд положити за искусити како је Роман одевен био. Али како тамо видим сушчество с замршеном брадом, с босим ногама, гдје је

¹¹ Јован Стерија Поповић, *Бој на Косову*, 274—275.

¹² Б. Нушић, *Сабрана дела*, Разни с议题, 133.

преко голог тела јапунце пребацило и злобни смеј с усна не може да сакрије? Он се к мени приближује, даје ми разумети да ме познаје, да га познајем. — Ах, ви сте г. циникер, откуд тако у ово време; шта вас је приволело да из вашег мирног бурета изиђете? — О, добро разумем, вас је моја реч о аљинама возбудила. Љубезни г. циникер, ви нећете у свој земљи већег почитатеља наћи него што сам ја; али шта ће ваша теорија и моје к вами почитаније против употребленија општег учинити? Јесте л' код приљ-Рабенера видили колику силу лепе аљине имаду? Знајте ви, на пример, колико звезда с источне, колико с западне стране земље има; знајте о љубови боље него Овидије говорити, и утрукујте се с Платоном колико оћете, правећи Републике; но отидите с оваковим аљинама не фрајли, јер она вас не би ни пустила код себе, него код просте секе, видићете оћете ли какво благоволеније задобити. О Кратесу нећу да ми пример наводите; једна је Хипархија била на свету. Напротив, колико су се оженили само због тога што су леп фрак и лепе панталоне имали. Колико њи и данас поред прозора фрајле Јелице своју фину чоју носе, који праведно рећи могу: *omnia mea tecum porto!* (све моје богатство са собом носим). И фрајлица ји радо гледи, која је такођер са свилом и кадифом своје руготе покрила; шиље им хонере с многоценом лепезом, без које би морала језиком, и наравно, не увек добро изражавати. Најпосле себе оном поклони у којега је фарба од капута њојзи најповољнија. — Проча чуда што аљине праве наћи ћете код нашег Рабенера.

О новом комплиментирања начину који је исти пријатељ наш изнашао, на пример: је желим вашем изрезаном фраку добро јутро; ја се препоручујем у милост вашег изvezеног прслука; бог да содржи красну вашу ћурдију млого година на радост ваше фамилије и проче — не знам друго казати него да је то план за оног филозофа који жели по начину вашем нову републику правити.

Но сад, г. Диоген, имате ли вољу јошт нас за наше аљине исмејавати? Видите, наше злато светли и без вашег фењера, а ја мислим да се и ви не би срдили кад би вам ко нову аљину поклонио; но будући да се нико не усуђује вас у вашој системи узнемиравати, зато би вам пријатељски советовао да се опет у ваше буре повратите, тамо шаком, кад немате кутлаче, воде пијете, свет презирете и по вашој глави республике правите. Адио!”¹³

Стерија је, како и сам казује у наведеном тексту, имао узор у Рабенеру, на којег се иначе и угледао. Али овде није место да указујемо још и на пример за хрију из дела немачког сатиричара, тим пре јер наш аутор своју хрију гради самостално и у неким појединостима другачије него Рабенер. И Стерија и Рабенер су у овим пословима дужници античке књижевне традиције. Класична хрија, омиљена у филозофској расправи, моралистичком писму (огледу), поучној басни, овде код Стерије дата је у свом изврнутом, пародисаном облику. Различити типови хрије, још и код античких аутора, изискивали су и многоструке принципе грађења и

¹³ Јован Стерија Поповић, *Роман без романа*, приредио, поговор и коментар написао Мирон Флашар, Београд, Нолит, 1982, 32—33.

излагања садржаја у њима. Разуме се по себи да је дуга традиција у ко-ришћењу ових облика припремних вежби могла изазвати најпре отпор таквој шаблонизованој употреби, а потом у њиховој завршној фази да се јаве и у пародијски изокренутом виду. У Стеријином случају овај поступак одређен је и карактером његовог *Романа без романа* који наш аутор означава у поднаслову као „шаљиви роман”. Отуда је читаоцу већ уна-пред јасно да ће и сваки следећи илустративни пример за неку од врста припремних вежби, коју нађемо у Стеријином *Роману без романа*, бити пародијског карактера. Ево једног таквог примера за опис — екфрасу женске лепоте, разуме се у пародијском облику:

„Ова добра душа, велика у оној мери као што је Пантеина била, није баш праву матер у природи имала, и зато није чудо ако није Фидију или Апелесу у смотренију лепоте за образац служити могла. Она је била помалена, али здрава и телесна девојка, јер од деветнаесте године овамо није мање од два рифа пантлике за појас узимала. Мидер као гадну и вредносну ствар презираше, и смејаше се кад се која фрајлица пред њом са својим суптилним струком поносила. На леђи је имала терет као неко половаче велики, и да би се овој тежини равновјесије учинило, тако је велике прси имала да би за модел винској Краљевића Марка мешини без сваке сумње служити могле. Косу је имала жаркоцрвену, да је при највећој помрчини без икакве светlosti вечерати могла. Со тим обећа-ваше сваком који жели њу узети да никад неће нужду имати на свеће трошити, штавише, у неволи труд или сумпор припалити. Као приба-вљеније долази да јој је коса кратка и оштра била, тако да су је птице две миље увек обилазити морале.”¹⁴

Напокон, у низу жанровских одредница које препознајемо међу на-звима за припремне вежбе за беседнике, дајемо пример за похвалу (па-негирик). Али сада уз овај илустративни пример морамо додати и кратку белешку. Наиме, сви наведени примери из Стерије и Нушића, као што смо и напомињали, „истргнути” су као мање приповедне целине, епи-зодно приповедање, из неког по обиму ширег текста, романа или при-поветке. А овај илустративни пример, из једног Стеријиног забавног календара, представља засебну текстуалну целину. Реч је о похвали или, како је Стерија насловио свој текст, панегирику црву.

Панегурікъ Црву

„Ты мало животно, на кога ни єданъ юшть Списатель ніє око баціо, но кои опеть свимъ книгама и книжарима ака долазишъ, тебе Ѯу и данась похвалити. Твоя преимущества тако су велика, да бы свакій Одація ямачно сви десетъ прстію нокте поглохао, докъ бы ій у стихове сложіо; Гди є славе, гди є силе, коя не бы подъ владу твою пала? Горде паше и Султани постаю рана твога трбува. Великій Александръ, одъ кога светъ дркћаше, покори се твомъ великоможію. Тако самъ изъ ни-

¹⁴ Јован Стерија Поповић, *Роман без романа*, 43—44.

шта створенъ све у ништа обраћашь. Тако рђава сочиненія съ коима бы люди морали очи кварати, съ твоюмъ браћомъ мольцьма у ништа обраћашь; Тако суете и великолѣпія слабогъ мозга тамомъ покрываши; Тако моде и журнале све у ђубре одвлачишь; Тако гордость и суету, тако высокоуміе и Шервенцль, еднимъ словомъ: тако све, што по свету оди, ты у гробу полагано изтранцираши и смириши. Но ево што твою главу венцемъ украсише, што ты млогима Неронима и Баязитима путь пресечешь люде мучити и глобити. Оне, кои су друге ёли, ты до конца поједешь да имъ се ни мрве ни трага не зна. О великоможный, малый, высокій, журавый, свејдући Џрвићу! Велика є твоя сила; но колико бы јошти већа была, кадъ бы и имена гдикоја утаманіо, да се нигда нечую: Неро, Иродъ, Вукашинъ. Онда бы ти ямачно Монументъ аете *perennius* подыгао узымаюћи за темель стрелу Домеццана, съ којомъ є муве ловіо, и мачь Каллигуле, съ коимъ є у ёданъ вратъ преобраћеный народъ Римскій пресећи желіо. Узымаюћи такођерь леньость и свакояке експрессе у ёлу и віну, на балу и у Венери, съ коима люди скоріе подъ власть долазе за далъ укращеніе Монумента твога. Садъ пакъ великоможный Џрвићу! Прійми ову хвалу одъ мене; и кадъ дође време да очи затворимъ, онда ти драговолно уступамъ тѣло мое, да одъ нѣга, какавъ оћешъ ручакъ начинишь; Само те то молимъ: не дирай ми у споменъ, нека свакій, кой прође рекне: Овде лежи Вінко Лозићъ хвалитель и пиша великомалы Џрвића. Свету є погрешке опорочавао, светъ му є погрешке опорочавао, но и онъ и светъ, и све глупости светске долазе подъ владу самозданы Џрвића. Рекохъ.”¹⁵

Оно што овај текст везује за наведену хрију и опис у пародисаном облику из Стеријиног *Романа без романа* је сатирични тон. Сав је у знаку Стеријиног, можемо слободно рећи, препознатљивог ироничног односа према малом човеку великих прохтева. Паралеле бисмо лако нашли у богослужбеним текстовима који увек изнова опомињу човека да су пред смрћу сви изједначени — и богат и сиромах, и цар и роб.

Да укратко закључимо. Сличности и разлике између Стерије и Нушића посматрали смо на примерима њихових приручника за реторику и њихове књижевне праксе засноване на реторичким принципима. Уверили смо се да су двојица аутора имали различите концепције при састављању својих приручника. Старији Стерија реторику је поимао доста широко. У општој реторици давао је упутства како за дела у прози, тако и за она у стиху, док је посебну реторику у целини схватао као теорију прозних састава. Трећи део реторике, *О усїменом изложу*, посветио је вештини казивања беседе. Нешто млађи Нушић као да се својом концепцијом вратио на старије стање у реторичкој теорији и пракси ослањајући се на три кључна појма: беседник, беседа, слушаоци. Могли бисмо рећи да је његова реторика подређена беседничкој прози. По прилици онако како је руски полихистор Ломоносов разлучивао област језичког умет-

¹⁵ Веселякъ за годину 1835. или ВІНКА ЛОЗИЋА трећий забавный КАЛЕНДАРЪ у комъ се оно налази што се не тражи. Разумнымъ во увеселеніе глупимъ же во утѣху написанъ I. С. П. У Будиму Словима Кр. Свеучил. Пештанскогъ.

ничког израза — на реторику, поетику и ораторију. Овој последњој наменио је беседничку прозу, поетици дела у стиху, а реторици прозу и стих. А саставио је, као што је познато, само приручник за реторику. Сасвим је очигледно да су разлике између Стерије и Нушића сводиве на већ поменуте другачије концепцијске основе њихових приручника за реторику. Сличности су многобројније. Стеријини и Нушићеви књижевни поступци, на које смо у раду указали, откривају досада мање познате могућности у тражењу и препознавању нових облика преплитања и укрштања жанрова, како код старијих, тако и код писаца новијег времена. У другачијем светлу сада можемо да сагледавамо не само односе између мањих, засебних наративних целина, него и таквих приповедних облика утканих у шире текстуалне оквире. Тако су напокон, у већини случајева, мале форме казивања добиле своја имена, своје жанровске одреднице. Допринос Стеријин и Нушићев као реторичара али и књижевних стваралаца можда ћемо потпуније разумети ако будемо држали на уму да су они били образовани „на књизи и за књигу”.

Vojislav Jelić

STERIJA AND NUŠIĆ

Similarities and Differences

S u m m a r y

Sterija and Nušić rank among the best known comic writers in Serbian 19th — and 20th century literature. However, this is not the only thing they have in common. It is perhaps a less well-known fact that they both wrote manuals on rhetoric. Sterija's manual was not published during his lifetime. Today, we can say with great certainty that, so far, Sterija has written the best unpublished and Nušić the best published manual on rhetoric in the Serbian language. With respect to rhetoric it is interesting, furthermore, to look at these two writers' literary work and draw comparisons. Thus it becomes evident that some typically literary procedures employed both by Sterija and Nušić, such as description, narration, *hreia* and discussion, also serve the purpose of being rhetorical practice texts. The very same procedures that, indeed, have been used both for teaching purposes and in literature since antiquity.

ЉУБАВНА ПОЕЗИЈА ВЛАДИСЛАВА ПЕТКОВИЋА ДИСА

Соња Чабрић

САЖЕТАК: У раду се разматра питање колико Дис оставља простора мотиву љубави у својој поезији и како га уклапа у своју кохерентну и аутентичну визију света, с циљем да се дође до поетичких ставова песника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: просторно-веменска дистанца,виша и нижа стварност, преегзистенцијална љубав, оностране очи, поистовећивање љубавника и песника

„Љубав, тај универзални позив на соопштавање, предодређена да буде један од посвећених предмета и повода поезије, као мотив класична до те мере да неретко постаје опште место, њу готово никад нису заборављали наши песници; па тако ни Дис, у чијем животу љубав није играла видну улогу, али у чијим је песмама постала један од главних мотива.“

(Миодраг Павловић)

За Владислава Петковића Диса не може се рећи да је превасходно љубавни песник. Чак ни када мотив љубави заузима централно место у његовим песмама, ми те песме никако не бисмо могли назвати чисто љубавним. Градећи, у већини својих песама, просторно-временску дистанцу према љубави, за њега она постаје феномен који се пре свега промиšља, а тек потом доживљава. На тај начин, уместо да буде пропуштен на кроз срце и осећања песника, љубав бива смештена у сферу идеја, постајући мисаони појам. Зато и оне песме које бисмо могли назвати љубавнима поседују више универзалну, него личну ноту.

Све ово се у највећој мери односи на песме које су ушле у прву Дисову збирку, а за коју се с правом може рећи: „Дисова поезија, то су углавном *Ућојљене душе* (1911)“.¹

Међутим, у Дисовом опусу постоји мањи број песама које нам на један другачији начин осветљавају овог песника. Како оне не заузимају

¹ Новица Петковић, *Огледи о српским ћесницима*, Београд 2004, стр. 72.

централно место у његовој поезији, у овом раду ће остати више на нивоу прегледа него анализе. Ипак, оне су битне за стварање целовите слике Дисовог поимања љубави, као и за увид у Дисов доживљај жене.

Како збирка *Ућођење душе* обухвата најзначајнији део Дисове поезије, песмама које су ушле у њу биће остављено и највише простора у овом раду. Занимљиво је испитати како Дис мотив љубави уклапа у визију света изложену у овој збирци, као и то да ли код њега постоји један кохерентни доживљај те љубави.

„Недовршеним речима”, као једином циклусу љубавних песама,² биће посвећена додатна пажња. Посебно ће бити испитано како је он уклоњен у структуру целе збирке, као и у Дисову визију љубави.

На крају рада биће занимљиво осветлити поезију В. П. Диса из угла једног песника који је дошао после њега — Бранка Мильковића, а за којег сматрам да је на један посебан начин осветлио Дисову поезију, отворивши нову могућност њеног тумачења.

ЖЕНА У ПОЕЗИЈИ В. П. ДИСА

У раним песмама (написаним између 1903. и 1904) наилазимо на један, у односу на Дисово централно дело, потпуно другачији вид љубавних песама. Уместо очекivanе етеричне (мртве) драге, ту срећемо конкретну жену из грађанске средине. Те су песме („Дарак”, „Први супрет”, „Са шетње”, „Познанство”) обојене лаком иронијом:

„Знам да волиш такве ствари —
Та вас злато силно дражи!”

„Буди здрава и весела,
И несташна кô све жене”

(„Дарак”),

и аутоиронијом: у песми „Са шетње” песник себе приказује као смушено „ђаче”, градећи песму на паралели између два сусрета: лирског субјекта са ђаком и лирског субјекта са драгом.

Песма „Познанство” садржи и једну еротску ноту, која се огледа у целој ситуацији (дами, којој је спала подвеза, лирски субјект нуди помоћ), а посебно је наглашена на крају песме:³

„Али шта му драго — ја пожаре волим.
— Ватру који гаси, тај се и опече; —
Сад се клањам, госпо; видећу вас, молим?
'Кад стидљив дан оде и кад дође вече' ”.

Овакав тон више нећемо срести у Дисовом песништву.

² У *Ућођењем душама*, или у целокупном Дисовом песништву.

³ О томе је писао Бојан Јовић: „Предео од сплина” и Дисова љубавна поезија”, у: *Дисова поезија* (зборник радова), Београд—Чачак 2002, стр. 329—330.

Међутим, већ у песми „Први сусрет” наилазимо и на прве знаке етеричности у опису драге:⁴

„Ишли сте лагано и погнуте главе,
А око вас ваздух, светлост и мир сјоје,⁵
А над вама небо боје јасно плаве”.

У већини песама које су ушле у збирку *Уштойљене душе* Дис ће остати на трагу овако приказане драге.

Дакле, у раној фази свог песништва, Дис пева *реалној / конкретној жени*. Те песме (као и његов став према жени) обојене су лаком нотом ироније, са видним еротским наговештајима. Жена је ту реално биће, са свим врлинама и манама свога пола (љубав према поклонима и злату; весела, здрава, несташна), која у лирском субјекту буди, пре свега, еротске немире. Та фаза његове љубавне поезије (за разлику од касније) смеђена је у конкретни амбијент једне грађанске средине. Реализација љубави не само да је могућа, него је и веома извесна (лирски субјект са дамом заказује састанак „кад стидљив дан оде и кад дође вече”).

Конкретни амбијент и конкретну жену наилазимо и у песми „На Калемегдану”, која је ушла у збирку *Уштойљене душе*. Али, као и у песми „Први сусрет”, и овде наилазимо етеричне елементе у опису реалне жене:

„Твој костим је био лак кћ месечина,
На твом нежном лицу осмех ведар, смео,
У бујној ти коси спава помрчина”.

Временско-просторна конкретизација ове песме (дан јулски, Калемегдан), као и опис драгине тоалете (костим „лак кћ месечина”, „шешир помодан и бео”) нагоне нас да песникову драгу доживимо пре свега као реалну жену.

Дис има и мали број песама у којима је љубав остварена. Ту је жена/драга приказана као извор среће и страсти („Г”, „Први загрљај”).

У песми „Волео сам, више нећу” видимо како (за разлику од песама „На Калемегдану” и „Први сусрет”) песник одузима елементе етеричности својој драгој:

„И гледам. Данас, као некад, ниси
С песном на лицу, нийши ми се чини
Да се покреће сад у месечини
Арија снова, и да у њој ти си”,

приказујући је само као извор страсти и телесних пожуда:

„И сад, кад приђу моји дани стари,
Дани велики, ал' мртви за мене,
И твоје очи, и усне пламене —
Једино што се крв моја зажари”.

⁴ *Исјо*, стр. 332—333.

⁵ Наша су сва подвлачења у стиховима.

Лирски субјект наглашава да над њим „љубав нема више власти” и да не чује „ништа осим својих страсти”. То нас не чуди, с обзиром да говори из перспективе садашњости (кроз јако наглашену опозицију прошлост : садашњост, т. ј. све што је у садашњости одређено је као супротност према прошлим данима: некада је драга била „са песмом на лицу” и некада се на месечини покретала „арија снову” у којима је била она; некада ју је волео), и да је песма смештена у циклус „Тишине” (у којем се лирски субјект одриче снову и предаје чулним уживањима). Да је песма прилагођена овом циклусу види се и из њене раније верзије:⁶

„Сад не размишљам. И поред сазнања
Да је *на земљи* већ све доцкан за нас,
Нов, други живот ја не желим данас“.

У песми која је ушла у збирку ти стихови гласе:

„Сад не размишљам. И поред сазнања
Да љубав наша умрла је за нас,
Мене не боли овај живот данас“.

У ранијој верзији лирски субјект не искључује могућност остварења њихове љубави него само могућност да се она оствари на земљи (што је потпуно у складу са Дисовом визијом љубави у већини његових песама). Он ту говори о својим некадашњим надама и жељи за новим и другачијим животом, коју сада напушта. У песми која је ушла у збирку то је отклоњено. Лирски субјект само констатује да је њихова љубав умрла, не остављајући наду да се она ипак може негде другде остварити (чиме је песма усаглашена са осталим песмама које су ушле у циклус „Тишине”). Лирски субјект, такође, прећуткује некадашње наде, само констатујући своје измирење са животом (у који је бачен „без имало знања, и без своје воље”).

У истој песми драга се појављује као неко ко му „везује биће за ову влагу и за земљу где је отишло сунце”. Драга више не припада вишејој сфере (као некада) него се везује за земљу (за чулно, материјално) и то апокалиптичну визију земље (земљу без сунца).

У две Дисове песме („Она, и њој” и „Поглед”) жена је представљена као *блудница*.

У песми „Она, и њој” (која је ушла у збирку *Ућојљене душе*) стапа се мотив мртве драге и блуднице. Међутим, ова песма није превасходно љубавна. Осећање које она (драга/блудница) буди у лирском субјекту је саосећање. А то би могло бити и саосећање песника (изопштеног из друштва) према другом бићу које је сличне судбине.⁷

У песми „Поглед” драга је представљена као блудница, и она се уклапа у опозицију прошлог живота (идеали) и садашњости (када се лирски субјект одриче идеала и предаје чулним уживањима):

⁶ Објављена је у: *Босанска вила* (Сарајево), год. 23, бр. 24 (30. августа 1908), стр. 374.

⁷ Занимљиво је да у овој песми налазимо нешто што ће Милош Црњански касније широко развити — повезивање завичаја и смрти.

„Тражих *нећда* људе — волео сам жене
Сад блудницу волим — заноси мејако,
 Јер пољупци њени са уста румених
 Упијају небо — позлаћују пако”.

Жена је овде приказана само као извор телесних уживања, потпуно везана за чулни живот (на овој земљи) и за садашњост (што се битно разликује од већине Дисових песама):

„Жена ничег нема сем тела и груди,
 И моћ да привуче, заведе, очара”.

Занимљиво је да оваква визија жене у песнику буди наду у будућност.⁸ Највећи круг Дисових песама (скоро све које су ушле у збирку *Ушојљене душе*) жену приказује као *ефтерично биће*. Из тако доживљене жене воде две линије:

- 1) ка идеализованој драгој која је предмет песникова маштања (а која има основу у реалној жени), и
- 2) ка бајковитој представи лепотице која је умрла, дакле, ка мртвој драгој.

Та прва линија се огледа у песмама: „Виђење”, „Сећање”, „Прича”. Време одигравања те мале љубавне драме приказане у овим песмама је у садашњости, или то бар тако на први поглед изгледа. Али ако узмемо у обзир да су све ове песме смештене у циклус „Умрли дани”, онда та „садашњост” постаје проблематична. Ту се пре ради о историјском презенту којим се описује збивање које је већ одиграно, и на нивоу времена збирке — прошло („умрли” дани су заправо прошли дани).

Мртва драга се налази у највећем броју Дисових песама које су ушле у збирку *Ушојљене душе* („Гробница лепоте”, „Прва звезда”, „Променада”, „Плаве мисли”, „Глад мира”, „Можда спава”), као и у песми „Увод у легенду ’Лепота’”, која се налази међу осталим песмама (1905—1911). Овај мотив је веома стар⁹ и може се повезати са идеалистичким доживљајем љубави. Очишћена од свега материјалног, мртва драга нуди један особен доживљај љубави смештен у чисто духовну сферу.

Међу осталим Дисовим песмама (насталим после објављивања збирке *Ушојљене душе*) наилазимо и на мотив *јородичне љубави* (љубав према жени и деци): „Крв и доброта”, „Међу својима”, „Недовршене песме”.

⁸ То се битно разликује од главног тока Дисовог песништва, у којем су будућност и прошлост прекривене истим тоном:

„За мном стоји чега немам, а преда мном:
 Мртва прошлост са животом покривена”
 („Стара песма”),

и у којем је будућност оптерећена јаком слутњом смрти.

⁹ Уобличен је још у старогрчком миту о Орфеју и Еуридици, а инспирисао је многе велике песнике светске књижевности — нпр. Петраку, Дантеа итд. И наши песници су се радо бавили овим мотивом. Да поменем само неке: Бранко Радичевић, Лаза Костић, Сима Пандуровић, Бранко Миљковић.

Ова врста љубави је осенчена ратним дешавањима и страхотом која је из њега проистекла. Развојен од своје породице (која је остала у ратом захваћеној домовини) песник је у сталном грчу неизвесности и слутње. Дужи изостанак жениног писма у лирском субјекту изазива најцрње слутње. Ове песме коренспондирају са песниковом преписком,¹⁰ па се могу схватити као највише аутобиографске.

ДИСОВА ВИЗИЈА ЉУБАВИ У ЗБИРЦИ „УТОПЉЕНЕ ДУШЕ”

„Иако је култ љубави једина крупнија ствар од које је Дис у свом кратком раздобљу одступио, ипак је Дисово схватање љубави једна од најзанимљивијих ствари која се у вези са његовом поезијом нуди разматрању.”

(Миодраг Павловић)

О *Утопљеним душама* углавном је писано као о збирци рефлексивне поезије. Више или мање осврта било је и на мотив мртве драге, са нарочитим задржавањем на песми „Можда спава”. Да је то збирка превасходно љубавне поезије неће се тврдити ни у овом раду. Ипак, покушаћу да из више аспекта осветлим колико је простора Дис оставио мотиву љубави у овој збирци и како је тај мотив уклопљен у целокупну визију света.

У трагању за статусом мотива љубави можда је најбоље поћи од граничних песама збирке — „Тамница” и „Можда спава” — које је писац и формално издвојио (као пролог и епилог збирке). Ваља увидети колико простора Дис поклања овом мотиву у овим песмама.

Песма „Тамница”, која се може назвати и предвременом *Утопљених душа*, битна је за разумевање целе збирке, па ће јој стога овде бити посвећено мало више пажње. Цела песма је заснована на вертикалној подели стварности на ВИШУ (у којој је лирски субјект обитавао пре судбоносног пада; преегзистенцијалну стварност) и НИЖУ (у коју је невољно бачен; стварност живота на земљи). Драма ове песме, али и целе збирке, заснива се на неприлагођености лирског субјекта стварности у којој се изненада нашао. Стога је сукоб са том стварношћу неизбежан, и до потпуног њеног прихватања никада неће ни доћи.¹¹ Већ у првој песми збирке Дис истиче три елемента који ће му бити стално упориште у борби против наметнуте стварности:

¹⁰ Нпр. песма „Недовршене песме” кореспондира са писмом које је Дис упутио својој жени Христини, априла 1917. Писмо је објављено у: *Сабрана дела Владислава Петковића Дис-а*, Београд 2003, књ. 2, стр. 59.

¹¹ У циклусу „Тишине” имамо помиреност са ситуацијом у којој се лирски субјект нашао, али се ту не може говорити о прихватању.

1) СНОВИ:

„Као стара тајна ја почех да живим,
Закован за земљу што животу служи,
Да окрећем очи даљинама сивим,
Док ми венац снова моју главу кружи.”¹²

1) ПРИРОДА:

„Као стара тајна ја почех да живим,
Да осећам себе у погледу трава
И ноћи и вода;”

3) ОЧИ (т. ј. драга):

„Да осећам себе у погледу трава
И очију што их види моја снага,
Очију што зову као глас тишина,
Као говор шума, као дивна драга
Изгубљених снова, заспалих висина.”

Ако пажљиво погледамо верзију ове песме објављену у „Босанској вили“ (Сарајево), год. 26, бр. 1 (15. јануара 1911), стр. 7 уочићемо да су два од ова три мотива додата касније и да нису постојала у првобитној верзији песме: мотив СНОВА и мотив ОЧИЈУ. С обзиром да су ова два мотива кључна и у последњој песми збирке — „Можда спава“ — можемо закључити да им песник даје повлашћену позицију (на границама збирке), уоквирујући њиме целу збирку. На тај начин он истиче њихов значај за значење целе збирке.

Статус тих очију што их види његова снага, које зову „као глас тишина, као говор шума, као дивна драга“, и значај који оне имају у животу лирског субјекта Дис објашњава у епилогу збирке:

„Ја сад слутим за те очи да су баш оне
Што ме чудно по животу воде и гоне”,

стављајући нам тиме до знања да је љубав, ако не најзначајнији, а оно један међу значајнијим мотивима његове поезије.

Однос љубави и сна је код Диса сложен и најмање двострук. С једне стране, снови (као несвесни, ирационални део људског бића) представљају бег од стварности, добијајући кључну улогу у разрешењу Дисове песничке драме: наиме, они су једна, макар и привидна, могућност изласка из нежељене стварности¹³ (што видимо у последњој песми збир-

¹² Овог стиха нема у верзији објављеној у: *Босанска вила* (Сарајево), год. 26, бр. 1 (15. јануара 1911), стр. 7, као ни целе последње строфе.

¹³ Уп: Новица Петковић, „Дисов језик, слике и музика стиха“, у: *Огледи о српским песницима*, Београд 2004, стр. 72.

ке); а, с друге стране, мотив сна је код Диса тесно повезан са мотивом смрти. То видимо из следећих стихова:

„Али једне зоре, прве зоре потом,
Заспале су благо њене очи дана,
Њене очи цвећа, сред живих обмана,
У јесени тужној, са њеном лепотом.

Заспале су потом. Она, *без живота*
И младости, спава на крилима шуде:
Место црви — мртво цвеће, мртве дуге
По њој: она спава, с њом њена лепота”

(„Гробница лепоте”)

„Ал’ дуго срећна занела се она
Уз мирис жеља! И дођоше људи;
Сад плете венце, нико је не буди;
Осмехом дише, ударају звона”

(„Плаве мисли”)

„Ја сад немам своју драгу, и њен не знам глас;
Не знам место на ком живи или почива;
Не знам зашто њу и сан ми јава покрива;
Можда спава, и ћроб шушко недује јој спас”

(„Можда спава”).

На тај начин, однос према сну је амбивалентан. Он је, с једне стране, бег од стварности (*йозаштаван љол*), а са друге симбол смрти (*негаштаван љол*).

Сан има значајну улогу и у креирању мотива мртве драге, истичући његову бајковиту ноту.¹⁴ За разлику од Пандуровића, који је своју мртву драгу уобличио натуралистички, Дис јој је дао један бајковити облик, измештајући је и временски и просторно из негативно доживљене стварности.

У есеју „Поезија и онтологија” Мильковић тврди да „за песника не постоји садашњост, постоји само оно што ће бити и оно што је већ било. Тај празни простор, то безвреме, између два времена, то је поетски простор, облик успомене, која чека да буде испуњена”.¹⁵ Ове речи се скоро дословно могу применити на Дисово поимање љубави, као и на његов песнички свет у целини. Разапет између онога што је прошло (младост, снови, љубав, идеали) и онога што долази (извесност смрти), Дис обитава у једном песничком вакууму који он назива животом. Тај вакуум је толико моћан да од себе одбија све што би могло добити облик позитивног (у шта Дис убраја чак и бол, који је ипак једна врста

¹⁴ Уп: Предраг Петровић, „Орфичко завештање: Дис и Мильковић”, у: *Дисова поезија* (зборник радова), Београд—Чачак 2002, стр. 388.

¹⁵ Бранко Мильковић, „Поезија и онтологија”, у: *Сабране песме*, Ниш 2004, стр. 337.

емоције, за разлику од стравичне чамотиње која лирског субјекта прекрива у садашњости¹⁶⁾). Тако доживљена стварност најкохерентније је изложена у циклусу „Тишине”, у којем лирски субјект не оставља место ни једној емоцији, па ни љубави, као и у поетички обојеној „Старој песми”, која представља микро-космос његовог песништва. Позиција љубави у Дисовом песничком свету јасно је означена већ на почетку ове песме:

„Замном стоје многи дани и године,
Многе ноћи и часови очајања,
И тренуци бола, туге, греха, срама,
И љубави, мржње, наде и кајања.

Све то стоји на гомили тренутака
У нереду, по прошлости разбацано”.

Сличну позицију љубави имамо и у песмама: „Пијанство”, „На ономе брегу”, „Прва звезда”, „Утопљене душе”, „Предграђе тишине”, „Волео сам, више нећу”.

То прошло време, у које је смештена љубав, може се схватити и као време пре пада у живот — ПРЕЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНО ВРЕМЕ. И те „старе очи”, које лирски субјект препознаје на жени, могу се схватити као евокација љубави која је постојала у преегзистенцијалном животу, која се отима разуму, и коју лирски субјект још једино може да слути. Та *преегзистенцијална, идеална драга* пројектује се и у реалној жени и зато она (реална жена) добија идеалистичке, етеричне обрисе. Да би пројекција била што потпунија, било је потребно пронаћи драгу која је максимално очишћена од телесног, чија лепота не трпи законе пролазности материјалног света. За тако нешто најпогоднија је била мртва драга. Она је уједно и једина драга у коју се песник не може разочарати (а што је неминовно са реалном женом¹⁷⁾), а самим тим што је недосежна, представља и неисцрпни извор чежње и инспирације.

Друго упориште за избор мотива мртве драге налази се у Дисовој пессимистичкој визији живота. Таква, идеална жена је једном постојала (Дис је смешта у бајковито време), али њему, лирском субјекту, није било дато да је досегне. Такође, она — као идеално биће — није могла дugo опстати у свету каквим га Дис приказује; самим тим њен повратак у свет преегзистенције био је неминован.

Будући да је мртва драга нематеријална, контакт са њом могућ је једино у сну (који уједно представља и покушај повратка у свет пре пада), па је, самим тим, слика преегзистенцијалне драге у сну и најживља. Отуда су у Дисовој поезији љубав, сан и смрт чврсто испреплетени, а такав сплет је дао једну од најлепших песама на српском језику — „Можда спава”.

Ако на овај начин схватимо Дисов доживљај љубави (као нешто чији се заметак налази у изгубљеном свету преегзистенције) онда нам по-

¹⁶ В. песму „Распадање”.

¹⁷ В. песму „Волео сам, више нећу”.

следња строфа песме „Можда спава” не значи само пуко нагађање, него отвара и једну врсту наде да се таква (идеална) драга може досегнути и у реалној жени. Отуда Дисово двоумљење:

„Можда живи и доћи ће после овог сна.
Можда спава са очима изван сваког зла”.

Дакле, у овој песми није реч само о мртвој драгој, него о оној суштинској, ПРЕЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНОЈ ЉУБАВИ, око које се песник двоуми да ли је њена пројекција већ остварена, али и изгубљена (мртва драга), или тек треба да се оствари (жена коју тек треба да пронађе). У прилог овој тврдњи иду и стихови из верзије ове песме:¹⁸

„Да ме виде, дођу, али ја не видим сад
Очи плаве и далеке као пут среће.
Њене очи, њено лице, њено пролеће
Ја не видим, нити знадем, да ли видехkad.”

Да је по среди само мртва драга (жена која је некада постојала па умрла) не би могло бити оваквог двоумљења. Дакле, те очи које лирског субјекта „по животу воде и гоне” нису очи које припадају или су припадале некој конкретној жени. То су оностране очи које је лирски субјект, при преласку из оностраних у реални свет, понео у својој свести, а чију слику ни стварност живота није успела да избрише.

Преегзистенцијални карактер љубави наговештен је и њеним просторним одређењем. У већини песама место где обитава драга представљено је идеалистички и измештено из живота:

„На ономе брегу, што је *над животом*,
Тражио сам место где станује срећа,
И ишао дugo окружен лепотом
Из предела снова у пределе цвећа.

И ја сам се пео, уздизао горе,
Мислио сам да си на највећем вису”

(„На ономе брегу”),

ван домашаја времена:

„Да ли знате земљу с границом без краја,
Где станује дуга и живот пролећа?
Ноћи где не беше већ толко сполећа?
То је земља њене лепоте и маја.

Земљу где дан, ваздух и цвеће мирише,
Чије време нема будућност ни саће,
Где су венци, боје — да л’ ту земљу знате?”

(„Гробница лепоте”),

¹⁸ Објављена у: *Нова искра* (Београд), год. 9, бр. 7—8 (јул—август 1907), стр. 197.

место где обитавају саме идеје:

„У хармонији светлости и таме,
Лик душе трајно где се од нас крије,
Где свесћи нема већ идеје саме,
Откуд бол слеће да осећај свије

У мени о њој, о лепоти, цвећу
И о младости — о још једном само
Да ми је да се моје мисли крећу,
Да ми је да сам још једанпут тамо”

(„Утопљене душе”),

у којем је вечити дан:

„У земљи куда никад паме није”
(„Прича”).

Дакле, можемо закључити да је код Диса љубав и просторно и временски удаљена од стварности, са којом стоји у оштрој опозицији.

Да за љубав у овоме свету нема места говоре многи Дисови стихови. Овде ћемо поменути само неке:

„И ја жалим себе. Мени није дано
Да ја имам земљу без убогих људи,
Очи плаве, топле као лето рано”

(„Пијанство”),

„Нада мном љубав нема више власти”
(„Волео сам, више нећу”),

„Сад не познајем израз божјег света
И немам појма за мисли и боје;
Небо и земља више ми не смета,
Као ни љубав, кô ни ране моје”

(„Престанак јаве”),

„Сад немам више оне старе плиме
За бол и љубав; нити данас расте
Цвеће слободе и осећај зиме”
(„Распадање”).

Ако имамо у виду Дисово идеалистичко схватање љубави, онда нам њено непостојање у свету каквог нам Дис представља изгледа сасвим логично. А ево како Дис одређује љубав:

„Ти и данас волиш, као некад што си,
Носиш своју љубав — твоје *светло месићо*”
(„Највећи јад”),

„Љубав рађа и доноси собом
Лик вечностии у пролазност беда”
(„Сећање”).

После ових стихова можемо закључити да љубав за Диса представља онај мали делић праслике у којем се огледа виша, преегзинтенцијална стварност, делић који се у свести лирског субјекта задржао при кобном паду у живот. Она је одсјај те више стварности, и један од ретких позитивних полова у стравичној визији света Владислава Петковића Диса.

„НЕДОВРШЕНЕ РЕЧИ” — ЦИКЛУС ЉУБАВНИХ ПЕСАМА

Збирка *Утвођене душе* састоји се из четири циклуса („Кућа мрака”, „Умрли дани”, „Тишине” и „Недовршене речи”). Оквир збирке чине две издвојене песме: „Тамница” (као увод у збирку) и „Можда спава” (као покушај разрешења песничке драме). Између циклуса „Кућа мрака” и „Тишине”, с једне стране, и „Умрли дани” и „Недовршене речи”, с друге, постоји смисаона кореспонденција. На временском нивоу збирке, I и III циклус испевани су из перспективе садашњости, и у већини песама говоре о неприлагођености лирског субјекта стварности у којој се нашао; док II и IV циклус представљају прошло време. Они нам за тренутак отварају поглед у оне тренутке који су претходили тегобној стварности, тренутке у којима је лирски субјект волео, патио, жудео, надао се; тренутке који су претходили стравичној чамотињи која га обузима у „Кући мрака” и „Тишинама”.

За разлику од осталих циклуса који показују разноврсност у избору песничких облика, циклус „Недовршене речи” испеван је у сталном песничком облику — терцини (са верижним римовањем аба бцб ђдђ итд).¹⁹ Он садржи свега четири песме („Прва песма”, „Трећа песма”, „Седма песма” и „Глад мира”). Циклус је посебно брижљиво уређен. Поред тога што је написан дантеовском терцином, све песме су исте дужине (од по десет терцета), а бројеви у насловима прве три песме указују на хронологију збивања. Сам наслов циклуса, као и бројеви у наслову песама, указују нам на недовршеност једне веће песничке замисли. Верзије „Прве песме” и „Треће песме” објављене су у периодици под насловом „Из књиге ’Речи’”, па се из наслова може закључити да је песник, највероватније, намеравао да напише књигу или циклус песама

¹⁹ Уп: Новица Петковић, „Дисов језик, слике и музика стиха” у: *Огледи о српским песницима*, Београд 2004, стр. 72.

„Речи”.²⁰ По свему судећи, то је требало да буде књига/циклус љубавних песама, у којој би била опевана историја једне љубави.

„Прва песма” опева први сусрет лирског субјекта са својом драгом, што се директно и каже на крају песме. Песник временски тај први сусрет смешта у позно пролеће кад „мирис пролећа ветрови разнеше, кб и свело цвеће плавих јоргована”, што нам заједно са стихом:

„Са *шамном* радости због познанства новог”

сугерише наговештај неке тамне слутње у вези са исходом њихове љубави. Лирски субјект истиче да тада (у време дешавања радње песме) још увек није познавао њен „живот у страви”, што значи да се лирски субјект накнадно (после завршетка целе приче) враћа у прошлост и опева њихов први сусрет. С обзиром да он зна исход њихове љубави (пева са велике временске дистанце у односу на сам догађај), могућ је и наговештај несрћног краја већ на самом почетку песме.

Лирски субјект превасходно бива очаран очима жене које среће (то је прво што помиње у њеном опису), и ево како изгледа тај терцет:

„Све што сам познао, то је лице твоје,
И на њему очи *невиђене давно*,
Старе неке очи кб мисао што је”.

На опис тих очију вратиће се и нешто касније:

„И још твоје очи, та два ока *стара*,
Узета из ноћи, водâ, из дубинâ,
Непознатог мрака што живот одмара”.

С обзиром да се при њеном опису песник два пута враћа управо њеним очима, јасно је да су очи то што је лирског субјекта привукло драгој. То није обичан доживљај очију (нпр. кроз боју), него је то препознавање очију које су већ постојале у свести лирског субјекта (те очи „невиђене давно” су заправо очи које лирски субјект већ одавно/дugo није видео и које песник два пута означава као старе очи). То су заправо оне чудесне, оностране очи чију је слику лирски субјект при паду задржао у својој свести, и које сада препознаје на лицу непознате жене.

„Трећа песма” доноси већ нову фазу у развоју њихове љубави. Лирски субјект је потпуно обузет драгом, што видимо из следећих стихова:

„Нема више дана, ни ноћи, ни ствари,
Где не видим тебе, твој усамљен лик
И поглед што мирно ни за чим не мари”.

Песма је усаглашена са Дисовим схватањем љубави (изложеним у овој збирци): љубав се јавља као опонент животу:

²⁰ В. у: *Сабрана дела Владислава Петковића Дис-а*, Поезија, књ. 1, Напомене, стр. 404.

„Још нам душе могу да дрхте од миља,
Лепоте, што пружа даљина и сан:
Да се заборави и живој беша циља.”

У песми је остварена двострука перспектива: поглед уназад (из времена садашњости, када лирски субјект већ зна исход њихове љубави) и поглед унапред (када лирски субјект из времена догађања те љубави говори о њиховим заједничким надама). Зато је могуће да у истој песми нађемо стихове:

„Још имамо снаге да се лепо снива”,
„Још нам срца крију измирење, спас”,

где реч „још” сугерише уједно и престанак снаге, време када њихова срца више нису имала снаге за измирење и опроштај (ono до чега је дошло већ у „Седмој песми”, дакле оно што је већ доживљено); али и:

„И док руке срећне станују у коси,
И док глава сања уз лице и груд,
Ми нећемо чути ветар што све носи.

Тако ћемо проћи овај живот худ.
И погледом каткад, као цвет у роси,
Гледаћемо сутон што осваја свуд”,

где лирски субјект приказује њихова (тадашња) маштања и наде да ће заједно „проћи овај живот худ”, да ће остати заједно до kraja живота. Те две перспективе су, можда, најјаче испрелептене у стиху:

„Ми нећемо чути ветар што све носи”,

где лирски субјект у тадашње наде уградијује своје садашње знање исхода те љубави.

„Седма песма” је уједно још један корак ближе исходу њихове љубавне приче. Негде у међупростору (ненаписаних песама) љубав је већ доживљена, и сада она полако јењава. То је јасно од самог почетка песме:

„Прошли су априли.
И ми нисмо више
И нећемо бити оно што смо били”.

У њиховој љубави настало је преломан тренутак:

„Данас нам не блиста
Као некад, преће,
Победа и љубав и будућност чиста.

Дошли смо до међе”.

Вечита борба између љубави и стварности развила се у корист ове друге. Јубав бива похрањена у прошлост:

„Још једино јава
Сећа нас на доба све блеђе и блеђе”,

„Ко хаљину чију,
Меку и у свили,
Носили смо прошлост као срећу свију”.

Дакле, живот је још једном однео победу. Његови закони пролазности потврђују се без изузетака. Ни љубав, то последње упориште лирског субјекта, није могла да им одоли.

Још тамнији тонови, и још стравичнија визија садашњости, дати су у последњој песми циклуса — „Глад мира”. Сам почетак песме је двосмислен:

„Саранио сам љубав кô дан црне шуме”,

и може се схватити:

- 1) лирски субјект је сахранио своја осећања, али и
- 2) лирски субјект је сахранио своју драгу.

То нам отвара могућност двоструког тумачења:

- 1) преегзистенцијална визија драге није могла да се уклопи у реалну жену (што отвара могућност нове потраге),
- 2) пронађена драга је умрла (што се уклапа у Дисову пессимистичку визију живота).

Претходна, „Седма песма”, више иде у прилог првој тези, док нам песма која следи — „Можда спава” — отвара обе могућности, али са јачим нагласком на другу тезу (песма се ипак завршава стихом:

„Можда спава са очима изван сваког зла”,

т. ј. можда је умрла).

Међутим, како песма одмиче, лексика постаје све засићенија гробљанским асоцијацијама: „мртве априле”, „гроб”, „задах јак”, „кô покров од свиле”, „звона јек”, учвршујући нас све јаче у мишљењу да је лирски субјект ипак сахранио — своју драгу. Наравно, то је само лични доживљај и он никако не сужава могућност избора.

У овој песми наилазимо и на поступак повезивања заборава и сна (на чијој основи је изграђена цела песма „Можда спава”), као и на поступак материјализације заборава (слично материјализовању погледа у „Нирвани”):

„Кô маовина мека, кô покров од свиле,
Заборав ће сад *йадаши* на спомен и сан,
На одигране борбе и часове биле.

Заборав ће сад *йадаши* на речи и дан”,

али за разлику од материјализованог погледа у „Нирвани” који притиска, мрви, заборав је овде доцаран као нешто лагано („кô покров од свиле”) што нежно прекрива успомене, снове, прошле дане...

После сахране те љубави лирском субјекту остаје још само жеља:

„И нечујно да све прође кô птичији лет
Без трзања и мисли; нити да ме дира
Ход прошлости и сутона, осама и свет.

Да сећање покрије један облак мира”,

т. ј. жеља да свој живот проживи без трзања и мисли,²¹ да своја сећања, прошле дане, може да посматра са миром. Та жудња за миром је једино још што га у садашњости не напушта:

„Ја сахраних све, и љубав, осим мира глад”.

На самом kraју наилазимо на мотив песме празне „кô утехе”, тешке „као пад”, dakле на један поетички интониран исказ. О том мотиву песме и песника биће касније више речи.

Овај циклус представља спону између циклуса „Тишине” и завршне песме збирке — „Можда спава”. Без њега не само да би била поремећена равнотежа збирке, него би и последња песма (на нивоу целе збирке) деловала немотивисано и нелогично (прелаз између циклуса „Тишине” — у којем се лирски субјект одриче љубави, и „Можда спава”, био би сувише оштар). Уједно, ово је и Дисов једини циклус чисто љубавне лирике.

ПОТРАГА ЗА ПЕСМОМ КАО ПОТРАГА ЗА ДРАГОМ (ДИСОВО ОРФИЧКО ЗАВЕШТАЊЕ)

„Где си осим у мојој песми дивна
Еуридико”

(Бранко Мильковић)

Још праотац свих песника — Орфеј — изгубивши своју драгу ступио је у царство сенки, покушавајући да својом песмом победи смрт. Исход те митолошке драме не оставља нимало места оптимизму. Ни највећи песник који је својим песмама заносио људе, припитомљавао звери, покретао дрвеће и стене, није успео да извођује победу. Једино што је са собом успео да изнесе из царства сенки била је — ПЕСМА.

²¹ Мисли (рационални део људског бића) у Дисовој поезији увек доносе невољу, што видимо већ у „Тамници”.

„И да моја глава рађа сав свет јада.”

Дисова збирка *Утешење душе* прожета је мотивом песме и песника. У поетички интонираној „Песми“ Дис нам открива сам процес, или, боље речено, предуслов за појаву песме:

„У тренутку када човек сам са собом разговара,
И занесен смело иде у пределе својих снована,
И разгледа доживљаје и измишља, срећу ствара,
И моја се миса буди, ал' када миса песника“.

Из наведене строфе видимо да је то:

- 1) окренутост себи,
- 2) окренутост сновима,
- 3) спој доживљаја (оног већ догођеног) и имагинације (измишљања).
Све то скупа постаје нужно за појаву *песничке мисли*.

Из наредне две строфе видимо да је за настанак песме битан не само лични доживљај (своје успомене):

„Тада тихо скидам плочу са гробнице својих дана,
И спуштам се, дugo идем кроз редове успомена“,

нега и један дубљи, историјски поглед (или, боље речено, културно памћење):

„И погледом већ уморним преживела гледам доба
И све што је некад било, и све што је око мене“.

Скоро целокупна Дисова поезија може се уклопити у ове две врсте искуства: личног (лични порази) и културног (неминовност смрти), што даје једну изузетно песимистичку визију света.

Све то скупа песнику омогућује стварање неке чудне слике, неког „мора од пепела“. То море од пепела представља заправо Дисов песнички свет; оно је резултат сажимања културног памћења и личних успомена; то је отелотована песма. А ево како је Дис карактерише:

„То је песма коју рађа миса моја и сећање,
То је песма мојих дана и часова и прошлости,
То је песма стара, тешка, једнолика када кукање,
То је песма са згаришта идеала и младости“.

И доиста, скоро читава Дисова поезија може се описати овим стиховима.

Ако дословно протумачимо ову Дисову песму, и узмемо да је за настајање песме потребно оно што је већ догођено и што припада успоменама, онда нам мотив мртве драге у Дисовој поезији изгледа не само логичан него и нужан. Сам Дис је у песми „Она, и њој“ описао процес претварања реалне жене у песникову драгу. Песма је подељена на две целине. Прву целину чине првих пет строфа у којима Дис описује живот и смрт једне блуднице. Песма је обојена тоновима сасећања и у њој не наилазимо на осуду посрнуле жене, него напротив, песник осуђује људе

који су је изопштили из друштва. За нас је овде занимљив други део песме, који чини графички издвојена последња строфа:

„Једног дана када се узбурка моје мртво море,
Кад дух и бол ударе у своја звона јеком многом,
Онда ће *песник* дозвати тебе, мада си тамо горе,
Да закука, да заплаче с тобом; а већ дотле...
збогом”.

Дис нам овде открива механизам претапања стварности у песму. Наиме, један конкретан догађај (у овом случају смрт блуднице), у тренутку када се јавља песнички стваралачки напон, бива дозван у свест песника и претопљен у песнички мотив — мртву драгу. Последњи стих ове песме у њеној верзији²² гласи:

„Да *зайева*, да закука с тобом — а већ дотле...
збогом”.

Дакле, већ ту имамо повезивање певања (песме) са кукањем, што ће и имплицитно бити наглашено у „Песми”:

„То је песма стара, тешка, једнолика кô кукање”.

На својим замишљеним лутањима кроз прошлост, Дисовог лирског субјекта стално прати лира, т. ј. он кроз ту прошлост лута искључиво као песник. Како је код Диса повратак у прошлост најчешће и повратак својој драгој и евоцирање њихове тадашње љубави, код њега се љубавник често поистовећује са песником:

„Губе се редом, труну под животом
Алеје бола и поднебља плава,
И *моја лира* са њеном лепотом”

(„Утопљене душе”),

„Ноћ је спавала покривена миром,
Мрак се ширио кô море дубоко,
А ја сам будан *с љубом и са лиром*,
Дочекô зору, не склопивши око”

(„Виђење”),

„И док мисб спава, клонула, у миру,
Извија се љубав на крилима ноћи,
И са собом носи разлујану лиру”

(„Утехा”).

²² Објављена под истим насловом у: *Књижевна недеља* (Београд), год. 1, бр. 4 (31. октобра 1904), стр. 40.

До најчвршћег повезивања љубавног доживљаја (т. ј. драге) и песме дошло је у најлепшој Дисовој песми — „Можда спава”. Песма почиње стиховима:

„Зaborавио сам јутрос песму једну ја,
Песму једну у сну што сам сву ноћ слушао”.

Ове стихове, који се налазе у самој сржи поетике нашег песника, али и целу песму, можда нам може најбоље осветлити песник који је дошао после Диса — Бранко Мильковић. У есеју „Поезија и истина” Мильковић тврди: „Оно што песма хоће да каже, мора да буде оно што песма тражи, оно што се у њој самој изгубило. Песма је заборав и од заборава. Она не казује садржај, већ мутно досеже.”²³ А видећемо за чиме је то Дис кренуо у потрагу у овој песми:

„Ја сад једва могу знати да имадох сан
И у њему очи неке, небо нечије,
Неко лице, не зnam какво, можда дечије,
Стару *песму*, старе звезде, неки стари дан”.

Нешто касније видећемо да те очи и то лице могу да егзистирају још једино у његовој песми:

„Ја сад немам своју драгу, и њен не зnam глас;
Не зnam место на ком живи или почива;
Не зnam зашто њу и сан ми јава покрива;
Можда спава, и гроб тужно негује јој стас.
Ја сад немам своју драгу, и њен не зnam глас.”

Дакле, једино што је извесно јесте песма, песма у коју је Дис преселио своју драгу, и која ће, захваљујући томе, иако у стварности можда мртва, у песми остати вечно да живи.

Повратак из света песме у реални свет, за Диса, као и за Орфеја, представља повратак у празнину. Зато ће за Диса једино позитивно место и време остати оно које припада његовој прошлости (па стога и песми у коју је та прошлост пресељена), док ће садашњост и стварност која га окружује бити осенчене најтамнијим тоновима.

Дисова потрага за песмом, започета већ у „Песми”, како видимо, на крају се завршава њеним заборавом. Међутим, тај заборав је изнедрио једну од најлепших Дисових песама — „Можда спава”. Тај крајњи резултат Дисовог песничког пута, који је прешао од „Песме” до „Можда спава”, најбоље оцртавају опет Мильковићеве речи: „Песма почиње сећањем, а завршава се заборавом. Заборав редукује песму на њено властито искуство. Он је ослобађа свих помоћних средстава која су јој била потребна док је настајао. Тако песма постаје вечито памћење које себе не памти”.²⁴

²³ Бранко Мильковић, „Поезија и истина”, у: *Сабране ћесме*, Ниш 2004, стр. 343.

²⁴ Бранко Мильковић, *Сабрана дела*, књ. IV, стр. 196.

Sonja Čabrić

LJUBAVNA POEZIJA VLADISLAVA PETKOVIĆA DISA

S u m m a r y

The paper discusses the issue how much space Dis devotes to the motive of love in his poetry and how he includes it into his coherent and authentic vision of the world, with the goal to fathom the poetic standpoints of the poet.

НОГОВА ФРЕСКА ЗАВИЧАЈА

Бранко Лейнић

САЖЕТАК: У раду се анализира лирска проза Рајка Петрова Нега *Јечам и калојер* и уочава се аналогија између књиге и њоме остварених слика, с једне, и православног храма, с друге стране. Лирска проза *Јечам и калојер* грађена је као задужбина родитељима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фреска, храм, завичај, лирска проза, задужбина, простор, обредни чин, родитељи, удвојена пројекција

1

Поетска проза *Јечам и калојер*¹ Рајка Петрова Нога (1945) садржи обиље визуелних слика његовог завичаја, шумских и планинских, водених и кршевитих пејзажа, и слика ентеријера, посебно некадашње породичне куће, родитеља и деце (читав је породични поетски албум), те многих „жанр-сцена” из свакодневног живота, мотива живе и мртве природе. Те појединачне Ногове „слике”, као фрагменти једног животног тока, у асоцијативном низу обједињују се у густу и сугестивну мозаичку фреску, један свеобухватни књижевно-ликовни жанр.

Али та поетска фреска Херцеговине аналогна је и са фреском православних храмова, цркава и манастира, јер је Ного своју лирску прозу *Јечам и калојер* уметнички остварио управо као храм, задужбину рано изгубљеним родитељима. Тај његов храм јесте завичај:² његово светилиште од Борја, где је некада била „избица” оца Пеша, до Хумнине на југу, одакле је родом била његова мајка Стана. Купола те задужбине је небески свод. То је простор који Ного вишеслојно осликава, сходно различитим виђењима и доживљајима завичаја у његових шездесет годова.³

¹ Рајко Петров Ного, *Јечам и калојер*, Глоса, Мала библиотека СКЗ, Београд 2006, 118 + 4.

² У Ноговој цркви са „звјезданим кубетом неба” борови су „калуђери”, јеле „монахиње”, гавран „црноризац”, поветарац „литургија”, пој птичица „јутрење”, итд. Уп. уводну песму „Крај наметне громиле”, која стоји као „прелудиј” овој лирско-прозној „симфонији”.

³ Уп. стихове: „Двадесет годова-прстенова / Колико и мени” (*Пејов до у сјечи*) и: „О Христовим ко и својим чистим тридесетим” (*Тројар у два гласа*).

Читав тај мозаички „макрокосмос” сабран је у једном тренутку у којем се обавља обредни чин освештења очевог гроба и споменика. У том тренутку сажима се мноштво визуелних слика и емоционалних доживљаја, слаганих деценијама у више слојева чулних перцепција. Умрежавање тих раније доживљених слика са садашњим тренутком Ного постиже удвојеном пројекцијом лирског субјекта: „остарјелог Пешовца”, како сам себе назива, т. ј. оног који сада подиже споменик оцу, и малог дечака који се још сећа очевог умрлог лика. Два далека тренутка спојена су у један: у првом, дечак испраћа мртвачев сандук налик на „лађу” у којој је отац отпловио на далеко путовање, у другом, садашњем тренутку, новоподигнути крстолики споменик са сликом умрлог, „старији Пешовац” доживљава као очев „повратак” на „прамцу” лађе, после „дугог путовања”, у „мирно пристаниште”, луку са којом се подудара и стварни топоним Лука, „тихо гробље” у питомом пејзажу. Та два лирска субјекта у једној личности су, како сам аутор каже, *овај* који се сада сећа и *онај* који још у себи носи прву бол; *овај* који *сада* ходи завичајем и *онај* што је *некада* истим путем терао стадо. У перспективи првог доминантне су спољашње слике, прикладне свету дечака, док су у перспективи другог, „онога који се сећа”, у првом плану доживљаји ранијег света, бол оног првог коју старији Пешовац, песник, у „паучинасти вео” умотава. То је позиција која Ноговим slikama даје два осветљења: из дубине сећања, па је светлост слици и „подлога”, и савремене површине, тако да та светлост, као код импресиониста у стаклу, продире кроз слику⁴ доводећи је, како је то Новица Петковић већ рекао за Ногов поступак, „у много шири контекст с нашом духовном, културном и књижевном прошлоЖи”. На „површини”, на савременој равни, разазнају се конкретне чињенице: очев гроб, мраморни споменик, слика у емајлу, итд: оне изазивају очеве слике похрањене у сећању, некада „очном камером” ухваћене или, по причању других, накнадно грађене:⁵ „разговор” старог Пеша са комшијом „на ћепалу”; „на столици” док „пуши лулу”; док седи одсутан за кафанским столом, или док се у „жутом месечевом кругу” препире са кућним свећем, који „жмирка” са зида на његове невоље; док држи децу на крилу и немо плаче, итд. Цео је низ тако ухваћених детаља из којих избија читав један живот препун душевних патњи.

С друге стране, опет, још је болнији покушај да се кроз заборављења сећања чулно оживи лик рано изгубљене мајке. Без конкретних „основа”, нпр. фотографије, као за оца Пеша, без живих „аналогија” („на распусту са теткиног лица мајку смо дозивали. Отако је и Љубица умрла, мајку из облака чујамо”), мајчин лик је остао „недоступан”, у сенци („Наша мајка је у сенци. Не видимо јој лице”), сновима и привићењима, као „рајске двери у сну” које, како каже, „ниједном није успео да отвори”. Зато се мајчин лик у Ноговој поезији и потоњој лирској прози

⁴ Уп. *Umetnost, „Savremena ilustrovana enciklopedija”*, Vuk Karadžić, Beograd — Mladinska knjiga, Ljubljana 1968, 49.

⁵ И сликари импресионисти су објединjavали „систем заснован на веродостојности са системом заснованим на замишљеном” и тако ублажавали оштре контрасте „скалом бојених валера”. Pjer Frankastel, *Impresionizam, No limit books*, Beograd 2000, 56.

преобразио у блештаво светло, као код импресиониста, у сталном треперењу и мењању:⁶ „Кад сунчев конац у своју пређу удијева”; „Кад сунце сине, синула би и она у дивљој камилици. Големо сунце озго, оздо стотину сунашца. А у средини — велики сунцокрет”. Одавно мртва, она нема свој лик, јер нема ни своју светлост. „Светлост” добија од околине: њене „пиргаве руке” имају чулну представу тек уз ткачки разбој, плетиво, иглу, кухињске посуде: то памћење је, како указује М. Тешић, „дар узет из мајчиних руку, из руке преље, гребенаље, ткаље, и везиље”.

У основи Ногове задужбине је лик оца Петра, аналоган библијском Петру као основи хришћанске цркве, његова чвршћа веза са завичајем, док је у заслепљујућој небеској куполи светлосни симбол мајке, чији лик измиче конкретној чулној перцепцији, па је она у неку руку песнику Лествица којом се од земаљских тема уздиже ка астралним и светлосним: мноштво је слика неба, сунца, месеца и звезда у распонима њихове летње и зимске и дневне и ноћне светлости као илустрација различитих животних енергија и расположења. Земаљску основу и небеску куполу Ногове задужбине обједињују слике завичаја, његове Еуридике,⁷ чије само име сугерише песникове орфејске силаске до паклених дубина „по жеравицу ријечи” (Ј. Делић) којом настоји да своје три љубави, мајку, оца и завичај, из мрака заборава изведе на светлост поетског живота.

На тамној позадини његове патње „живи су и светли” одбљесци завичаја, постојбине песниковог бола, односно свега онога, како би рекао Андрић за песников доживљај, „што је икада само такло (његове) очи, усне и руке” (*Ex Ponto*). Те слике се јављају искричаво „бјеџајући” (Ногов термин) светлом сећања на њихове „матрице” прекривене „маховином дјетињства” и „несјећањем”. Због тога је његова фреска „живи” и динамична: „тектонски удари” у ауторовој души и дубљим слојевима његовог памћења изазивају „таласања” и на површини „усликаных” чулних перцепција.

2.

Иако је Ноговом темпераменту и песничком програму, бар оном из његове „срндаћке” и „хајдучке” поезије, ближа експресионистичка поетика, у *Јечму и калојеру* он је импресиониста: ту су његове слике усаглашене са меланхоличним доживљајем прохујалог времена, елегичним сећањима и горким суочавањима са животом у добу кад се „у срце увлачи језичак језе” који „палаца ли, палаца” о „јесени” и „животу без смисла”.⁸ Импресионистичке су по супституцији дескрипције доживљајем, по оживљавању амбијента, његовим сталним променама у складу с ефектима треперења светлости и доцаравања игром сенки сталних промена

⁶ „Јака светлост одузима боју тоновима... она постоји као само један *безбојни елемент* какав јесте светлост”. Вид. Р. Frankastel, *nav. delo*, 32.

⁷ Уп. стихове: „Мој завичају / Моја Еуридика”. „Орфеј и Еуридика” из збирке *Недремано око*.

⁸ *Јечам и калојер*, нав. изд., 16.

свих визуелних облика у природи. Такви су и Ногови „водени” мотиви: у дубини се „небо пресвлачи облацима”, шумска „окца” су „модра од неба”, „шавна од шуме”, „прозирна до очног бола”, итд.

Ногов „објед у шуми” права је идилична импресионистичка слика, попут „Доручка у природи” Е. Манеа. И његова шума је „пуна ситног накита”, осенченог да га шума „под претпоставице скрива” или осветљеног тако да активира сва чула: „Све што је неупоредиво мирисно и укусно, оборило главу. И од стида се румени и блави”. Импресионистички је наплашен и избор детаља: „торба”, „chanak сира”, „јечменица”, „главица лука”. Именовањем они су посебно „осветљени”, и то у „изражајним”, сликарским, потезима које Ного „повлачи” комуникативним *императивима*: „скини торбу”; „извади чанак сира и кајмака”; „одломи јечменице”; „ођули главицу лука”. Слика је сва у чулним перцепцијама „радњи”, пропратних звукова, изговорених речи („дај и мени”) и слатких залогаја, да „пуца иза ушију”, све до трљања хлебом по празном чанку („Чанак ошари хљебом”).

Поред шумских и водених мотива Ного је *сликар* и горовитих пејзажа Херцеговине. Персонификоване Лелија и Зеленгора „с небом су загрљене”; многобројни врхови планински „помаљају” се један иза другог: „не знаш путује ли с тобом или те гони”. Врх Трескаћ, само му име сугерише узиграност, „кец” је и „кокан” у том планинском „колу”, које обухваћено једним погледом постаје разливена импресионистичка „мрља”, „планински урнебес”.⁹ Сасвим другачија је „ведута” јужне Херцеговине („драч”, „смрека”, „пусто смиле”), безводне („чатрња”), кршевите, ужарене на сунцу („челопек”), обамрлог живота у пустом амбијенту („Стећци у дремежу”). „Камени сандуци, по боку ишарапи”. У шару склупчана, у рељеф утравирана, сунча се змија”). Привидно мртвило разбијају само покрети хтонских бића на ужареном камену: „шмугнуше гуштерице”; „расколутана, низ камен се просула” змија.¹⁰ Спољашња поратна „пustoш”, појачавана рефреном „тугујем за пчелама”, надограђена је унутрашњом „дубином”, фреском испод површинске: од чулног „читања” прстом по словима стећка, „шестотина година старим”, Ного прелази на „доњи”, „предачки” слој завичајне фреске васкрсавајући, у својој поетској имагинацији, историјски лик покојника, Влађа Бијелића, сродника по завичају и косовској матрици, по везаности за баштину и по молбеној опомени: „не тикај у ме”.

Ного воли шаролике *слике* масе у покрету као што су: живописни „караван Каравлаха” у селу (изражајних ликова са завежљајима и дрвеним израђевинама као што су „кашике, ћасе, вретена, преслиће, пра-

⁹ „Obojene površine, gotovo lišene oblika, kao da anticipiraju apstraktnu umetnost”. Up. *Umetnost, „Savremena ilustrovana enciklopedija”*, nav. izd, 47: tekst uz sliku „Lokvanji”, Kloda Monea (1840—1926).

¹⁰ О змији уцртаној у рељеф стећка и змији склупчаној у том рељефу, као Ноговој „песничкој епифанији и муњевитој анимацији”, као и о свеукупној песниковој стваралачкој вези са завичајем, видети у раду: Бранко Стојановић, „Јечам и калопер” — „густа туга успомена”, *Нова ЗОРА*, часопис за књижевност и културу, СПКД „Просвјета”, Билећа—Гацко, 10/2006, 119—129; 11—12/2006, 336—337.

тљаче, шкипови, каце, жбанови и бурила”); „трке на коњима” („чепукају бијесни коњи. Гриве им окићене. Узде им врат затежу”); шаролике вашарске масе у „колу” или „тучи”. Метонимијом мноштва различитих „капа” сликаних „озго”, попут булеварских „кишобрана” импресиониста, или „возила” у покрету, Ного задиханом асиндентском кумулацијом („Фес или французица с громобраном. Ђулах, титовка, качет. И шеншири, и шеншир”) доћарава вашарску гунгулу, „kad пукне небеска соха”, припадника различитих идеја, вера, нација и политика.

Импресионистичке су његове слике и по „миметичкој прецизности у детаљу”,¹¹ по редуковању целине на „исечке из неког животног тока”, по ухваћеним ликовима¹² и бићима¹³ „у покрету”.¹⁴ Импресионистички је поступак и визуелно „хватање” покрета у „најизраженијој гести” (нпр. слика малог брата на мајчиним грудима и телета под кравом: „И ти и телац дојите. И оба *рейом вртиште*”), као и симултано стапање мноштва покрета, мириза, боја, звукова у једној слици¹⁵ („разријеђени ваздух”, „јарко сунце”, „мирис тамјана”, „модри ласери дима”, „треперење јасика”, „жуборкање гласа”). У поетском сликању Ного следи импресионистичко сликарско нијансирање светлости боја које у различitim „валерима” представљају различите енергије.¹⁶ Тако мали Пешовац доживљава исконску енергију распомамљених бикова, симбола природне сile,¹⁷ у време „воловоднице”. Сликани „ен-плер”, с појединостима „под јаким светлом” („ноздрве”, „дрхат”, „рис бике на врату”, „набрекла муда”, „сапети мачеви међ ногама”, „бука”, „рика”, „засипање земљом”) они су отеловљење „скотства и дивљине”, супретгнуте и нагомилане енергије, пирровања природних нагона.

У симболици јаке подневне светлости и колоритних боја сликан је и петао „Султан” како, „поред ограде”, „стражарно прати” ручконошу Дринку, залеђући се на њу, „масног перја” и „крвљу наливене кресте”, право је оличење хтонске сile, симбол демона и ероса.¹⁸

¹¹ *Rečnik književnih termina*, s. v. „Impresionizam”.

¹² Нпр. „Муктар у чешаљ дува” изражајна је попут „Флаутисте” Е. Манеа: „Телографиста опкорачио бандеру” — „скаредник”; „возач на ћрдавцу”, итд.

¹³ Нпр. „Златуља рогом воду мути. А сунце је бистри”; „Коњи подивљали, долje-горе главама машу”; Птичице у „побожном обреду” на води што „на сунчеву свјетлост радосно избија”, итд.

¹⁴ *Rečnik književnih termina*, s. v. „Impresionizam”. Up. i G. Pischel, *nav. delo*, 164: „Njegov (Edgar Degas, 1834—1917) impresionizam сastoји се у томе да lik hvata u pokretu, као и u njegovoј magičnoј sposobnosti da fiksira trenutak na vrhuncu njegova dinamičkog razvoja ili gestu u najvišem dometu svoje izražajnosti.”

¹⁵ *Rečnik književnih termina*, s. v. „Impresionizam”: „Ne udaljavajući se nikad od iskustva, impresionizam teži за mиметичком preciznošću u detalju; traži jezične mogućnosti да доћара raznolikost i bogatstvo nijansi u prirodnim pojавама (naročito akustičkim i optičkim), u ljudskom говору i psihičkim reakcijama.”

¹⁶ „Slično boji, светlost i тама могу утицати на расположење i osećanje. Bržljivim kontrastiranjem светлих i тамних површине — техником *kjaro-skuro* — сликар може да наговести emocije као што су нада i energija (често повезане са светлошћу) ili strah i beda (које се често доводе u vezu s tamom)”. *Umetnost*, nav. изд., 49.

¹⁷ J. Chevalier—A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, MH, 1989, s. v. „Bik”.

¹⁸ *Ictio*, s. v. „Pijetao”.

Светлост у различитим оптикама изазива сасвим различите слике. По импресионистима, светлост наговештава емоције као што су нада и енергија, а тама, сенка, страх и беду. Ного има слика дечачки разиграних, с још нејасним наговештајима еротског буђења, кад је „прозрачен” и „под ребрима лак”, кад му се чини да може да полети, кад га емоције „гуше сузама”, али и слика у којима светлост, прелазом у безоблично и хладно бело, постаје метафора блиске смрти¹⁹ (епизода смрзавања у снегу), или претеће опасности: сенке припитог оца Пеша на бледом светлу „леденог” месеца и „сурог чопора” вукова за њим, чије „завијање” на Јеловом брду и касније прати ауторове успомене и снове. У тамним полутоновима је и силуeta оца, на бледожутој подлози месечевог одсјаја пред иконом свеца који „жмирка”, као *слутиља* скораšње мајчине смрти и *наđовештјај* потоњег живота без родитеља. Различито обасјани материјални предмети губе своју одређеност јер постају само светлосна модулација,²⁰ комбинацијом светлосних ефеката чулност постаје флуидна, прелази у привидност.²¹ Ногова осветљења у поетским сликама никада нису у оштром контрасту светло—тамно, него више у релацији *светло—сенка* (*chiaro—oscuro*), са преливима и претапањима усклађеним са нежним перцепцијама чисте детиње душе и разнеженим сећањима озбиљног човека, некакав прелаз између некадашње *благе* среће, сећањима призывање, и садашње *ласиће* туге. Благе потезе и прозрачност његових „боја” сугеришу поетска средства, деминутиви и хипокористици: „стазице”, „повјетарац”, „зрачак”, „присјенак”, „модрикаст”, „мавенкаст”, итд. „Сликарски” потези су „меки”, у преливима и стапањима: „стазице вијугају и *đubе се*” у видику, „модрикасти ласери дима” нестaju у сјају подневног сунца, итд. Ногов поступак поетског сликања сав је у *нијансама* које су за импресионисте средства „финог бојења доживљаја”.

Своју лирску исповест у прози *Јечам и калојер* Ного започиње и завршава двема импресионистичким сликарским „ведутама”: гробља у скровитој Луки, где се одвија обред освештења Пешовог гроба с асоцијативним сликама из његовог ретроспективно дочараног „житија”, и Пешовог жутог дола, где је *некада* била кућа, топло гнездо чији обрис *сада* „сјајка у сузи” пробуђених успомена. Већ тај контраст у свести лирског субјекта изазива елегично расположење које се сугестивно појачава увек новим чулним перцепцијама: денотативним у простору по миметички прецизним предлогима, прилозима и атрибутима, и конотативном по упечатљивом утиску. У изразито колоритним визуелним сликама помешане су спољашње перцепције и унурашњи доживљај, *гледање* и *сећање*. Основна боја је „жута” („Жути се Пешов до”), као златна подлога средњевековним фрескама. Жарко осветљење даје јој подневно „јарко сунце” у зрелом јечму, овде подлога „црвеним булкама”, визуелном ефекту који „емоције чине видљивијим”,²² и молском „шуштању”²³ јечма („У долу

¹⁹ *Исто*, с. в. „Бijelo”.

²⁰ Уп. G. Pischel, *nav. delo*, 160.

²¹ *Исто*.

²² P. Frankastel, *nav. delo*, 23: „... kod njih dominira nastojanje da se njihove emocije učine bolje vidljivim, njihova tehnika ne trpi manji uticaj njihovih predstava o prirodi i sastavu svestnosti.”

шуштиј јечам”) које „дозива” у сећање раније слике: „Око куће невен и калопер. У кући суви босиок за гредама”.

Цела визуализација екстеријера долази изнутра, као „одраз” спољашњег света у „недреманом оку”, који сам Ного воли да пореди са филмским „кадирањем” јер оно истовремено обухвата и покрете и боје и звукове који су у његовом сликању ишчезлог света и угашеног породичног дома усаглашени и ритмом и тоном и благим потезима²⁴ и светлосним претапањима, са мелодијом његове елегичне симфоније.

Branko Letić

NOGO'S FRESCO OF HOMELAND

S u m m a r y

The paper analyses Rajko Petrov Nogo's lyrical prose *Ječam i Kaloper* and points to the analogy between the book and the images created in it on the one hand, and the orthodox temple on the other. The lyrical prose *Ječam i Kaloper* is designed as an endowment to parents.

²³ Слично и код Коцића, с којим је Ного у много чему сродан, „шум” у природи има баш „боју” чежње у „молу”: „... слијевајући се са жалобитним поточним *шумом*, који, можда *шуговаше за изумрлим животом*, или у својим једначеним, многом срцу неразумивим, звуцима пјеваше пјесму вјечите чежње”. Уп. приповетку „Код Маркановог точка”.

²⁴ P. Frankastel, *nav. delo*, 168: „Impresionizam je najpre umetnost pejzažista privrženih tamanom i poetskom beleženju nijansiranijih efekata svetlosti.”

ЈЕЗИЧКА ИНВЕНЦИЈА У ПРОЗИ МИРЈАНЕ НОВАКОВИЋ

Владислава Гордић-Пејковић

САЖЕТАК: Рад ће се позабавити примерима језичке инвенције у романима и приповеткама Мирјане Новаковић (*Johann's 501, Дунавски айокрифи*). Ауторка преузима како одреднице масовне културе, тако и појмове из класичних језика да би их преименовала у фундаменталне означитеље дистопијског футистичког окружења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: женско писмо, српска књижевност, постмодернизам, утопија

У корпусу савремене српске књижевности ретко се посвећује пажња језичком аспекту дела: структурне, тематске и значењске компоненте предмет су помних анализа, док се језику приступа искључиво из стилистичке, ређе из културолошке перспективе. Приступ језику као „ковници речи” и полигону експеримента са звуком и значењем незаслужено је маргинализован, иако је језичка инвенција темељ романеске поетике чешће него што мислимо. Луцидна теза америчких постмодерниста да се ничеанска „тамница језика” (*the prisonhouse of language*) претвара у „полигон језичке игре” (*the playhouse of language*) доказује се и у српској женској књижевности.

Мирјана Новаковић (1966) је од почетка своје списатељске каријере заокупљена утопијском тематиком и језичком инвенцијом као њеним неопходним пратиоцем. Једно од кључних питања у њеном књижевном делу је питање идентитета — питање односа појединца према вредностима, према власти и идеолошким матрицама које власт намеће. Мирјана Новаковић је имала специфично генерацијско искуство тоталитаризма, унеколико суптилнијег, на први поглед не тако сировог као њене поетичке претходнице; стога она питањима идентитета, вредности и власти приступа из визуре проблематичне постмодернистичке референтности. Њен фокус није сужен на теме изопштености, маргинализације и артикулисања женског идентитета, него обухвата и шире теме одрастања и сазревања.

Искуство потраге за утопијом и бекства из кошмара историје и политике неодвојиво је од језичког искуства. Зато се визије слободног и дезидеологизованог света темеље на неколико интересних трансформа-

ција: у центру пажње Новаковићеве су значење имена, појам божанског и манипулативни потенцијал робне марке.

Значење имена и појам божанског

Некакав непризнати или непрепознати узор Мирјане Новаковић могла би бити америчка књижевница Шарлот Перкинс Гилман која је у роману *Herland* описала утопијску заједницу чији су стуб жене. „*Nerland*” — „њена земља”, односно земља жена и доминације женског — заговара једнакост и заједништво, тежи економском и емотивном благо-стању свих, пружајући могућност и мушкарцима да се уклопе у колективни сан о срећном и испуњеном животу. Значењски потенцијал новосковане речи открива смисао самог утопијског пројекта: повезати идеју ослобођеног света и језичког оснаживања угњетених. Та интенција видљива код Шарлот Перкинс Гилман најважнији је елемент у два дела Мирјане Новаковић која имају дистопијске елементе, новели *Јеванђеље по жедној* и роману *Johann's 501*.

Јеванђеље по жедној је дужи прозни текст у којем се као језички знак успоставља одсуство имена и забрана именовања. Туробна и саркастична прича о негативној утопији смештена је у граду који се некад звао Београд, али се то име више не користи, у безимену државу или област која се назива само Отворено друштво; у циљу изједначавања грађанских права и елиминисања свих разлика, наметнута је обавеза генетских модификација, хируршких захвата и психотерапија, тзв. психолошких ослобађања, а ословљавање личним именима је забрањено; право је сваког појединца да изабере боју својих очију или да дигне руку на себе, већина захвата из области естетске хирургије је бесплатна, а пилулице које Лекарско друштво препоручује за самоубиство неизлечивим нездовољницима делују муњевито и безболно. Намера Отвореног друштва да створи заједницу потпуно једнаких толико је чврста да су друштвени механизми употребљени и у сврху потискивања свих породичних, пријатељских и љубавних веза, па чак и њиховог потпуног искорењивања. За разлику од анонимизованих и насиљно изједначеных грађана, институције и конвенције које утемељују моћ друштва именоване су: већина тих имена асоцира на читаочев реални свет. Легално доступна дрога уз коју се подноси сивило живота у Отвореном друштву зове се *хиперексазији* (веома слично, дакле, постојећем синтетичном опијату екстазију), и конзумира се на *рејџ* журкама, које по заглушујућој музici и светлосним ефектима асоцирају на рејв, аутентичан вид забаве. Ред и мир контролишу *зљубови*, а скраћеница не подсећа само на акроним реалних институција чији је делокруг управо ред, мир и контрола, него и на означитеље честе у тоталитарним системима. У питању су заступници људских ђрава, задужени да прате свакога ко је сумњив: сумњиви су, пак, сви који су избегли или одбили генетску модификацију, и сви који воле да се осамљују.

У таквом друштву појављује се илегални покрет отпора, рађају се нова вера и нови верски покрет жедних, чији је вођа и пророк жена која нема име, јер „онај ко каже њено име ожедни“; појављује се само у сновима и визијама својих следбеника, а представља епитом несавршенства: њена одећа је похабана, носи наочари и никада није била подвргнута генетској интервенцији. Круже гласине да су њени родитељи били у браку и да је, сходно томе, потекла из једне заборављене и занемарене заједнице, из породице. Међутим, слично Христу, Она је отеловљење безинтересне љубави и пожртвовања, спремна да својим следбеницима оправсти сваку ману, па и највећи грех — издају.

Главна јунакиња и нараторка новеле не води нас само кроз причу о неуспешној револуцији, него и кроз процес самооткривања који подразумева препознавање тираније, одбацивање наметнутих система вредности и прихватање нових вредности након кратке кризе идентитета. Ту потрагу симболички одсликава однос према именима: главна јунакиња је шокирана кад схвати да жедне користе своја имена и да их саопштавају без зазора, иако је то у Отвореном друштву забрањено, односно резервисано само за најинтимније односе двоје људи какви су у таквим тоталитарним структурама ионако изузетно ретки.

Да се главна јунакиња зове Катарина сазнаћемо на самом крају новеле, јер она своје име може саопштити тек након исповести о себи и о неуспешном покушају самоубиства које је требало да буде њена казна због изневеравања вере коју је испрва пригрилила као своју. Иако је Катарина потказала жедне на сличан начин као библијски Јуда, њена мисија није издаја, него чување сећања. Замену за религију побуњених и запитаних она налази у позвању које јој је наметнуто: њена права мисија је, наиме, стварање мита о жедним и о њиховој борби за једнакост у различитости. Само митизацијом искуства учење о различитости и несавршенству прошириће се и након уништења верних. Прича коју ће Катарина пренети другима тако неће бити анонимна легенда, него ће бити аутORIZОВАНА И ЛЕГИТИМНА. Највећи удар тоталитарном систему чији је главни циљ одузимање идентитета — те тако воље, жеље и одлуке — управо је ауторство, идентификација појединца и његових разлика.

Име и бренд

Роман *Johann's 501* Мирјане Новаковић експлоатише једну библијску тему — стварање света. Стварање у овом делу није предуслов ни обећање хармоније, него најава раскола и могуће катаклизме. Нови свет не рађа се из некаквог првобитног хаоса, не израња из таме, него настаје у ововремском Београду, као последица сукоба различитих концепција реалности. Стварање је, укратко, рат између две моћне организације од којих једна жeli да промени стварност, а друга да све остане како јесте. Пут ка алтернативном свету, такозваној антистварности, води преко халуцинација и визија изазваних гљивом мухаром (аманита мускарија) која је у древним шаманским ритуалима коришћена да отвори „врата пер-

цепције” и омогући путовање у други свет. Међутим, улазница у алтернативну стварност пре свега је језик: промена света почиње променом свести, те зато на самом почетку романа налазимо оно што обично долази на крају — списак непознатих имена и израза.

Тридесет и девет појмова неопходних, како ће се показати, за праћење радње, сакупљено је у речнику који носи алтернативни назив — *йелаго*, као што и његова састављачица Анђелка Васиљевић има како своје грађанско име, тако и мистични *ономе* Еримија. Све речи у речнику/пелагу имају старогрчки корен, донекле су изменљене, а и значења су изведена и импровизована: *йелаго* је настало од *йелагос*, отворено море, доким је *йрагамахий* онај ко се бори против стварности (*йрагматикос*).

Да роман отвара пут у алтернативни свет фантастичног и немогућег не види се одмах: радња почиње кад београдска зubarка Јелена Стевановић отптује у Алексинац да би преузела наследство своје пратетке. Прљави возови, мрзовљено особље запуштеног станичног бифеа и запарложеност малог града, затим и специфично тихо нездовољство јунакиње која се ни на који начин не уклапа у социјални контекст, све то указује да су простор и време забивања прилично слични данашњој Србији, баш као што у *Јеванђељу* *ио жедној* топоними и друштвена хијерархија подсећају на Србију. Реалитет заплета укида се, међутим, кад схватимо да с преузимањем тајанствене сребрне кутије у којој су похрањене једне женске фармерке Јелена стиче и нове непријатеље, *авшеније*. То су чланови тајног удружења који под халуциногеним дејством мухаре покушавају да створе нови свет, *икумен*, а ту намеру на неки начин омета управо кутија у Јеленином поседу. Да је реална стварност романа далеко од наше на коју толико личи указују и наоко тривијални, али збуњујући детаљи какве смо налазили и у *Јеванђељу* *ио жедној*: као што Отворено друштво дозвољава халуциногене дроге, у Србији по *Johann'su 501* забрањене супстанце су чоколада и какао, који се шверцују, купују и препродају; иако у Новаковићином роману постоји Интернет, нема трага мобилним телефонима ни вокмену, па Јелена у једном тренутку жали што још није измишљен уређај који свира и може да се носи са собом.

И сам наслов романа *Johann's 501* указује на нетипично поигравање и померање језичког знака и значења: као и у случају забрањених супстанци и (не)постојећих технологија, ова упадљива алузија на славну робну марку фармерки сигнализира да ће свет романа бити привидно налик нашем, а ипак фундаментално другачији — „*Johann's 501*” тако није више примерак серијске производње, него уникат који одлучује о разрешењу рата светова, нека врста постмодерног светог Грала који гарантује нерањивост и непобедивост. Интригантни наслов је уједно и метафора стварности, која је у овом роману једва приметно неправилна и тек повремено нелогична, али ипак довољно девијантна да створи ефекат кошмара и неизвесности. Амбивалентан однос према брендовима као да је пресликан из научнофантастичног романа Вилијама Гибсона *Прејознавање узорка*. Гибсонова јунакиња Кејси Полард пати од несвакидашњег поремећаја: њен организам бурно реагује на „семиотику маркетинга”, т. ј. на близину етикета и брэндова. Међутим, управо из тог

разлога Кејси развија непогрешив инстинкт за откривање успешних робних марака, па постаје тзв. *coolhunter*, што је у контексту романа нека врста трагаоца за идеалним маркетиншким производом. Кејси носи фармерице „levis 501”, али мора да лого пажљиво саструктуре са сваког дугмета и да откине етикету с именом фирмe како не би добила напад оног што Гибсон ефектно назива „брэндофобија”.

Више од аутентичних јунака, роман Мирјане Новаковић у некохерентну целину повезује неколико тоталитарних организација које као да су потекле из света *Јеванђела по жедној*: *TAO* — невладина организација која се бори за очување стварности, уједно је „орган гоњења” који истражује криминалне радње мењања стварности; *ПушПир* — пирамidalна организација за продају четака која има изразита обележја верске секте такође потпомаже очување стварности, али идеолошким средствима, стварањем ефекта склада и заједништва међу својим припадницима; последња и никако најмање важна, тајанствена партија бораца за антистварност који говоре у накарадно сроченим дванаестерцима, *додекама*. Асоцијацију бораца против стварности раздиру сукоби оштро супротстављених фракција, јер различите струје и хијерархије имају другачија виђења новог света: *автентици* — њихово име у преводу значи „убица, аутор, изворан” — трипом на мухари улазе у нову стварност као у креативну фантазију, милитантни „поноћници” *месанихти* као у сукоб различитих визија. Борбу супротстављених реалитета компликују и кваре масовни убица Принц, београдска пародија Џека Трбосека, и полицијски инспектор који пати од несанице и маније гоњења. Имена бораца против стварности јасно указују на двојну егзистенцију: обична београдска девојка која носи име Теодора у месанихтима добија ономе Катисте, Анђелка постаје Еримија, Весна Аксиома.

Једина особа која расуту стварност и покидано време може да повеже у кохерентну целину је управо неприлагођена и усамљена жена, Јелена Стевановић, једина особа без истинског мотива да чува постојећу стварност или креира нову. Но она успоставља равнотежу између реалитета захваљујући одлучности, срчаности и наслеђеној сребрној кутији. Супротно усамљеној становници стварности Јелени, поборници антистварности захтевају заједништво: месанихти делују у пару, односно у зељама. Двоје месанихта су симболички упрегнути у јарам и однос духовне близкости подразумева да је и њихов говор апартан: они говоре у додекама, дванаестерцима који се морају римовати, па је то римовање други ниво њиховог симболичног заједништва. Прагмамахит је дословце борац против стварности: док месанихти мењају детаље реалног света, прагмамахити убијају тако што жртву увуку у *агон*, уклањајући је из прагматикоса.

Критичари који су анализирали *Johann's 501* већ су уочили да роман представља ефектну и суптилну игру именима и традицијама: епизодни јунаци, обични и тривијални али тиме не мање морално проблематични, ноше презимена актера са савремене српске књижевне сцене, док се чудесни лек против бола зове *кајнщмериц*, како би духовито и цинично поставио разлику између традиције и постмодерног. Док је појам

велишмерца артикулисао бол због немогућности промене света, време садашње усредсређено је на укидање сваког бола. Слика фиктивне стварности Новаковићиног романа тако је потпуно у складу са постмодерним светом без наде и страсти.

Књижевност ствара свет у језику: списатељице заинтересоване за стварање гиноцентричног света, макар и утопијског, тај свет морају представити превасходно кроз његово одступање од емпиријског и патријархалног. У стварању тог света и објашњавању његових приоритета њихово најважније средство је језик, а крунски сигнал о различитости тог света управо је језички знак.

Vladislava Gordić-Petković

LINGUISTIC INVENTION IN THE STORIES AND NOVELS OF MIRJANA NOVAKOVIĆ

S u m m a r y

The paper analyzes specific cases of word formation and semantic invention in novels and stories by Mirjana Novaković, in order to investigate the process of changing the buzzwords of consumerism and words from ancient Greek into the signifiers of a distopian environment projected into the future.

„ЕПИМЕНИДОВ“ ПАРАДОКС ПРИПОВЕДАЧА

Ивана Башић

САЖЕТАК: Посредством својеврсног кратког прегледа важнијих наратолошких теорија даје се осврт на значења и употребу термина као што су *мимеза*, *дијегеза*, *дискурс*, *приповедач*, *фикација* и испитује се примењивост постојећих класификација приповедачког поступка у анализи полифонијског приповедања. Централна тачка испитивања је опозиција субјективности и објективности приповедања, односно парадоксалност њиховог међусобног односа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мимеза, дијегеза, дискурс, фикација, приповедање, субјективност, објективност, полифонија

Језик обликује мишљење или — *приодијева мисао*.¹ Стога онај ко говори подсећа на еквилибристу који се, ходајући по танкој линији сопственог разумевања и употребе речи, непрекидно излаже опасности да склизне ка туђем мишљењу.

Како би се делимично измакло замкама исклизнућа, али и отклонила опасност да се говорећи непрекидно објашњава сопствени говор, за свако научно истраживање неопходно је што прецизније одређење кључних термина. У наратологији су то, свакако, *мимеза*, *дијегеза*, *дискурс*, *приповедач*, *фикација*, али се они различито дефинишу, што може довести до извесне појмовне збрке која по правилу доводи до појаве квази-проблема, утолико многобройнијих уколико је већа подразумевана употреба речи. Овај рад замишљен је, dakле, као истовременост валеријевског *чишћења вербалне ситуације* и проблематизовања примене уобичајених опозиција у анализи приповедног текста, а као централна тачка изабрано је питање субјективности/објективности приповедања, односно парадоксалност њиховог међусобног односа.

Мимеза/дијегеза/дискурс

У трећој глави Платонове *Државе* каже се да постоји разлика између начина на који се говори (*lexis*) и значења онога што се каже (*logos*).

¹ Ludwig Vitgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, „Veselin Masleša”, Sarajevo 1960.

Ово је разлика између форме и суштине — примењена на говор. *Logos*, значење или суштина, јесте једно, али се може појављивати различито, те се тако *lexis* дели на *mimesis*, или дословно навођење речи ликова о којима се прича, и *diegesis*, или причање у *svoje*, песничко име. Аристотел у *Поетици* прихвата ову разлику, с тим да дијегезу дефинише као вид мимезе,² као наративни али мање подражавалачки начин — *йесник, наиме, веома мало сме сам да говори, јер не подражава онде где тако постуја*.³

У *Поетици* су, заправо, установљена три начина:

- директно подражавање (*када сва лица која подражавају приказује као да врше неку радњу*);
- индиректно подражавање (*када йесник... приповеда... на усћа неке друге личношћи*);
- оно што уопште није подражавање (*када йесник говори сам, без прећварања*).

Ова наизглед неутрална Аристотелова класификација начина резултирала је доцније оштром поделама, захтевима за уметничком чистотом, осудама пишчевог мешања и сваког наговештаја пишчеве реторике, реалистичким императивом за потпуном објективношћу. Питање начина постало је питање исправног/погрешног писања, са тенденцијом да се одбаци све што је налик Аристотеловом *сам, без прећварања*. Преокрећући Аристотелову констатацију да је дијегеза само вид мимезе, Жерар Женет у *Границама приповедања* долази до закључка да говор може савршено представљати само говор и да дискурс може подражавати једино себе самог — *Мимезис је диадезис*,⁴ каже он.

Женет, на известан начин, понавља тврђњу Валтера Скота (која је, изгледа, у свеопштој буци „ућуткивања“ аутора прошла непримећено) да се у роману све мора казати пошто се ништа не може показати.

Дакле, једини начин подражавања, мимезе, у књижевности је приповедање, дијегеза, док директно подражавање више није мимеза, него цитат (дословно навођење речи ликова, код Платона) или више није говор (приказивање лица као да врше неку радњу — код Аристотела), па тиме ни књижевност. Могло би се рећи да је мимеза вид дијегезе, односно начин приповедања којим се доћарава постојање неке ствари или вршење неке радње. Ово преокретање и није право, јер је у књижевном делу немогуће приказати лица као да врше неку радњу другачије — сем говором. Чини се да је појам мимезе постао сувишан у тексту који гово-

² Својеврсна мистика појмова већ овде је на делу. Могућа значења загонетне речи *мимесис*, вишезначне још код Аристотела, од IV главе *Поетике*, где се да схватити као имитација (*јер подражавање је човеку урођено још од детинства...*), до X главе где се може тумачити као измишљање, стварање (*и у таквом случају кад је оно што се истински дододило он није мање йесник...*), преко низа коментара и тумачења, постају све многоброжнија. Несигурност у погледу значења постаје већа ако се у тумачење укључи и Аристотелова напомена из *Политике*, где се каже да музика (која се уобичајено сврстава у непредстављачку уметност) превазилази све друге уметности по моћи мимезиса.

³ Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1987, стр. 84.

⁴ Жерар Женет, *Филозофија „Вук Караџић”*, Београд 1985, стр. 92.

ри о књижевном стварању и да би се опозиција мимезе и дијегезе дала свести на вербално представљање лица, догађаја или ствари и вербално представљање говора. Закључак је крајње једноставан: целокупно књижевно стварање је приповедање, мимеза је само вид приповедања, али се не разликује по својој суштини од дијегезе, него само по предмету казивања. Но, ова једноставност „укидања” мимезе биће привидна; видећемо како се разликовање мимезе и дијегезе поново успоставља.

У оквиру дијегезе Женет разликује приповедање од описивања, односно представљање радњи и догађаја и представљање предмета и лица, али то би пре била унутрашња граница, која не нарушава наративно-дескриптивно јединство онога што се назива приповедање: *Треба најзад зазнанији да су све разлике које раздавају описивање од приповедања разлике у садржини, које у правом смислу семиолошки не постоје.*⁵ И приповедање и описивање остају ипак у домену онога што називамо приказивањем, представљањем, миметичким видом приповедања. Али Женет потом указује на још једну битну границу приповедања — на опозицију приповедања и дискурса.

Платон и Аристотел изједначавају поезију са мимезом и тиме из књижевности искључују све што нема карактер представљачког. Подела на приповедање и дискурс води порекло из тог разликовања мимезе (представљачке функције књижевности) и дијегезе (непредстављачког говора). Дистинкцију приповедања и дискурса налазимо и у *Оиштијој лингвистици* Емила Бенвениста. Под дискурсом Бенвенист подразумева оно што Аристотел назива директним подражавањем (мимезом), а што се у вербалним деловима (који су за књижевност једино и битни) састоји од дискурса који песник или писац приписује својим лицима. Женет то назива *циштам*, односно *подражавањем* вербалне материје која саму себе представља. Дискурс је обележен извесним граматичким облицима — заменицом *ja*, понеким показним заменицама, прилошким индикаторима, извесним глаголским временима, док је приповедање условљено употребом трећег лица и облика попут аориста и прошлог времена. Ове разлике се код Бенвениста своде на опозицију објективности приповедања и субјективности дискурса, где је дискурс, у којем постоји имплицитно или експлицитно упућивање на *ja*, субјективан, док се објективност приповедања дефинише одсуством било каквог упућивања на приповедача.⁶ Дискурс, овако дефинисан (*у вербалним деловима сасћоји се од дискурса који јесник или приповедач приписује једном од својих ликова*), није ништа друго до Аристотелово индиректно подражавање, дијалог или монолог лица, где се песник потпуно повлачи, или Женетов *циштам*. Женет сматра да се доласком цитата укида представљачка функција: *савршено подражавање више није подражавање, то је сама ствар*. Иако напомиње да је реч о објективности и субјективности које су дефинисане уз помоћ критеријума чисто лингвистичке природе, он прихвата ово разликовање,

⁵ *Исјо*, стр. 95.

⁶ Emil Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd 1975, 178—191. Овде се дискурс преводи као „беседа”.

додајући само да се тако дефинисане суштине приповедања и дискурса нигде не срећу у чистом облику. Објективност приповедања дефинише се одсуством било каквог упућивања на приповедача: *Ту нико не говори; дођајају као да сами себе ћричају*,⁷ каже и Бенвенист.

Ипак, и у приповедању, о којем Женет каже да је једини начин књижевног представљања, јавља се упућивање на личност, иако граматички индикатори не морају бити присутни, док је, с друге стране, *Ja* присутно у дискурсу само граматичко, али не и егзистенцијално.

Женет као да поново успоставља претходно укинуту разлику између мимезе и дијегезе, замењујући је опозицијом дискурса и приповедања. Јер, ако је мимеза директно подражавање које се у свом вербалном делу састоји од дијалога и монолога лица, што Женет назива цитатом и искључује га из подражавања, будући да је то ствар сама, а потом успоставља нову границу приповедања — приповедање/дискурс, прихватајући Бенвенистово одређење дискурса као Аристотеловог директног подражавања у његовим вербалним деловима, онда он тиме изједначава мимезу, која је нетом „укинута”, и дискурс. Јер, Женет истиче да се менталне операције представљања невербалне материје вербалним средствима и представљање вербалне материје која само себе представља, и која се само цитира, битно разликују — *Рећи те љостијке и рећи те речи што су две различите вербалне ојерације. Или, шачније, једино је ћрво исашинска ојерација, чин дикције у Јлатишновском значењу које садржи серију ћреиначавања и истозначности и серију неизбежних избора између елемената...*⁸

Будући да за Женета мимезис античких теоретичара није *ћрвоповедање јлус дискурс*, него је то *ћрвоповедање и само ћрвоповедање* (мимезис је *дијегезис*), остаје нејасно његово прихватање Бенвенистовог разликовања дискурса и приповедања. У дискурсу или директном подражавању (како га сами дефинишу), цитату, постоји неко граматичко *ja*, али то није егзистенцијално *ja*, него *ja* фиктивне личности, те је реч о мимезису говорења, а не о говорењу самом. Такође, нејасно је шта Женет подразумева под тим да *ћесник или историчар само преносе дискурс*. У књижевности нема пуког преношења, цитирања већ изговореног дискурса (сем ако није реч о цитатности као књижевном поступку), него је реч о стварању дискурса који се приписује одређеном лицу, што ипак подразумева *исашинску ојерацију*. Рећи те поступке и рећи те речи нису две различите вербалне операције, него имају само различит предмет, те је и овде реч само о разлици у садржини. Уосталом, ако је у књижевном тексту све приповедање, може се говорити о *субјективности и објективности* начину приповедања, а не о априорној објективности приповедања и субјективности дискурса. У приповедању је увек присутно неко упућивање на личност,⁹ чак и ако граматички индикатор *ja* није присутан.¹⁰ Отуда је

⁷ *Isto*, стр. 183.

⁸ Žerar Ženet, *Figure*, стр. 95.

⁹ Vejn But, *Retorika proze*, Nolit, 1976.

¹⁰ С друге стране, присуство граматичког индикатора *Ja* може указивати и на одсуство одређености или постати средство прикривања личности. У роману *Записи на шелу* Ценет Винтерсон, користећи *Ja*-облик, скрива пол приповедача који је истовремено ученик забивања.

опозиција субјективности дискурса и објективности приповедања лажна и почива на Бенвенистовој идеји да *човек усстановљава себе као субјекат у говору, и кроз говор.*¹¹ О субјективности се може говорити уколико је дискурс аутора уклопљен у приповедање, или приповедање има облик дискурса аутора. Дискурс, у значењу директног подражавања, дијалога или монолога лица која се појављују на сцени (драмској или романеској) само је део наративног ткања. Дискурс може бити субјективан као испољавање субјективности лика којем се приписује, а преношење, цитирање речи ликова о којима се приповеда, ствара утисак повећане објективности приказа. Уосталом, мимеза се уобичајено схвата као објективни приказ стварности уметничким средствима, што има своје порекло у Аристотеловом тумачењу драме, а нарочито је истицано у реалистичној традицији. Драматизовање, дијалог или монолог лица, односно директно преношење речи ликова, јесте оно на коме инсистирају присталице објективности, јер се тиме улога приповедача, те, дакле, и субјективност која прати постојање позиције са које се догађај преноси, смањује. Заправо, реч је о недовољно јасном разграничењу дискурса као говора ликова и дискурса који се јавља код приповедања у првом лицу, или дискурса који се у виду пишчевог коментара може јавити и у оквиру приповедања у трећем лицу. На то упућује и следећи Женетов став: *У дискурсу неко говори и његова ситуација у самом чину говора јесте средиште најважнијих значења; у приповести, тврди Бенвенист, нико не говори, у том смислу што ни у једном трагу немамо разлога да њоставимо тештање ко говори, где и када, да бисмо у његуности примили значење текста. Али се тако дефинисане суštине приповедања и дискурса никад не срећу у чистом стању и готово увек њостоји извесна приоритета приповедања у дискурсу и доза дискурса у приповедању. (...) Найротив, свако утиштање дискурзивних елемената у приповедање осећа се као нарушање наративне чистоте дела.*¹²

Изгледа да овде Женет, заправо, под дискурсом подразумева приповедање у првом лицу, а не директни говор ликова, док под приповедањем подразумева искључиво приповедање у трећем лицу.

Тврдња да дискурс не мора чувати чистоту, будући да је он природан, најшири и најуниверзалнији начин говора, док је приповедање посебно обележен начин, дефинисан уз помоћ извесних рестриктивних услова, приближава Женета аристотеловској традицији која искључује поезију из подражавања, јер се састоји из дискурса који песник говори у своје име. Женет, одређујући дискурс као природни начин говора који нарушава наративну чистоту дела, искључује приповедање у првом лицу из приповедања, док приповедање и даље види као мимезу, и тако, његово мимезис је диегезис не значи ништа друго сем да је приповедање у трећем лицу једино средство прозне књижевности, док је све друго улазак природног начина говора у књижевност. Приповедање у првом лицу, као и пишчев коментар у приповедању у трећем лицу, то јест меша-

¹¹ E. Benvenist, *Problemi opšte lingvistike*, str. 199.

¹² Жерар Женет, *Фигуре*, стр. 94.

ње дискурса у приповедање, прихватљиво је само ако се јавља са јасном ироничном индискрецијом, као што је то случај код Филдинга, Сервантеса, Мана — сматра Женет.

О приповедању као о посебно обележеном начину говора говори и Ролан Барт у *Уметностима романа*: 'Он' је једна штапска конвенција романа, као и приповедно време, 'он' означава и врши романески чин; без трећег лица немогућно је доћи до романа или се јавља жеља да се он уништи.¹³

И Женет и Ролан Барт, истицањем приповедања у трећем лицу као јединог правог, артифицијелног приповедања, које се чак изједначава са романескним чином, заправо се приближавају теоретичарима који, попут Кете Хамбургер, повлаче оштру границу између дискурзивне, нефикционалне књижевности и фикционализирајућег приповедања у трећем лицу. Женет истиче да се дискурс и приповедање у књижевности никад не срећу у чистом облику, али запажа нарушавање наративне чистоте кад се дискурс умеша у „чисто“ приповедање. Иако се и Женет и Барт задржавају на напоменама о дискурсу као природном начину говора и приповедању (у трећем лицу) као артифицијелном начину, могуће консеквенце оваквог става су да је свако указивање на *ја* приповедача увек природан говор, који се може користити у уметничком тексту, али по својој природи не спада тамо. Овакав став отвара проблем односа природног говора и књижевности, односа говора и писма, или „дискурзивног“ и уметничког.

Осекати нарушавање наративне чистоте услед продора дискурса у приповедање последица је схватања да је писана реч само документ изговорене речи, или — *мешавине присуства* говорника. У природном говору говорник нужно, самим својим присуством, стоји иза изговорене речи и утиче на пријем информације која се даје слушаоцу. Притом је свеједно да ли говори о себи или приповеда о нечему, да ли у говору постоје граматички индикатори који упућују на личност говорника, или не. Само присуство је већ упућивање. Писмо је феномен који је у битној мери обележен одсуством говорника и то је један од Платонових аргумента против писма. Платон је за *живу и душату реч*, а не за писану реч која *нема родитеља као љубомоћника* и саму себе *не може одбранити ни љубомоћи*. Одсуство говорника изазива сумњу онога коме је реч упућена: писана реч не одговара на питање, она је нема и значи само себе, или „учитани“ смисао. Но, ироничар Сократ као да уноси дозу аутоироније, или прикривени аргумент против сопствене речи: *Али теби вада није свеједно ко је онај ко говори и одакле. Јер не гледаш само на то да ли ствар стоји овако или другачије.*¹⁴

Ако се мимеза схвати као пуко опонашање, онда је само она писана реч која је двоструко удаљена од суштине — не само лишавањем присуства говорника, него и лишавањем сваког упућивања на то присуство, истинска мимеза. Писана реч која носи обележје говорника ближа је

¹³ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd 1979, str. 24.

¹⁴ Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1979, str. 176.

живој речи; стога се дискурс осећа као приододат приповести која се *прича сама*.

Склоност да се уметност посматра као опонашање стварности, а књижевност као говор, дубоко је укорењена, на шта упућује и терминологија науке о књижевности: *discursus* — разговор, излагање, беседа, *diegesis* — приповедање, причање; *narratio* — причање. Али, књижевност је „писмо”, а суштина писма је у феномену *као да* присуства. Стога је књижевност, укључујући и поезију и приповедање у првом лицу, увек артифицијелна. То што у већој или мањој мери ствара утисак непосредности, субјективности, присуства говорника, не спасава је чињенице његовог одсуства. Упорно се понашајући као заточеници Платонове пећине, сенке личности доживљавамо као личности, граматичке индикаторе као егзистенцијално *ja*, прикривање одсуства као присуство. А суштина писања је, по речима Ролана Барта, *сјречиши да се икада одговори на штитање: ко ѡовори*.¹⁵ У уметничком дискурсу, једнако као и у приповедању у трећем лицу, *не ѡовори нико*. Писац постаје дух *ђоворења*, навлачи маску, прихватајући неку *као да* личност.¹⁶ Осећати дискурс као приордан начин говора који се не уклапа у уметничку конвенцију или, попут Кете Хамбургер, тврдити да је приповедање у првом лицу — исказ стварности, значи занемарити разлику између изговорене и писане речи. Сам чин писања је одвајање од „стварности”, јер је он посвећен стварању света који може бити налик стварном, а то „налик” омогућава комуникацију са читаоцем. Комуникативност писаног текста усмерена је на пружање информације коју читалац може да препозна. Отуда *писмо увек стиже на своје одредиште*,¹⁷ а наратор јесте само верзија читаоца: *Како слика наратора йочиње да се уобличује, ђомаља се и слика замишљеног чијашаца*.¹⁸

У књижевности говори оно што Барт назива особеним гласом читања — *нечији сврђнуши ћлас који чијалац додељује*, подстакнут извесним деиктикама, неком говорнику. Иако прозни текст у одређеној мери захтева постојање елемената који упућују на стварност и ситуацију говорења, он се, ма који се приповедни облик користио, не може поистоветити са стварношћу говорног језика. *Штавише, чињеница да развијамо шакву сјратићеју ради превазилажења безличности ћесничкој дискурса најснажнија је ђошврда ће безличности*.¹⁹

Уметнички текст разликује се од писаног текста, који је, у основи, намењен изговарању и чија је „записаност” само средство чувања и који носи обележја свог творца, као и обележја места и времена изговарања. Писац ставља образину и указује прстом на њу, али читаоцу не смета

¹⁵ Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 146.

¹⁶ *Iza te maske стоји roman, који се приповиједа sam, стоји duh toga romana, duh toga svijeta, који sve zna, svuda je prisutan i svuda stvara.* (Wolfgang Kajzer, „Тко приповиједа roman”, *Teorijska misao o književnosti*, Svetovi, Novi Sad 1991, str. 519).

¹⁷ Slavoj Žižek, *Zbog čega pismo uvek stiže na svoje odredište*, Delo XXXVIII, br. 1—2, Nolit, Beograd 1992, str. 37.

¹⁸ Џонатан Калер, *Сјарукшуралиситичка љоећика*, СКЗ, Београд 1990, стр. 292.

¹⁹ *Исјо*, стр. 247.

његово *larvatus prodeo*, него као нарушавање чистоте уметничког текста осећа када писац то не чини. Фиктивност уметничког света стога не зависи од пуких формалних обележаја као што су граматичко лице или време, него од начина на који су употребљени.

Под термином *мимеза*, дакле, не треба подразумевати *оионашање*, *їодражавање* у Платоновом значењу, где је мимеза удаљавање уметничког дела за два степена ниже од његове идеалне суштине, нити схватати мимезу као *одраз стварности*, него је треба разумети као стваралачко обликовање. Наше схватање мимезиса најближе је ономе које заступа Пол Рикер: *Нема сумње да је йреовладавајуће значење мимезиса ујраво оно које је установљено њеним йриближавањем mythos-у: ако настапимо да преводимо мимезис као 'їодражавање', тију реч треба да разумемо као супротност џуком йрециршавању и да говоримо о креативном йодражавању. Ако, јак, mimesis преведемо као 'приказивање' таја реч не треба да значи неко удавајање ђостиојеће, како би се још могла схватити платоновска mimesis, већ рез који ошвара ћростиор фикције.²⁰* Мимеза, по Рикеру, има само једно поље примене и то је уметност састављања, те се појмови *mimesis*-а и *mythos*-а изједначавају, будући да се *mythos*, односно распоред догађаја, конституише као „шта” мимезиса.

Под дијегезом би требало подразумевати приповедање, а будући да је и код Аристотела предмет подражавања увек радња, грађење заплета, реч је само о начину подражавања, и у том смислу дијегеза је изједначена са мимезом.

Под дискурсом²¹ не треба подразумевати Женетово подражавање вербалне материје које се од приповедања разликује по томе што има својство субјективности. И у чину приповедања и у дискурсу неко „говори”, те дискурс није природни говор који својом субјективношћу нарушава наративну чистоту текста. Али, дискурс није изједначен са приповедањем, него се одређује као вербално приказивање у којем је при-марно *излагање, беседа, односно „разговор” између „писца” и „читаоца”, или између ликова, и тако представља унутрашњу границу приповедања, разлику у начину појављивања.*

²⁰ Пол Рикер, *Време и ћрича*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1993, стр. 64.

²¹ Термини *дискурс* и *дискурзивно* овде се користе у једном доста суженом значењу које ипак претпоставља Рикерову критику Бенвенистове анализе личних заменица, односно критику покушаја да се установи лингвистичка основа субјективности. Међутим, то не значи да је потпуно прихваћено и Рикерово установљавање субјективности с оне стпране говора, где се лична заменица види као „празан знак” (ул. Младен Козомара, *Говор и субјективносит*: На рубовима археологије знања, ПЛАТΩ, Београд 1998, стр. 32—39). Уметнички текст доноси самосврховитост и самореференцијалност језичког знака, зато је за њега од превасходног значаја утврђивање *јединствености догађања дискурса*, односно на план уметности пренето питање — *зашто он није могао бити другачији него што је био, по чему он искључује сваки други, како међу другима и у односу на њих заузима место које не би могао ни један други*. (Мишел Фуко, *Археологија знања*, ПЛАТΩ, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд, Сремски Карловци — Нови Сад 1998, стр. 33—34.)

Фикција

У теорији књижевности уобичајено је разликовање два основна облика приповедања: приповедање у трећем лицу, традиционални облик епског приповедања у којем се уметнички свет представља из перспективе писца или неког другог лица (свезнајућег или скривеног приповедача) и — приповедање у првом лицу, које подразумева повлачење ауторског *ja* иза приповедача који је обухваћен приповедним светом, као носилац радње (аутобиографско приповедање), или као учесник извештач, или као посматрач хроничар. Приповедање у трећем лицу отвара могућност свеобухватног познавања уметничког света које није мотивисано (свезнајући приповедач), или се ограничава на објективно опажање споља и саопштавање онога што је неки од ликова могао видети или знати, путем доживљеног говора. Код приповедања у првом лицу долази до „сужавања“ перспективе на видокруг неког од лица из приче.²²

Избор облика приповедања није тек формално питање, него је пре судно за процес уобличавања уметничког света, а разликовање приповедних облика од значаја је за откривање смисла уметничког дела. Међутим, проблем настаје када се питање избора облика апсолутизује, те се на основу типа приповедања одређује припадност књижевног текста фикционалној или нефикационалној врсти, као што то чини Кете Хамбургер у *Логици књижевности*.

Полазна претпоставка *Логике књижевности* јесте да утврђивање логичке структуре песништва може послужити естетском вредновању, те да је поређење песмотворног језика са непесмотворним начин да се изгради структура песништва. Кете Хамбургер однос песништва и стварности своди на однос песништва и исказа стварности, те је потребно испитати положај песништва у исказном систему и према исказном систему језика. Фикција је овде дефинисана као стваралачко обликовање, структура *као да*, привид, илузија, а појам фикције испуњен је искључиво епском и драмском фикцијом, с тим да се ово *ејско* односи на приповедање у трећем лицу, или фикционално приповедање. Исказ стварности заснован је на реалности исказног субјекта, док се фикција успоставља фикционалношћу исказног субјекта. Отуда лирско песништво, као и приповедање у првом лицу не спада у фикцију, него у исказ стварности, јер је исказни субјекат овде реалан.²³

Као симптоме фикционалног приповедања Кете Хамбургер, као и Бенвенист, наводи пртерит који губи своју функцију означавања прошлости, јер се приповедање не односи на реални *Ja-Oриđo*, него на фиктивне *Ja-Oриđинес*, затим, глаголе унутрашњих збивања и доживљени говор. Што се приповедања у првом лицу тиче, појам *ja* у приповеци у првом лицу нема другачији облик од било ког исказа у првом граматичком лицу: *Јер у суштини сваке йријовијејке у ѡрвом лицу сијада шо да она саму себе поставља као не-фикцију, као историјски докуменћ. А она*

²² *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1992.

²³ Kete Hamburger, *Logika književnosti*, Nolit, Beograd 1976, str. 82—83.

што чини на основу својог својства као претпоставке у првом лицу.²⁴ Овде имамо пример таутологије која се развија даље — приповедање у првом лицу је финирани исказ стварности, где као конститутивни елемент имамо једну релацију субјекат — објекат. *Ja-Oriđeo* исказног субјекта је увек присутан, он не нестаје, што би за последицу имало појављивање фиктивних *Ja-Oriđinес*, као код приповетке у трећем лицу. Отуда је, по мишљењу Кете Хамбургер, појам приповедача правилан само за приповетку у трећем лицу. Приповедач у првом лицу не производи оно што приповеда, него приповеда о томе на начин сваког другог исказа стварности, као о нечemu што је објекат исказа, а претерит у роману у првом лицу није епски претерит, него прави граматички претерит, а та разлика садржи и разлику доживљавања — финирана стварност или нестварност. Ово је заправо извесно поједностављивање односа језика према стварности, те би тако постојао:

- Исказ стварности где је исказни субјекат реалан, али је то и исказни објекат;
- Исказ стварности где је исказни субјекат стваран, али је објекат нестваран, односно финиран;
- Исказ стварности где се фингира реалност исказног субјекта или се исказни субјекат односи према свом објекту као стварни исказни субјекат, те исказ задржава структуру исказа стварности;
- Фиктивни исказ који је одређен фиктивним субјектом, који ствара фиктивни објекат, те се према њему односи као функција приповедања.

Међутим, природни језик претходи књижевној уметности као првостепени моделативни систем, али она поседује сопствени код и књижевна значења рађају се укрштањем два кода, два система: *Дакле, уметност се може описати као извесан друштвени језик, а уметничка дела као текст на том језику*.²⁵ Ни сам природни језик није адекват стварности, него је изграђивање језичког модела стварности. Језик доживљеној стварности приододаје свој смисао, указује на одређене релације, изграђује особену структуру, чија особеност произилази из особености језичког система. Језик тако не омогућава непосредни приступ стварности, односно, као што уочава Де Сосир, семантичка структура језика независна је од структуре света. Језик ствара модел стварности, или један могући свет; стога, *границе мода језика значе границе мода света*.²⁶ Немогуће је поставити се изван сопственог мишљења како би се утврдила „истинска“ структура света, или изван граница језика како би се утврдила „истинска“ структура мишљења.

Књижевни знак потом намеће сопствену иконичност језичком знаку и то је почетни моменат укрштања језичког и књижевног система. У језичком уметничком тексту не само што су границе знакова другачије, него је другачији и сам појам знака.²⁷ Текст књижевног уметничког дела

²⁴ *Isto*, str. 295.

²⁵ Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd 1976, str. 41.

²⁶ Ludvig Vitgenštajn, *Tractatus Logico-Philosophicus*, str. 147.

²⁷ Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, str. 54.

остаје текст на неком природном језику, али јединице природног језика добијају у систему књижевног текста другачији смисао. Стога пресликање (поједностављених) односа из система природног језика на систем уметничког језика, као и класификације које из тога происходе, доводе до сумњивих резултата.

Кете Хамбургер, даље, као критеријум стварности исказа узима могућност постављања питања о времену и месту исказног субјекта, те је фиктивни исказни субјекат фиктиван стога што је немогуће питати се о времену и месту онога што је фиктивно.

Фикција се може дефинисати као свесно измишљање неке ситуације уз претпоставку да заиста постоји, иако је очита њена нестварност, а понекад и немогућност и противречност. Оно што је фиктивно замишља се *као да* постоји и на његовим консеквенцама се разматра одређена ситуација. У самом одређењу фикције, дакле, не постоји ништа што постављање питања о времену и месту фиктивног исказног субјекта чини немогућим и противречним. Додуше, фикционални свет јесте нужно не-потпуни, те се у фикцији може јавити и празнина²⁸ у погледу одређености времена и места исказног субјекта, на које је одговор, у том случају, немогуће дати, али немогућност одговора или ирелевантност питања, по тврђењу саме Кете Хамбургер, не спречава постављање питања. „Могућност питања” овде се, заправо, заснива на имплицитној претпоставци да је исказни субјекат песме или приповетке у првом лицу једнозначен са аутором, те будући да је аутор реалан, то је и исказни субјекат. Као на доказ може се, наравно, позивати на могућност те једнозначности, јер она у себи не садржи ништа противречно, као ни супротна могућност, уосталом, чиме још ништа није доказано сем постојања мноштва могућности и немогућности да се могућност узима као доказ.

У уметничком тексту објекат није структурално независан од своје исказивости. Овде је чак и питање одговара ли исказ некаквој стварности излишно. Та могућност слободног приповедања, која не подлеже захтеву да говорено нужно кореспондира са стварношћу,²⁹ садржана је у фиктивитету онога што је говором створено. Чим се закорачи у област фикције, искорачи се из исказа стварности, ма колико језик чувао сва граматичка обележја исказа стварности, а фикционални свет упућивао на стварни. Та спремност читања независно од истинитости садржине исказа (овде се под *истинитицом* подразумева референција исказа према стварности, а не специфична истина фикције³⁰) спремност је да се уђе у могући, фиктивни свет уметничког текста.

²⁸ Lubomir Dolezel, *Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference*, Style, Vol. 29, Issue 2, Summer 95.

²⁹ О „могућем” и „стварном” фикционалног света текста и: Мери-Лоре Рајан, *Могући светови и односи присујачності: семантичка штаполоџија фикције*, Реч, бр. 30, фебруар 1977.

³⁰ Osvald Dikro i Cvetan Todorov, „Diskurs fikcije” i „Referencija”, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*, Prosveta, Beograd 1987.

Писац, *реални* аутор, заправо никада не говори у своје име. У уметничком свету увек постоји обликовање *фиктивног исказног субјекта*, чак и када текст делује у највећој мери исповедно.

Ја сам болестан човек... Зао човек. Несимтатичан човек. Мислим да ме боли јејтра. Истина, ја немам тојма о својој болести, и не знам тачно шта ме боли. Не лечим се и никада се нисам лечио, иако тоштујем медицину и лекаре. Поред тоћа, ја сам још и сујеверан до крајности, или бар толико да тоштујем медицину. (Довољно сам образован да не будем сујеверан, али сам ипак сујеверан.) Не, гостиодо, нећу да се лечим за инат. Ви то сигурно не можете разумети. А ја, видите, разумем.³¹

Ово би био пример приповедања у првом лицу. За Кете Хамбургер сачувана је структура исказа стварности, јер *Ja-Oriđo* приповедача не ишчезава пред *Ja-Oriđo* лика, те стога не спада у фикционалну прозу. За Женета, ово није чин дикције у платоновском значењу, јер писац само преноси дискурс, те је реч о нарушавању наративне чистоте дела. Међутим, једна мала напомена Ф. М. Достојевског уз *Зайисе из подземља* (чији је почетак цитиран) уноси пометњу у ове тврђње:

И аутор 'Зайиса' и сами 'Зайиси' су, природно, измишљени. (...)

У овом одломку, названом 'Подземље' та личност се представља читаоцима, излаже сва схватања...³²

У *Зайисима из подземља* аутор се потпуно повлачи и пушта јунака да се сам прикаже. Личност се представља читаоцима и приповедање има облик дискурса у првом лицу. Међутим, није реч о симулирању приповедања, што је суштина фингираности, него о стварању једног фиктивног лица који приповеда „себе”, што је једнако функција приповедања, као и приповедање „другога”. Логичка структура исказа у роману у првом лицу није *ја* приповедам *о*, него је: аутор ствара приповедача који приповеда себе. Приповедач романа у првом лицу само је функција приповедања. Он једнако припада свету фиктивног као и било који лик романа у трећем лицу. На почетку сваког романа у првом лицу могла би стајати напомена каква стоји уз *Зайисе из подземља*.

Приповедач, рећи ће се, треба да буде у причи, да буде једно с њом, а не изван ње, треба да је смисли и предочи. (...) А ипак тојсмоје нивои и сфере где обое може да се нађе у једном: приповедач је, додуше у причи, али он није прича; он је њен простор, али она није његов, нећо је он и изван ње, а изменом свога бића он доспеја у положај да је може разматрати.³³

Аутор може ући у причу једино ако себе подвргне законима књижевне фикције и сам постане фиктивни лик³⁴ или се преобрази у *као да* приповедача, који је, ма колико налик аутору, само његова креација. Та-

³¹ Fjodor M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, Rad, Beograd 1983, str. 57.

³² *Истло*, стр. 75.

³³ Tomas Man, *Josif i njegova braća*, Matica srpska, Novi Sad 1990, knjiga III, str. 188.

³⁴ Бавећи се питањем стварног и имагинираног, односно дистинкцијом између *природне и вештачке* приче, Умберто Еко наводи анегdotу у вези са причом Ђорђа Челија *Ка-ко сам убио Умбертоа* Ека у којој су Чели и Еко јунаци приче. Umberto Eco, *Šest šetnji kroz narrativni šumi*, Narodna knjiga—Alfa, Beograd 2003. У роману *Магла*, аутор, Мигел де Унамуно, такође постаје књижевни јунак.

крајна поигравања са питањем *ко је приповеда роман?* могу одвести у *лошу бесконачност* питања „ко приповеда приповедача који приповеда приповедача који приповеда...?“

Кете Хамбургер пореди приповедачку функцију у трећем лицу са функцијом камере у филму која описује простор одвијања приче, ствара оквир за наступање ликова и бележи то наступање. Међутим, у филмској нарацији постоји и могућност такозваног субјективног кадра. У филму *Лисабонска ћрка* Вима Вендерса један од ликова, верујући да поглед убија стварност слике, снима држећи камеру иза леђа. Овај сниматељски проблем визуелно је подржан сменом субјективних и објективних кадрова у филму, као и техником чудних петљи, филма у филму. Приповедање у првом лицу једнако је субјективном кадру у филму, с том разликом што у филму субјективан кадар мора бити уклопљен у објективне да би се доживео као субјективан. Идући за овом аналогијом, приповедач у првом лицу може се дефинисати као функција приповедања којој је аутор дао слободу да изговара *ja*, једнако као што камера бележи слику увек из визуре онога ко ствара филм, дајући томе привид објективног виђења или виђења из перспективе лица. Стога се захтев за потпуно објективним, чистим приповедањем потпуно лишеним сваког наговештаја чак и фiktivnog субјективитета, своди на бесmisленi покушај снимања иза леђа самомe себи. У крајњој линији, овај се захтев да извести прикривањем аутора, сугестијом да се лик до те мере одвоји од њега да се чак и „не познај“, што и чини техника романа тока свести. Упркос свим покушајима стварања романа без писца, писац је увек присутан. *Не смете заборавити да је писац, иако у извесној мери може да одабере своје ћрерухе, никада не може одабрати да ишчезне,* упозорава Вејн Бут. Али се, исто тако, не сме заборавити да у чину писања ишчезава конкретна индивидуа писца, реална личност аутора, како би уступила место својеврсном духу *јејтјовести*, који је протејско биће и може мењати своја својства.

Доследним придржавањем ставова о приповедању у трећем лицу као једином артифицијелном приповедању, облику који заснива романска чин, а који су до крајњих консеквенција доведени у *Логици књижевности* (те јој је стога дато оволовико простора), могло би се доћи до закључка да ни један исказ није фикционалан, јер би се, уз мало труда, као реални исказни субјекат могао одредити и аутор романа у трећем лицу. Онда би се фикција заиста морала стварати некако „иза леђа“ аутору, како би се он могао одбранити од тврђење да је његов роман исказ стварности.

Под фикцијом се, дакле, подразумева стваралачко обликовање, стварање структуре *која да*, која не зависи од присуства или одсуства *Ja* облика. Притом треба водити рачуна о двосмислености термина фикција. Пол Рикер истиче да се фикција употребљава као синоним за приповедне конфигурације, али и као антоним за претензију историјске приче на истинитост. Значење термина *фикција* одређено је антитезом између фикције и „истините“ приче, односно врстом празнина, начинима њихове расподеле, као и особеностима манипулисања тим празнина. Из-

бор ствараоца фикције одређен је естетичким, стилистичким и семантичким факторима; фикционалне празнине које настају чином стварања света или избором могућег света су, по својој природи, онтолошке, док су празнине у историјским световима епистемиолошке.³⁵ Фикција је одређена и аутономношћу у односу на стварност која почива на секундарној функцији референцијалности у фикционалном свету, она се успоставља као *pure-sense language liberated from reference and truth-valuation*, као дискурс који поседује перформативну моћ, односно способност да могућем свету обезбеди фикционални облик постојања.³⁶

Аутор/ћртоговедач/наратор — субрапеџије одстојања

Традиционално дефинисани облици приповедања — приповедање у трећем лицу и приповедање у првом лицу крију, заправо, небројено мноштво обликовирних могућности. Стога се типологија заснована на примени двеју основних форми приповедања показује немоћном у сусрету са делом које нарушава традиционалне облике, поигравајући се са тумачем који упорно поставља питање: „Ко говори?“. Једино што се може учинити са обиљем облика јесте покушај проналажења неког *регултивног принципа*, који никако не сме изгубити из вида да има послана са живом и неухватљивом материјом, подложном мењању.

Франц Штанцл, сматрајући да типологија романа треба да пође од целокупне приповедачке ситуације у једном роману, дакле и од појаве приповедача у одређеној ситуацији и од доминације једне од форми приповедања, разликује ауторијалну приповедачку ситуацију, приповедачку ситуацију у првом лицу и персоналну приповедачку ситуацију. За ауторијалну приповедачку ситуацију типично је присуство једног личног приповедача који је посредник у причи и стоји *на прати* између фiktивног света романа и ауторове и читаочеве стварности. Приповедачка ситуација у првом лицу подразумева приповедача који припада свету романа, који је учесник или посматрач догађаја о којима се говори, или о њему зна од учесника забивања. Персонална ситуација пружа илузију непосредности повлачењем приповедача иза ликова — *лик романа постоји као персона, маска коју сам чијалац ставља на своје лице*.³⁷

Вејн Бут такође предлаже једну *богаћију шабелу облика које пишчев ёлас може да йойрими*, будући да подела на прво и треће лице не говори ништа битно. Он тако разликује подразумеваног писца, који је стварање једне надмоћније верзије самог себе; недраматизованог приповедача који је у причи, али му нису дата лична својства, те се забивања приказују као да

³⁵ Lubomir Dolezel, *Fictional and Historical Narrative*, Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis, Theory and Interpretation of Narrative Series, edited by David Herman, Columbus Ohio State UP, 1999, 247—273.

³⁶ Lubomir Dolezel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University Press, Baltimore 1988.

³⁷ Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 31.

пролазе кроз његову свест; драматизованог приповедача који се може јавити као фиктиван лик, или као прерушени приповедач (центри свести или рефлектори у трећем лицу), а који се користи да *шублица каже оно што треба да зна*.³⁸ Постоји и разлика између самосвесног приповедача, који је свестан себе као писца и несвесног приповедача који рефлектује књижевно дело а да то не зна; као и варијације одстојања од писца, читалаца и осталих личности приче, које могу ићи од идентификације до потпуног супротстављања. Одстојање приповедача од подразумеваног писца, читаоца или личности може бити променљиво, будући да се сам приповедач може мењати током приповедања. Одбацијући разлику између романа у првом и трећем лицу, Вејн Бут се залаже за разликовање начина појављивања приповедача који су заједнички и једном и другом типу приповедања. Дајући предност конкретним приказима начина приповедања над апстрактним правилима, он не пориче важност формулисања општих начела, него само скреће пажњу на њихову условну тачност.

Франц Штанцл, иако разликује три основна типа приповедачке ситуације, не види их као супротстављене, него ствара модел *шийско² круža*, у којем се свака од типичних приповедачких ситуација може извести из друге постепеним појачавањем или потискивањем одређених карактеристика. Тако се од ауторијалног приповедања може доћи до приповедања у првом лицу постепеним приближавањем приповедача приказаним свету, док сасвим не уђе у њега и јави се као *доживљајно Ja*, а даљим приближавањем приповедање у првом лицу прелази у унутрашњи монолог. Повлачењем ауторијалног приповедача из процеса приповедања долази се до персоналне приповедачке ситуације, а даљим повлачењем долази се до екстремног покушаја приказивања свести у трећем лицу, који се у типском кругу среће са експериментом остваривања приповедачке ситуације у првом лицу. У окиру типичних приповедачких ситуација Штанцл разликује низ улога које приповедач може преузети. И Штанцл истиче значај *уљиштања* приповедача, односно коментара, који откривају *духовну физиономију* и могу прерasti у есејистичке дискурсе. Интервенције приповедача утичу на читаоца који је изложен *ауторијалним сужесћима* или *реторици писца*, како то Бут назива, у већој мери него што је по правилу свестан. Између приповедача и приповедног текста могући су различити ступњеви напетости (*варијације одстојања у Реторици прозе*), све до њиховог потпуног подударања.

Међутим, и овде смо суочени са сличном терминолошком ситуацијом као и у погледу одређивања значења *мимезиса, дискурса и дијегезе*.

Мике Бал тако уочава разлику између Бутовог појма *implied autor*, Шмитовог *ајстаракши аутор*, и појма *приповедне инстанце*, истичући да појам подразумеваног писца припада теорији књижевности (јер би у сваком тексту, те дакле и у драмском, поетском или есејистичком требало претпоставити импликованог аутора или подразумеваног писца), али не и наратологији, јер она почиње тамо где почиње резултат активно-

³⁸ Vejn But, *Retorika proze*, str. 169.

сти импликованог аутора, па њој припада појам *тириповедне инстанце*, односно лингвистичке инстанце која се изражава језичким знаковним системом, која утемељује тиричу. Ипак, употреба термина *подразумевани писац*, поред значења одвајања моралних и идеолошких полазишта наративног текста од биографског аутора, има и значење инстанце која приповеда, изражава се језичким знацима (који, ипак, заједно са причом утемељују и моралну и идеолошку норму), а која се разликује од *видљивог тириповедача*. Овај термин укључује и значење термина приповедне инстанце и не садржи значење интенција које нас могу приближити биографском аутору. Поред овог термина, користи се и термин (*ајсірактни*) *аутор*, у истоветном значењу, дакле у оном које не подразумева истоветност са појмом *биографско^г аутор*. Иако Мике Бал сматра да се под појмовима *ајсірактни аутор*, *подразумевани писац* заправо подразумева тотална значењска структура дела, те се тим концептом може указати на резултат истраживања текста, а не може се послужити њиме као инструментом анализе, чини се да нема разлога за ту врсту страха од поистовећивања. Значењска структура дела свакако јесте под превасходним утицајем подразумеваног писца, јер од избора знаковног, и то не само језичког знаковног система, зависи тоталитет значења дела, али у тај тоталитет, свакако, улази мноштво елемената, инхерентних самом делу, али, не мање, и сам инструмент анализе који тумач примењује. Лингвистичка инстанца може изабрати и језички знаковни систем који ће обезбедити моралну, идеолошку и сваку другу неутралност, неку врсту нултог степена (мада се може поставити питање да ли тако нешто уопште постоји, јер свака употреба лингвистичког знака већ поседује извесну наталоженост несвесних или, боље, непојмовних значења), или направити избор који ће указивати на одређену интенцију, која може али не мора бити једнака идеолошким оквирима биографског аутора. Свакако, и тумач или читалац прилазе делу са одређеним инструментом анализе, који је у извесној мери примерен делу, али неминовно носи трагове значењских структура својствених тумачу. Утолико бисмо били принуђени да, зарад прецизне анализе, уведемо и појам читалачке инстанце која нема додирних тачака са реалним читаоцем или тумачем, него представља неку врсту узорног читаоца. Свака употреба као и разумевање језичког знака налази се између општег и приватног значења и тешко је утврдити праву меру тог „између“. Тоталитет значења, стoga, у једнакој мери зависи од природе текста, општих оквира и културног контекста као и компентенције читаоца. Тумачење (метафорично, али и свако друго) настаје у интеракцији тумача и текста — у начелу оно нема никакве везе са интенцијама говорника.³⁹ Стога се одлука да се не уводи читав низ нових термина, него да се постојећи користе у њиховом суженом или проширеном значењу, на које се посебно указује, чини бОјим избором.

Термин *тириповедач* тако би се могао изједначити са термином *видљиви тириповедач* и односити се на сваку функцију приповедања, одно-

³⁹ Umberto Eco, *Granice tumačenja*, Paideia, Beograd 2001.

сно *специфичну форму коју љриповедна инстанца (...), може љрихваташи*,⁴⁰ без обзира, дакле, да ли је реч о приповедању у првом или трећем лицу, да ли је приповедач добио лична својства или је само имплицитно присутан као дух *љриповести*, да ли је драматизован или не.

Термин *наратор* могао би бити прецизније одређење, резервисано за приповедање чији је носилац јунак приче, личност која припада свету приче и разликује се од приповедача само по степену уроњености у фиктивни свет, што не доводи у питање функцију приповедања која се може пренети и на јунака приповести.

Полифонијско љриповедање — майрјошке у дијалогу

Типологија приповедања коју даје Вејн Бут у *Рејторици љрозе* почива на претпоставци да пишчев глас никада не може одабрати да ишчезне — може одабрати једино облик који ће попримити. Зато је кључан појам Бутове табеле облика — *одстојање*. Одстојање се манифестије на различите начине у односима подразумевани писац — приповедач, подразумевани писац — читалац, подразумевани писац — прича; затим у односима приповедач — прича, приповедач — читалац. Штанцлов појам *посредованости* и Бутов појам *одстојања* имају слично значење.

Али, реч је о одстојању и на онтолошкој, а не само интелектуалној, моралној, естетској, физичкој или временској равни. Тако се приповедач може постављати као да је на истој онтолошкој равни са подразумеваним писцем, са читаоцима или личностима приче, или се може постављати изнад или испод њих. Проблем одстојања на онтолошкој равни доводи до проблема чудесне запетљаности или Епименидовог парадокса приповедача.

Епименидов парадокс или парадокс лажњивца је став који крши дихотомију ставова на истините и погрешне. Епименид, Крићанин, изрео је став — *Сви Крићани лажу*. Оног тренутка када се помисли да је став истинит, долази се до закључка да је став лажан; када се став одреди као лажан, долази се да схватања да је став истинит. Епименидово тврђење није ни истинито ни погрешно, него ствара парадокс. Реч је о самоодређујућем исказу: *Кривицу за Чудну ћешљу не сноси једна реченица, него начин на који су уђућене једна на другу*.⁴¹

Да би се парадокс укинуо потребна је хијерархизација језика на чијем би се дну налазио језик објеката изнад којег се поставља метајезик за чије би објашњење постојао метаметајезик, што би захтевало да свака реченица припада одређеном нивоу хијерархизације. Међутим, строга хијерархизација језика не постоји.

У *Хиљаду и једној ноћи* Шехерезада прича причу чији ликови причају следећу причу, чији ликови причају причу — како би одложила сопствену смрт. Овде постоји одређена хијерархизација. Шехерезада припада

⁴⁰ Mike Bal, *Naratologija*, Narodna knjiga—Alfa, Beograd 2000.

⁴¹ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Delo, XXXV, br. 6, Nolit, Beograd 1989, str. 25.

примарном свету приче. Унутар тог света јавља се хиподијегетички свет, један ступањ ниже од Шехерезадиног, а потом се наративни степени умножавају са сваком новом причом. Оваква прича има структуру *кинеске кушије* или структуру *приче у причи*. Брајан Мекхејл каже да свака промена наративног стијене у Јовратној структуре (која настаје када се стално понавља исти поступак, обрађивањем претходног поступка) *шакоје њовачи промену онтолошког стијене*.⁴² Тај уклопљени свет може бити више или мање у складу са светом примарне дијегезе или се може разликовати, у већој или мањој мери: *Иако љоствоји онтолошки дисkontинуитет између примарне дијегезе и хиподијегетичких светова, овај дисkontинуитет не мора бити у јрвом плану.*⁴³

Постоји, дакле, онтолошка разлика између аутора, приповедача који припада примарном свету дијегезе и приповедача који припадају хиподијегетичким световима.

*Ко бије у звона? Не звонари. Они су зачувши ову стражу звоњаву истирчали на улицу као и свак народ. Увериће се: звоници су ћразни. (...) Да се неће рећи да нико у њих не бије? Не, само нека неграматичка глава лишене логике била би способна да срочи шако нешто. 'Звона звоне', што значи: у њих неко бије, па не знам како ћразне биле звонаре — ко бије дакле у звона римска? Дух Јријовести. — Може ли се он свуда налазиши, hic et ubique (...)? Тако је духован овај дух и шако аистрактан да о њему ћраматички само у трећем лицу може бити речи, и једино се може казати 'Он је то'. А ипак се он може сажети и у лице, и то у јрво и ошловиши се у некоме ко у овоме лицу забри и забори: 'Ja сам то'.*⁴⁴

У *Изабранику* Томаса Мана нарушена је онтолошка граница између аутора и приповедача примарне дијегезе. Аутор, односно специфични дух Јријовести, отеловљује се у неком ко говори *ја* и ко приповеда повест. То што дух Јријовести говори *ја* још увек не одређује његову припадност свету приче, али се он појављује и у исприповеданом, седећи на своме садашињем месецу, и улази истовремено у свет своје приче тако што *јочиње* и у звона римска да удара и извештава о томе. Приповедач не припада приповеданом свету у правом смислу те речи, он задржава своју повлашћену позицију творца који се налази изван створеног, али се у исти мах појављује и као аутор и као приповедач у првом лицу и као *делатни Јријоведач* који утиче на збивања. Он тако нарушава онтолошку границу која постоји између аутора, света примарне дијегезе у којем се налази приповедач, који може бити представљен као приповедач у првом или трећем лицу, и хиподијегетичког света у којем се налазе ликови романа.

Цветан Тодоров у *Поетици* истиче да нема приповедања без приповедача, иако степени присуства приповедача могу бити разноврсни. Приповедач се не мора умешати у измишљени свет, него се може представити као писац који пише књигу. Приповедач у виду писца који пише књигу налази се ипак на нивоу примарне дијегезе, мада се труди да

⁴² Brian McHale, *Postmodernistička proza (2)*, Delo, XXXV, br. 6, Beograd 1989, str. 142.

⁴³ *Isto*, str. 143.

⁴⁴ Томас Ман, *Изабраник*, Легенде, Омладина, Београд 1958, стр. 182.

то представи као онтолошки ниво аутора. Тодоров уочава једну непрелазну границу између приповедања у којем приповедач види све оно што види и његов лик, али се не појављује на сцени, и приповедања у којем лик приповедач каже *Ja*. У *Изабранiku* је ова граница нарушена. Овај одломак из *Изабраника* покреће проблем парадоксалног односа приповедача према приповедном тексту. Приповедач се у исти мах налази на више онтолошких нивоа, рушећи хијерархизацију приповедања, што упућује на проблем самореференцијалног исказа: *Чим субјекат исказивања йостане предмет исказа, више није субјекат који исказује. Говориши о самом себи значи не бити 'ја сам (...). Јер 'он' и 'ја' увек йостају (...). 'Ја' не своди двојицу на једног него од двојице прави тројицу.*⁴⁵

Код самоисказа субјекат и објекат говорења представљају се као да су идентични; међутим, реч је о повратној референцијалној функцији где субјекат исказом успоставља објекат. Принцип идентитета каже да је *A* једнако *A*. Али, у исказу *Ja сам Ja, Ja* које говори поставља се на виши ниво у односу на предмет исказивања, на *Ja* о којем се говори. У исказу *Ja ћрчим* имплицитно су садржана два исказа — *Ja говорим да ја ћрчим* — и стога Тодоров каже да *Ja* у овом исказу од двојице прави тројицу. У уметничком тексту имамо још сложенију структуру; прави исказни субјекат је аутор, док је приповедач предмет исказивања који се „самоисказује“. Аутор обликује исказ у којем се јавља *Ja* приповедача који говори *Ja*. Ово *Ja* које се јавља у уметничком тексту није *Ja* аутора, али ни *Ja* приповедача, будући да је истовремено и субјекат и објекат говорења самог приповедача: *И сваки ћокујај разјашњавања може водити само у још ћокујује ћриковање предмета исказивања; дискурс који ћризнаје да је дискурс само срамежљиво крије своје својство дискурса.*⁴⁶ Тодоров сматра да би било потпуно погрешно одвајати приповедача од посредног писца и посматрати га као лик међу осталим ликовима, стога што се приповедач самим тим што му је додељена функција приповедања поставља *изнад* приповеданог света и ликова приче, чак и ако им припада: *И тако, далеко од тога да сједињује у себи јунака и ћриповедача, онај који књиџу 'јрича' има сасвим љосебно обележје: различит од лика који би био када би га назвали 'он', као и од ћриповедача (јосредно ћисца) који је једино могуће 'ја'.*⁴⁷

Овде је било речи о приповедању у првом лицу, које директно покреће проблем Епименидовог парадокса, односно самореференцијалних исказа. Приповедање у трећем лицу овај проблем првидно решава, будући да постоји одређена хијерархизација. Подразумевани приповедач приповеда причу и ликови приче су на нижем нивоу од приповедача, који се не појављује као *Ja* и који остаје изван приче. Када приповедач у трећем лицу „улази“ у лик и приповеда из његове позиције, он само приповеда као да се налази на месту лика и види одређено збивање из његове позиције. Овде и даље постоји разграничење између подразумеваног приповедача и лика, они нису сливени — приповедач остаје изван

⁴⁵ Цветан Тодоров, *Поетика*, Плато, Београд, 1998, стр. 37.

⁴⁶ *Исто*, стр. 37.

⁴⁷ *Исто*, стр. 38.

приче, конституише је својим говором, лик је у причи, конституисан је приповедачевим говором. Код приповедања у трећем лицу не покреће се питање разлике онтолошког нивоа приповедача и *подразумеваној* писца, него се претпоставља да се приповедач у трећем лицу, будући да се не појављује као *Ja*, налази на истом нивоу са аутором. Међутим, и код приповедања у трећем лицу постоји проблем вишеслојног приповедања, што је и проблем вишеслојне онтологије.

Привидно, за *аутора* који се налази изван *приче*, лик, који је на нижем ступњу — у *причи*, објекат је приповедања, једно *он* о којем се говори. Михаил Бахтин у *Проблемима поетике Достојевског* открива сложеност односа аутора и јунака, суштинску полифоничност приповедања: *Јунак за аутора није 'он' нити 'ја', он је йуновредно 'ши', што јесиј друго шује јуноравно 'ја'* ('ши јеси').⁴⁸ Дакле, ни у приповедању у трећем лицу не постоји строга хијерархизација језика, *јер аутор чини конструцијом своја романа не говори о јунаку нећо са јунаком*, те се говор аутора не односи према свету јунака као метајезик, него ступа у дијалог са речју јунака, нарушавајући строгу хијерархизацију језика. То не значи да аутор напушта своју позицију и улази у свет јунака; дистанца светова је сачувана, али је нарушена дистанца приповедања са приповеданим, односно — *монолошки видокруг аутора*.⁴⁹ Јунака романа ствара аутор, али тиме јунак не постаје објекат, него чува своје својство субјективности, те ни приповедање у трећем лицу није исказ аутора о свету, него се налази између два света — реалног света аутора и света приповеданог, чувајући самосвојност.

Приповедање је увек одређено дијалошким односом, који може бити дијалошки однос према себи, што по Бахтину одређује жанр солилоквија, па и приповедања у првом лицу, али једнако одређује и приповедање у трећем лицу, у којем се такође јавља феномен туђег говора: *Туђи говор је говор у говору, исказ у исказу, али истовремено и говор о говору, исказ о исказу*.⁵⁰ Говор о говору подразумева постојање метајезика које се према првостепеном језику односи као према објекту. Говор у говору нарушава ову хијерархизацију и подразумева *реадовање речи на реч*. Узајамна говорна оријентација ауторског и туђег говора може добити разне модификације.⁵¹ Губљење објективности ауторског контекста може се јавити као појава приповедача у првом лицу који замењује аутора. Говор приповедача је индивидуализован и губи ауторитативност, његова позиција је несигурна и не може да позицијама јунака супротстави *ауторитативнији и објективнији свет*. За овај правац карактеристична је појава *мешовитих шаблона* преношења туђег говора, као што су неправи индиректни говор, неправи директни говор, као и модификације директног и индиректног говора — разбијени индиректни говор, вербално-аналитичке форме индиректног говора и др.

⁴⁸ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostoevskog*, Nolit, Beograd 1967, str. 120.

⁴⁹ *Isto*, str. 123.

⁵⁰ Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Nolit, Beograd, 1980, str. 128.

⁵¹ *Isto*, str. 135.

Појава говора у говору приближава се тако принципу грађења музичког контрапункта, где се јављају различити гласови који различито певају на одређену тему, односно феномену полифоније, многогласја, која може у приповедању добити и привид монофоније, а заправо је хармонија, сливеност различитих гласова. Питање *Како је могућа хармонија која ствара привид полифоније?*⁵² као и *Како је могућа полифонија која ствара привид хармоније?*⁵³ — јесу питања нарушавања хијерархизације језика, односно Епименидовог парадокса приповедача.

Став да се избором приповедања у првом или трећем лицу бирају *два облика, две естетике, два субротна ефекти*⁵³ — субјективно и објективно, важећи је само у оквиру схватања да је *Ja* које се у приповедању јавља — у себе затворена, целовита, монолитна и потпуно одређена индивидуа. Уколико постоји неизвесност субјекта у односу на самог себе, ако је јединственост и сталност тог *Ja* изнутра оспорена, оно ишчезава као чврста, непокретна тачка из које би се приповедање могло организовати. Бенвенистова тврђња да говорећи *Ja* не могу да не говорим о себи, преокреће се у свест о немогућности да се уопште говори о себи. Криза заснивања субјективности манифестију се као проблем заснивања приповедачког субјекта, али и као проблем идентитета аутора, као проблем аутентичног говора уопште. Традиционални роман углавном не поставља питање идентитета, односно фиксне тачке из које се организује приповедање, било да се та тачка представља као индивудална свест приповедача који казује *Ja* и из чије се перспективе, нужно ограничење његовим моћима сазнавања, сагледавају збивања, било да се бира „објективна естетика” ауторског приповедача, чије се свезнање не мотивише и чији је положај фиксиран изван романескног света као положај творца који потпуно влада целином створеног. У модерном роману, међутим, долази до уклањања фиксне тачке приповедања, а однос аутора, приповедача и приповедног текста отворено се проблематизује. Полифонијски организовано приповедање, чији је смисао управо у овом разбијању монолошког јединства приповедачког субјекта са самим собом, независно од тога да ли као примарни облик узима приповедање у првом или трећем лицу, разоткрива парадоксалност положаја аутора према приповедном тексту, који се више не може свести на субјект—објект релацију. Приповедање у трећем лицу, увођење *он* облика као прикривање субјективности аутора, увођење објективног приповедања, неутемељеног у појединачном погледу, анонимног приповедача, који са свог повлашћеног места ствара приповедни свет, немајући удела у њему, разоткрива се у полифоном роману, баш као и у „новој” музici, као *тирик изолираног субјекта*,⁵⁴ а објективност приповедања нарушава се приближавањем приповедача позицијама наратора, тако да се део ауторског неприкосновеног владања приповедном целином делимично преноси на њих. Приповедање у првом лицу, као вид „субјективне естетике”, показује се

⁵² Tomas Man, *Doktor Faustus*, Nolit, Beograd 1989, str. 145—146.

⁵³ Жан Русе, *Нарцис романописац: оглед о првом лицу у роману*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад 1995, стр. 8.

⁵⁴ Theodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd.

као немогућност успостављања аутентичног субјективног става, јер је субјективност приповедања нарушена упитањем „туђег” говора, полифонијским проговарањем „мноштва” у самом субјекту исказивања, чиме се овај открива као неодређен, као неидентичан самоме себи. Чврста тачка приповедања не постоји више ни изван романескног света, у виду „подразумеваног аутора” који неприкосновено остаје изван приповедног и управља њиме, али ни у средишту романа, као позиција субјективног приповедача из чије се перспективе организује приповедање.

Полифонијски роман тако доноси једну структуру лишену чврсте тачке, у којој се субјективност и објективност стварања губе у неразазнатљивом преплитању. Видљиво присуство субјективног приповедача може се показати као одсуство приповедне субјективности, док се одсуство ауторског приповедача из приповедног света разоткрива као његово прикривено присуство.

Уобичајени поредак нарације у трећем лицу јесте да се примарна приповест конституише тако да наизглед не зависи ни од кога, као да је за њу одговоран невидљиви аутор. То је облик где се субјективност аутора представља као објективно остајање изван дела. У односу на примарну приповест, организовану посредством *он* облика, могу се јавити секундарне приповести за које одговорност сноси неки наратор, те се секундарне приповести супротстављају примарном приповедању као субјективно — објективном, као „усмено” — „писаном”, као приближавање свезнајућег приповедача ограниченом, непоузданом сазнању. Доследно спровођење ове структуре може се огледати и у стилском разликовању примарне приповести од секундарне, као и у међусобном стилском разликовању секундарних приповести. Међутим, може бити сачувана и извесна „стилска једнообразност”, односно не мора нужно доћи до потпуног разликовања фразеолошке, психолошке и идеолошке тачке гледишта наратора секундарне приповести и „авторског” приповедача, иако долази до приближавања просторно-временске тачке гледишта приповедача тачки гледишта наратора. Такав поступак примењује Иво Андрић у *Проклејшој авлији*. Просторно-временско приближавање ауторског приповедача тачки гледишта ликова наратора, с једне стране, доводи у питање неприкосновеност приповедача као онога који у потпуности влада делом. С друге стране, одузимањем самосталности говора појединачном наратору, односно овладавањем приповедачеве фразеолошке, психолошке и идеолошке тачке гледишта над субјективним организовањем приповести коју, наизглед, приповеда наратор, доводи се у питање и индивидуалност наратора. „Аутор”, који би прихватањем *он* облика требало да ишчезне као субјективност и да приповедање представи као објективно, без упитања личног става, притом се, у *Проклејшој авлији*, у неколико наврата разоткрива као личност, посредством дискретног коментара.

Роман *Доктор Фаустус* Томаса Мана може се навести као пример полифонијског романа који, иако наизглед примењује супротну наративну стратегију, заправо даје сличан резултат, додуше са наглашенијом димензијом ироничног поигравања са традиционалним приповедним облицима. Приповедање је овде организовано као приповедање у првом

лицу, где приповедач указује на самога себе као на извор приповести. Такав приповедач би у традиционално организованом приповедању у првом лицу требало да у потпуности преузме моћ „аутора“ да организује целину дела, да влада нарацијом, при чему би својство субјективне истине чинило најважнији део тако организоване нарације. Тиме се, свакако, долази до немогућности да се догађаји посматрају из друге перспективе и да се субјективном погледу прида значај објективне истине. Међутим, увођењем полифоног принципа у приповедање, субјективност приповедача се доводи у питање и разоткрива се као нестабилна. Унутрашњим разлагањем примарне нарације, појавом говора у говору, субјективност приповедања постаје средство заснивања објективног поретка. Аутор је присутан, али не у приповеданом, него у организацији приповедања, с тим да је његово присуство сведено само на назнаку, односно оно се наслуђује у извесном размаку између приповедача и приповедања које се организује мимо приповедачевог знања. Субјективност приповедача показује се као немогућност заснивања субјективности, као разарање идентитета.

Тачка ослонца тако не постоји више ни у субјективном изразу који се разоткрива као привид одређености, али је немогуће открити је у објективном остајању аутора изван текста, јер у томе „изван“, неутемљеном у субјективности, више ништа и не постоји. И аутор и приповедач и само приповедање у непрекидном су кретању, нарација се преноси од једнога ка другоме, чиме се потенцира неодредивост субјекта. Аутор не може остати изван дела, преносећи своју надлежност појединачном или безличном приповедачу, јер ни он сам више није субјекат стварања. Дело, које би требало да буде објекат стварања, увлачи у игру аутора, који је чином писања и сам захваћен изнутра, и тиме је онемогућено његово објективно остајање изван радње. Оно што овом непрекидном кретању даје облик и привид чврсте тачке јесте смисао, који се више не успоставља као значење на које упућује знак, него значење које је неодвојиво од знака. Логос дела не успоставља се као субјективна воља писца, али ни као објективно проговарање неког надређеног смисла, него постоји као неразазнатљива игра објективности унутар субјективности и субјективности унутар објективног.

Јединство полифонијског романа, које је изнад речи, изнад гласа, изнад акцената⁵⁵ упућује и на повезаност свих збијања која се одвијају у простору семиосфере, коју Лотман сликовито описује као истовременост постојања у виду матројашке и у виду бесконачаног броја дијалога,⁵⁶ истичући тако непрекидно укрштање модела комуникације (Ja — Ja, Ja — Ti, али и Ja — Он) у јединственом моделу културе.

⁵⁵ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, str. 101.

⁵⁶ Jurij M. Lotman, *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad 2004.

Ivana Bašić

“EPIMENIDES” PARADOX OF THE NARRATOR

S u m m a r y

In a specific brief outline of the relevant narratological theories, the paper provides a review of the meanings and uses of some of the key narratological terms, investigating the applicability of the existing classifications of the narrative procedure in the analysis of the polyphous narration. The central point of research is the opposition subjectivity and objectivity of narration, that is paradoxicalness of their mutual relation. The paper is also dedicated to a specific annullment of the oppositions like *mimesis/diegesis*, *discourse/narration*, *the first person narrative/the third person narrative*, aiming to point to the paradoxicalness and complexity of the relation which cannot be explained simply by reducing it to the subjective or objective esthetics. Modern novel underlines the paradoxicalness of the relation between the subjectivity and objectivity of narration, as well as the relation between reality and fiction, thus challenging the traditional models of analysis of the narrative text. The narrative text cannot be observed anymore as an object of creation, in the same way one cannot anymore determine the real subject of narration. The narrative procedure is viewed as voicing of the work’s logos, a hidden principle controlling — from the inside — both the narrator and the narration and determining their mutual relation, defying the models created exclusively on the basis of the formal criteria.

ПОВОДИ

UDC 801
821.163.41-95

СРПСКИ ПРЕВОДИ СОСИРОВОГ КУРСА ОПШТЕ ЛИНГВИСТИКЕ

Поводом једног века од женевских предавања (1906)
и 90 година од првог француског издања (1916)¹

Ивана Антонић

САЖЕТАК: Поводом једног века од предавања из опште лингвистике Фердинанда де Сосира на Женевском универзитету (1906) и 90 година од првог француског издања тих предавања (1916), аутор најпре подсећа на најважније теоријске поставке општелингвистичког рада утемељивача структурализма, и даљкосежни значај тих идеја за целокупну савремену лингвистику, а потом предочава хронологију објављивања Сосирових текстова, посебно *Курса о језицима лингвистици*, на српски језик и текстова о Сосировим идејама у српској, и раније српскохрватској, лингвистици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лингвистика, општелингвистичка теорија, структурализам, курс опште лингвистике, Фердинанд де Сосир

Пре четири деценије, када је обележавано пола века од првог објављивања Сосировог *Курса о језицима лингвистици* на француском језику, у време када је структурализам као основни теоријски правац, иако тада већ у великој мери у различитим својим верзијама, још увек доминирао светском лингвистичком сценом, а теоријски конструкти који ће га у тој доминацији постепено сменити, генеративни и, са различитим варијацијама, контекстуални / прагматички, тек започињали да освајају најпре америчку, убрзо потом британску, па напокон и европску лингвистику, најутицајнији лингвисти тога времена били су сагласни у мишљењу да је то несумњиво књига која је у лингвистици обележила прву половину двадесетог века, а у историјском следу збивања, у дотадашњој филозофији и науци о језику, књига која разграничава концептуалне епохе. Да-

¹ У организацији Друштва за примену лингвистику Србије, Универзитета у Београду, Универзитета у Новом Саду и Издавачке књижарнице Зорана Стојановића (Сремски Карловци — Нови Сад), и уз финансијску помоћ Министарства науке Владе Републике Србије и Швајцарске фондације за културу „Prohelvetia”, 28. и 29. новембра 2006. године, у Београду и Новом Саду, одржан је Међународни колоквијум „FERDINAND DE SAUS-SURE — UN SIECLE DE LINGUISTIQUE GENERALE”. Овај текст је настао на основу реферата који сам поднела на том скупу.

нас, цео век откада је Сосир одржао своја прва предавања из опште лингвистике неколицини студента женевског универзитета (1906) и десет година од првог објављивања тих предавања (1916), а након чија поновљених француских издања, превода на друге језике и интерпретативних и критичких представљања Сосирових идеја, историчари лингвистике нису променили свој суд. Сосировом *Курсу о језику лингвистици* и даље припада истакнуто место у целокупној историји науке о језику, средишње — епицентрално место у историјату збивања у лингвистици у десетом веку, али по многима и једно од најзначајнијих места у изграђивању укупног интелектуалног хабитуса века који је за нама. Нема сумње да ће Сосирова рукописна заоставштина откривена пред сам крај прошлог века, 1996, која се последњих година систематски објављује и која тек треба да буде студиозно прочитана и подробније коментарисана, не само потврдити његово место у историји лингвистике и интелектуалне мисли уопште, него ће, сада је већ извесно, боље осветлiti нека места у Сосировој мисли која су остала у сенци приликом приређивања *Курса о језику лингвистици* на основу студенских бележака Баја [Charles Bally], Сешеа [Albert Sechehaye] и Ридлингера [Albert Riedlinger]. Но, нови увиди у Сосиров укупни рад, спознаја неких досада непознатих детаља и општијих опсервација, сада је већ јасно, учврстиће нас у уверењу да му с пуном заслугом припада место у историји лингвистике на којем је већ безмalo цео век, а можда, по други пут, дати и неки нови важан подстицај.

Али и независно од тога, свакоме ко се данас упусти у озбиљније бављење лингвистиком, њеним теоријама, методолошким приступима и процедурама, појмовно-терминолошким апаратурама, примењеним и историјским аспектима, напокон анализом — описивањем и објашњавањем — конкретних језичких факата, убрзо ће постати јасно да се у темељима свих њених основних сегмената данас налази супстанца коју је почeo да ствара управо Сосир у својим белешкама и усменим предавањима почетком прошлог века, а коју је генерација након њега развила у неколико смерова идејног концепта познатог као структурализам. Сви данас важнији теоријски смерови лингвистике, било да смо их склони процењивати као варијације на исту тему или пак суштински нове парадигме мишљења, као и све важне перспективе посматрања језичких факата (синхронија, дијахронија, синхронија у дијахронији, дијахронија у синхронији), у својим основама имају бар део оних идеја, или чак чињеница, које је Сосир назначио као релевантне за језик као сложену троструну појаву:

1. *језик као ојештељудски феномен,*

2. *језик као код* — системски устројен скуп знакова, двочланих звуковно-појмовних менталних / когнитивних ентитета организованих у структуре изграђене на принципима синтагматских и парадигматских односа као најопштијих граматичких релација, као колективна својина с примарном функцијом комуникације засноване на ширим друштвеним и културним конвенционалним обрасцима, и

3. језик као индивидуална реализација таквог системског кода у конкретним појединачним међуљудским интеракцијама, детерминисан свеколиким контекстом.

Напокон, лингвистика, као једна од области човекових знања, данас у дисциплинарној номенклатури, по правилу, сврстана у тзв. хуманистичке или друштвено-хуманистичке области, атрибут науке својевремено је и стекла великим делом захваљујући оним сегментима њених истраживања који су се заснивали управо на Сосировом програмском концепту. Подсетићу у вези с тим, овом приликом, само на два суда изречена у годинама убрзо по објављивању *Kурса*. Један је Касиреров [Ernst Cassirer], који је сматрао да у целокупној [дотадашњој] историји науке можда нема фасцинантнијег поглавља од успона нове науке — лингвистици. По својој важности она се може поредити са новом Галилејевом науком која је у 17. веку изменила целу нашу концепцију физичког света.² Други је суд антрополога Клода Леви-Строса из четрдесетих година 20. века да у склопу друштвених наука, којима [она] свакако припада, лингвистика заузима изузетно место: она није друштвена наука као друге, него наука која је, неупоредиво са другима, направила највећи напредак, јединица која без сумње може да положе право на име наука, и која је успела да у исти мах формулише једну позитивну методу и да позна природне чињенице које подређује својој анализи.³ И не само то: Сосиров значај не лежи само у његовом доприносу лингвистици *per se*, него у чињеници што је он од нечега што би иначе изгледало као езотерична и специјализована дисциплина створио једну интелектуалну појаву првог реда и узор за друге дисциплине хуманистичких наука.⁴ По својим основним концепцијама и методолошким премисама, Сосирова теорија језика представља изузетно јасан израз формалних стратегија којима се читав низ дисциплина, од физике до сликарства, преобразио крајем 19. и почетком 20. века и постао модеран.⁵

Као што Сосир није пропуштао да помене своје претходнике (нпр. Американца Вилијема Двајта Витнија [William Dwight Whitney (1827—1894)] или Пољаке који раде у Русији Бодуена де Куртенеа [Jan Baudouin de Courtenay (1845—1929)] и Миколаја Крушевског [Mikołaj Kruszewski (1851—1887)]), чијим се идејама инспирисао било да их је кроз критику одбацивао, било да се са њима у потпуности слагао и да их је прихватао, пропуштајући их, наравно, кроз своју менталну визуру, тако су и они који су дошли непосредно после њега (осим његових непосредних ученика и следбеника у Француској), бар они највећи, нпр. између осталих Трубецкој [Н. С. Трубецкой (1890—1938)], Карцевски [S. Karcevski

² Наведено према: Džonatan Kaler, *Sosir — osnivač moderne lingvistike*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Biblioteka XX vek, [Beograd] 1976/1980, 139. Уп. и Ernst Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika*. Prvi deo *Jezik*. Dnevnik, Izdavačka zajednica Novog Sada, Novi Sad 1985.

³ Klad Levi-Stros, *Strukturalna antropologija*. Stvarnost, Zagreb 1977, 4; такође и Sreten Marić, *Sosirova lingvistika i misao o čoveku*. Predgovor u: Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*. Nolit [Biblioteka „Sazvežđa”], Beograd 1969¹/1977², 11.

⁴ Kaler, *Nav. d.*, 63.

⁵ Kaler, *Nav. d.*, 140.

(1884—1955] и Јакобсон [Р. О. Јакобсон (1896—1982)], експлицитно истицали да су се у свом раду непосредно наслањали на Сосиров рад, настојећи да његов идејни концепт даље разрађују, и теоријски и емпириски. Но, како то обично бива са људима који су истински ствараоци, поред прихватања, њихов рад трпи и критике — конструктивне, као и потпуно неосноване, или, чак, бива у потпуности игнорисан. Тако су и Сосир и његове идеје у различитим периодима, за његовог живота и касније, пролазили кроз све ове мене. Чињеница да је Сосир од онога што је током живота осмишљавао веома мало сам објавио умногоме је до-принела да његове идеје добију различите интерпретације. Тако је нпр. сразмерно много простора у каснијим дискусијама било посвећено тзв. сосировском парадоксу, чини се много више но што објективно произилази из текста предоченог као *Курс о језику лингвистике*. Наиме, као што је познато, много се спекулисало о томе да ли је закључна констатација објављеног текста која гласи „једини прави предмет лингвистике јесте језик посматран сам по себи и сам за себе” заиста Сосирова, или је само слободна интерпретација, или пак лични став, приређивача његовог текста. И не само закључна констатација! Но, како год било, текст *Курса о језику лингвистике* управо такав какав јесте, хтели то неки да признају или не, инспирисао је готово сва основна каснија идејна збивања у лингвистици — а у вези с поменутим сосировским парадоксом управо они који су Сосиру, посве субјективно и једнострano, приписивали програмско опредељење само за језик као апстрактни систем у својини колектива или пак језик као актуализацију система у појединачним, индивидуалним интеракцијама (као уосталом и опредељење само за синхронију језика, по њима од Сосира схваћену, искључиво као статичну и непроменљиву, а не и за дијахронију као динамичну и као такву, опет по њему, неподатну системском устројавању) — сами су забасавали у ћорсокаке сасвим искључивог опредељења за један или други вид испољавања језика (односно за једну или другу перспективу гледања на језик), или су се, с друге стране, сасвим расплињавали и губили чврст ослонац у широком *свеобухватном* приступу језику као предмету истраживања — приступу који у теоријским расправама врло моћно и у свако доба авангардно звучи, али на терену конкретних, емпириских истраживања језика неретко се показује као неостварљив. Ни једни ни други нису заправо до краја схватали поенту Сосирове визије науке као такве, и језика и човека као његовог иманентног ствараоца и поседника, као предмета научног проучавања. Смисао Сосирових дихотомија често није схватан на прави начин. Иако је сам заиста на неким местима у *Курсу* био одсечен у тврђњама и аргументацији којом се служио да би оправдао успостављање дихотомија, то је у интерпретацијама других често добијало карактер не-помирљивих супротности. Суштина научног приступа, а то је оно за чим је Сосир заправо најинтензивније трагао бавећи се језиком, што сада потврђују и новооткривени делови његове рукописне заоставштине, по дефиницији подразумева сегментацију појава и односа у описивању и објашњавању природе предмета научног истраживања с циљем да се дати предмет боље разуме. Сосирова највећа заслуга је управо у томе што

је кроз неколико основних дихотомија поставио базичну сегментацију круцијалних појава и односа везаних за језик — сегментацију која до данас није битније промењена, сугеришући истовремено да је од суштинске важности у сваком приступу који претендује да буде научни јасна свест о постојању више могућих перспектива посматрања, нарочито њиховом хијерархијском устројењу, и нужности, за постизање продуктивног резултата, јасног прецизирања визуре посматрања у датом тренутку, а с обзиром на постављени циљ. Сада на једном месту у *Сисима из ойштице лингвистике* налазимо покушај да се то образложи са закључком: „*Огроман је зачарани круг, који се може прекинути само тако што ће се једном заувек у лингвистици заменити расправе о 'чињеницама' расправама о 'такмачама посматрања', јер не постоји ни најмањи прат лингвистичке чињенице, ни најмања могућност да се уочи или одреди лингвистичка чињеница, а да се преходно не усвоји нека тачка посматрања*“.⁶ Кунст у науци управо јесте у томе да ли је тачка посматрања коју бирамо оптимално саобрађена циљу који постављамо.

*
* *

У српској лингвистици прва упућивања на Сосира и његов *Курс* налазимо у општелингвистичким расправама Александра Белића, које су временски осмишљаване у годинама убрзо по објављивању *Курса*, штампане под насловом *О језичкој природи и језичком развићу* из 1941/1945. и 1958 (друго издање прве књиге).⁷ У скорањем издању Белићевих општелингвистичких расправа, издању из 1998, под насловом *Ойшта лингвистика*⁸ штампане су I и II књига *О језичкој природи и језичком развићу* и неки радови мањег обима о истој тематици, са именским регистром који садржи и Сосирово име са више од петнаест помињања. Белић се dakle на сразмерно доста места позива на прво француско издање *Курса* из 1916.⁹ Несумњиво је да је он одмах по објављивању дошао у контакт са овом књигом и да је Сосирове идеје добро познавао. Белићева рецепција Сосира, колико ми је познато, није досада подробније истраживана и коментарисана, али оно што се само летимичним прегледом места у тексту на којима се експлицитно позива на Сосира може видети јесте да се Белић није слагао с неким Сосировим ставовима изнетим у *Курсу*. На пример на једном месту Белић пише овако: „И поред тога што је код де-Сосира било много тачних запажања и врло даровито написаних по-

⁶ Ferdinand de Sosir, *Spisi iz opšte lingvistike*. Priredili i izdali Simon Buke i Rudolf Engler u saradnji sa Antoanetom Vel. Prevele s francuskog Dušanka Točanac Milivojev, Snežana Gudurić, Nada Graovac. Redaktor prevoda Dušanka Točanac Milivojev. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 2004, 22.

⁷ Александар Белић, *О језичкој природи и језичком развићу. Лингвистичка испитивања*. Књига I и II. Београд, 1941/1945. Александар Белић, *О језичкој природи и језичком развићу. Лингвистичка испитивања*. Књига I. Београд 1958².

⁸ Александар Белић, *Ойшта лингвистика. О језичкој природи и језичком развићу*. Књига I и II. Изабрана дела Александра Белића. Први том. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Genève 1916.

једних места у књизи, ја сам осећао да његова књига још далеко није дата у дефинитивној редакцији. Моје је уверење било увек, и поред велике репутације које је добило његово учење, да у овом облику своју књигу де-Сосир не би издао. И његова динамичност и статизам у језику у вези са тврђењем, у исто време, да се стално у језику све мења и његово раздвајање *langue* и *parole* и многа друга тврђења — нису ме задовољавала.”¹⁰

Прво потпуније представљање Сосира и главних идеја изложених у *Курсу* налазимо у књизи Милке Ивић *Правци у лингвистици* из 1963, када је изашло прво издање те књиге.¹¹ У каснијим многобројним издањима, на српском и многим другим језицима, основни текст је остао неизменјен, а прошириvana је само библиографска белешка. Тако нпр. у издању *Праваца* из 1978.¹² међу библиографским подацима налазимо и оне који се односе на француско издање *Курса* из 1973. које је критички приредио Тулио де Мауро,¹³ као и неке од најважнијих радова у којима се оцењује Сосиров научни допринос.

Педесетогодишњица објављивања Сосировог *Курса* била је обележена предавањем Ранка Бугарског под насловом *Лингвистика Фердинанда де Сосира (Пола века Курса о љаште лингвистици)*, које је одржано у Београду на Коларчевом народном универзитету децембра 1965, а потом је и штампано у сарајевском часопису *Izraz* у броју за новембар 1966¹⁴ (овај текст је поново штампан под истим насловом у књизи Ранка Бугарског *Лингвистика о човеку* 1975.¹⁵ и касније још два пута у поновљеним издањима те књиге).¹⁶ Исте године Сосирова годишњица је обележена и текстом под насловом *Пола века „О љаште лингвистици”* истог аутора у *Књижевним новинама*.¹⁷

У исто време, 1966. године, Сосирове идеје из *Курса* представљене су и у Загребу. У броју 2 тада новопокренуте публикације *Suvremena lingvistika* под уредништвом Рудолфа Филиповића објављен је опширни текст Војмира Виње *Ferdinand de Saussure: Kurs opće lingvistike i sociološka škola*.¹⁸

¹⁰ Александар Белић, *О љашта лингвистика. О језичкој природи и језичком развићку*. Књига I и II. Изабрана дела Александра Белића. Први том. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998, 396.

¹¹ Milka Ivić, *Pravci u lingvistici*. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1963.

¹² Milka Ivić, *Pravci u lingvistici*. Državna založba Slovenije, Ljubljana 1978⁴.

¹³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Edition critique préparée par Tullio de Mauro. Payot, Paris 1973.

¹⁴ Ranko Bugarski, *Lingvistika Ferdinanda de Sosira*. Izraz (Sarajevo), X/11, 1966, 467—480.

¹⁵ Ranko Bugarski, *Lingvistika o čoveku*. BIGZ, Biblioteka XX vek, Beograd 1975.

¹⁶ Ranko Bugarski, *Lingvistika o čoveku*. Drugo, допunjено издање. Prosveta, Biblioteka XX vek, Beograd 1983. Ranko Bugarski, *Lingvistika o čoveku*. Sabrana dela. Knjiga 3. XX vek, Beograd 1996—1997.

¹⁷ Ранко Бугарски, *Пола века „О љаште лингвистици”*. Књижевне новине (Београд), 17. IX 1966.

¹⁸ Vojimir Vinja, *Ferdinand de Saussure: Kurs opće lingvistike i sociološka škola*. Suvremena lingvistika (Zagreb), broj 2 (uredio prof. dr Rudolf Filipović), 1966, 3—25.

Први превод Сосировог *Курса о језику лингвистике*, сачињен на основу француског издања из 1949, под насловом *О језику лингвистика*,¹⁹ урадио је Сретен Марић. Тада превод је, 1969, објавио београдски Нолит у својој познатој, тада престижној библиотеци „Сазвежђа”, као 24. књигу по реду²⁰ — нешто пре тога од класичних дела из лингвистике Нолит је у истој библиотеци објавио само још избор текстова Романа Јакобсона под насловом *Лингвистика и поетика*.²¹ Свој превод *Курса* Марић је био пропратио и опширним предговором под насловом *Сосирова лингвистика и мисао о човеку (IX—XLI)*, у којем је изложио опширну интерпретацију Сосировог дела, смештајући га притом у шире европске, па и светске интелектуални контекст. Иако Марић није био лингвиста, његово одушевљење самим Сосиром, и још више напретком лингвистике под утицајем Сосирових идеја, чиме напростио зрачи готово свака реченица у том његовом тексту, имали су знатан интелектуални утицај у овдашњој лингвистичкој средини — нарочито овој овдашњој, новосадској. У истој библиотеци и опреми 1977. изашло је и друго издање *Курса*²² — са ситнијим, углавном техничким исправкама у самом тексту и Марићевим кратким додатком иза предговора са насловом: *Уз друго издање*, у којем између остalog пише и овако: „Пре десетак година када сам Сосира преводио, светлост којом је то дело обасјавано, и сувише бљештава, скривала је његове сложене, танане обрисе. Структурализам је био у моди и проблем дана. Данас та мисао јењава, па Сосир постаје јаснији, а и много загонетнији, узет у целини. Можда ће његову тајну успети да разветле и да прецизније констатују сложеност те мисли, нова све подробнија истраживања, данас у току“ [43]. На овом месту Марић је поменуо радове Годела, Енглера, Старобинског, Маура.²³ Ово издање прештампано је још једном у истој опреми, 1989.²⁴

Између првог и другог издања Марићевог превода *Курса* у загребачком часопису *TEKA* у броју 3, 1973. године Дубравко Шкиљан пише оп-

¹⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger. Payot, Paris 1949.

²⁰ Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*. Prevod Sreten Marić. Predgovor Сосирова лингвистика и мисао о човеку (IX—XLI) Sreten Marić. Nolit [Biblioteka „Sazvežđa”], Beograd 1969.

²¹ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*. Priredili: Milka Ivić i Sreten Marić. Predgovor: Milka Ivić. Prevod: Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić, Ranko Bugarski. Nolit [Biblioteka „Sazvežđa”], Beograd 1966.

²² Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*. Drugo izdanje. Prevod Sreten Marić. Predgovor Сосирова лингвистика и мисао о човеку (9—41) i Uz drugo izdanje (43—48) Sreten Marić. Beograd: Nolit, Biblioteka „Sazvežđa”, 1977.

²³ На том месту Марић није навео тачне библиографске податке радова Годела, Енглера, Старобинског и Маура, које је имао на уму. Наслови радова ових аутора који су релевантни за тумачење Сосира (а бар на неке од њих је свакако Марић мислио) нашем читаоцу доступни су у Библиографији која се даје у: Ferdinand de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*. Kritičko izdanje priredio Tulio de Mauro. Prevod s francuskog i italijanskog Dušanka Točanac Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić, Aleksandar Đukić. Redaktor prevoda Dušanka Točanac Milivojev. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 1996, 391—406.

²⁴ Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*. Drugo izdanje. Prevod Sreten Marić. Predgovor Сосирова лингвистика и мисао о човеку (9—41) i Uz drugo izdanje (43—48) Sreten Marić. Nolit [Biblioteka „Sazvežđa”], Beograd 1989.

ширан текст под насловом *Stvaralac bez djela: Ferdinand de Saussure*.²⁵ И Шкиљан у овом тексту представља пре свега Сосиреве идеје изложене у *Kурсу*, и то најпре оне основне, које су и у другим освртима углавном бивале предмет пажње, али се у посебном делу осврће и на „осталу тематику курса”, што други приказивачи најчешће нису чинили. Овај Шкиљанов текст, чини ми се бар овде код нас недовољно помињан, један је од најбољих и најобјективнијих приказа Сосира и његових идеја.

У истом раздобљу овдашњим читаоцима постао је доступан у преводу и текст познатог француског структуралисте Емила Бенвенисте, *Sosir posle pola stoleća — predavanje održano u Ženevi 22. februara 1963. povodom 50 godina od Sosirove smrti*. Тај текст се нашао у књизи Бенвенисте *Problemi opšte lingvistike*, коју је опет у преводу и са поговором Сртена Марића објавио 1975. београдски Нолит у одличној библиотеци Књижевност и цивилизација.²⁶

А између другог и трећег издања Марићевог превода *Kursa*, 1980, београдска Библиотека XX век штампала је познату књигу о Сосиру и његовој теорији језика *Sosir — osnivač moderne lingvistike* Џонатана Калера, у преводу с енглеског Бориса Хлебеца.²⁷

Новије представљање Сосиреве теорије језика у овдашњој литератури може се наћи у тексту Јасне Јанићевић *Језик као систем знакова, Ferdinand de Sosir (216—230) у њеној књизи Komunikacija i kultura sa uvodom u semiotička istraživanja*, објављеној 2000. године.²⁸

Од средине деведесетих година, Издавачка књижарница Зорана Стојановића (Сремски Карловци — Нови Сад) поново пажњу овдашњих читалаца скреће на Сосира. Године 1996. у Библиотеци „Theoria”, као 37. по реду књигу, објављује нов превод Сосиревог *Kursa opšte lingvistike*, овог пута познато критичко издање које је приредио Тулио де Мауро.²⁹ Овај је превод урађен према париском издању из 1993, а превод су с француског и италијанског урадили Душанка Тоčanaц Миливојев, Милорад Арсенijević, Снежана Гудурић и Александар Ђукић. Редакцију превода урадила је Душанка Тоčanaц Миливојев. Ова књига, осим основног текста *Kursa*, садржи и читав низ прилога са биографским подацима, коментарима који прате Сосиров текст, као и коментарима који се односе на коментаре и критике Сосиревих критичара из различитих времена. Сам Тулио де Мауро написао је и посебан уводни текст испред

²⁵ Dubravko Škiljan, *Stvaralac bez djela: Ferdinand de Saussure*. TEKA (Zagreb), 3 1973, 631—657.

²⁶ Emil Benvenist, *Sosir posle pola stoleća* (predavanje održano u Ženevi 22. februara 1963. povodom 50 godina od Sosirove smrti). U: *Problemi opšte lingvistike*. Prevod i pogovor Sreten Marić. Nolit [Biblioteka: Književnost i civilizacija], Beograd 1975, 39—51.

²⁷ Đonatan Kaler, *Sosir — osnivač moderne lingvistike*. Beogradski izdavačko-grafički zavod, Biblioteka XX vek, [Beograd] 1980.

²⁸ Jasna Janičević, *Komunikacija i kultura sa uvodom u semiotička istraživanja*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 2000.

²⁹ Ferdinand de Sosir, *Kurs opšte lingvistike*. Kritičko izdanje priredio Tulio de Mauro. Preveli s francuskog и италијanskog Dušanka Točanac Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić, Aleksandar Ђukić. Redaktor prevoda Dušanka Točanac Milivojev. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 1996.

текста *Курса*, а на самом kraју дат је и, такође његов, текст *Увод у јареће (италијанско) издање и додаци*. Ту су и опширна Библиографија и Индекс — синтетички: именски и предметни, а на самом kraју је поговор Луј-Жана Калвеа под насловом *Читайши Сосира данас*. Књига пребогата подацима и kraјње занимљива како за оне који раније нису читали Сосира тако и за оне упућеније. Истини потпуно одговара Калвеова завршна тврђња „читати данас Сосира остаје и даље лепа активност, а надасве, битан епистемолошки посао”.

*
* * *

Након ове књиге, 1996. у часопису *Домети* број 87, објављени су и преводи два Сосирова текста: један из области која га је заокупљала у време када и општelingвистичке теме, *Име града Ороне у Римско доба* (превод Милорада Арсенијевића)³⁰ и други из области акустичне фонетике *Природа језичког знака* (превод Душанке Точанац Миливојев).³¹

И напокон Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004. године, издаје и превод Сосирове рукописне заоставштине под насловом *Спisi из опште лингвистике*, књигу коју су приредили и издали Симон Буке и Рудолф Енглер у сарадњи са Антоанетом Вел. Превод с француског на основу Галимаровог издања из 2002. урадили су Душанка Точанац Миливојев, Снежана Гудурић и Нада Граовац, а редакцију превода Душанка Точанац Миливојев.³² Књига садржи Сосирове краће и дуже незавршене белешке из времена када је држао предавања из опште лингвистике у Женеви, откривене 1996. године. Још један надасве занимљив увид у Сосирова размишљања о језику и лингвистици.

Ivana Antonić

SERBIAN TRANSLATIONS OF SAUSSURE'S *COURSE IN GENERAL LINGUISTICS*

On the Occasion of the 100th Anniversary from the Geneva Lectures (1906)
and the 90th Anniversary from the First French Edition (1916)

Summary

On the occasion of the 100th anniversary of Ferdinand de Saussure's lectures in general linguistics at the Geneva University (1906) and the 90th anniversary from the first French edition of these lectures (1916), the author first points to the most impor-

³⁰ Фердинанд де Сосир, *Име града Ороне у Римско доба*. Превод Милорад Арсенијевић. Домети, 87 (зима), 1996, 34—44.

³¹ Фердинанд де Сосир, *Природа језичког знака*. Превод Душанка Точанац Миливојев. Домети, 87 (зима), 1996, 45—56.

³² Ferdinand de Sosir, *Spisi iz opšte lingvistike*. Priredili i izdali Simon Buke i Rudolf Engler u saradnji sa Antoanetom Vel. Prevele s francuskog Dušanka Točanac Milivojev, Snežana Gudurić, Nada Graovac. Redaktor prevoda Dušanka Točanac Milivojev. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 2004.

tant theoretical assumptions of the general-linguistic work of the founder of structuralism and the far-reaching significance of these ideas for the entire contemporary linguistics, and then presents the chronology of the publication of Saussure's texts, particularly *Course in General Linguistics*, in the Serbian language, as well as the texts about Saussure's ideas in the Serbian, and earlier Serbo-Croatian linguistics.

ТЕОДОСИЈЕВО ЖИТИЈЕ СВЕТОГ САВЕ
КАО ЈЕЗИЧКИ СПОМЕНИК РАШКЕ ЕПОХЕ*

Наташа Драгин

Обимним и жанровски разноврсним опусом Теодосије Хиландарац се сврстао у ред најистакнутијих књижевника српског средњег века. Подједнако обдарен као песник и прозни писац, он је развио препознатљив литературни стил који му је обезбедио наклоност како средњевековне публике тако и савремених познавалаца његовог дела. И док су културно-историјски контекст и књижевно-естетске вредности Теодосијевих текстова у извесној мери осветљени, ови радови са филолошког становишта до данас нису испитивани, иако представљају прворазредан извор за проучавање српског средњевековног књижевног језика.

Из богатог опуса овог аутора за предмет монографске обраде одабрано је *Житије светог Саве*, свакако најпознатије Теодосијево дело. Реч је о опширеном, реторском житију које својом тематском разноврсношћу пружа богат и занимљив језички корпус. Будући да припада самом врху хијерархијски устројене пирамиде жанрова средњевековне писмености у духовном ареалу *Slavia Orthodoxa*, с разлогом се може сматрати репрезентативним спомеником за осветљавање функционалног стила житијне литературе у српској редакцији старословенског језика. Често преписивано код нас, али и у страним земљама, оно је најпопуларније и најчитаније дело српске средњевековне књижевности. Само на српскословенском језику очувало се у преко 30 преписа.

Анализа текста рађена је на основу најстаријег сачуваног рукописа у зборнику Рс 17 Народне библиотеке Србије, који је према воденим значима датиран у осму деценију XIV века. Ову књигу разноврсног садржаја преписао је монах Марко уставним писмом, највероватније за потребе Хиландара, где су се налазили и неки други рукописи овог писара. Поред основних обележја ортографије, испитивање је обухватило фонолошки, морфолошки и синтаксички језички ниво.

* Овим прилогом у најкраћим цртама жели се представити широк и разноврстан спектар језичких питања везаних за ово дело која су детаљну обраду добила у докторској дисертацији под насловом *Језик Теодосијевог Житија светог Саве у препису монаха Марка из XIV века* одбрањеној 2005. године на Филозофском факултету у Новом Саду.

У погледу правописа рукопис је посебно занимљив, будући да је настао на размеђу позне рашке и ране ресавске епохе. Из тог разлога праћене су првенствено оне категорије које представљају основна обележја ортографских школа, док су црте које осликавају правописни манир писара остале по страни. Анализом је утврђено да је рукопис у основи писан уређеним рашким правописом који је у категорији страних речи био захваћен снажним продором ресавских иновација.

Фонолошка норма књижевног језика примењује се у тексту с високом мером доследности. Графема ы има вредност *и*, док се потврде о преласку *йолуѓасника* у *а* не јављају. Међусобно замењивање ъ и е присутно у мањем броју примера може се објаснити екавским изговором *јаша* у српкословенском језику, што од XIII века постаје једна од основних редакцијских особина. Због високог степена доследности у бележењу етимолошког *јаша* не може се са сигурношћу тврдити да је и говор писара био екавски, тим пре што се у две речи на месту ъ среће ѧ (црта карактеристична за бугарске и македонске споменике). У случају вокалног *л*, *л* на крају слога, група *ши* и *жд*, предлога *вь* и корена *въс-*, као и група *чф-* и *чът-* поштовање норме је доследно. Само спорадично долази до преласка иницијалног *вь-* у *ѹ-*, губљења епентетског *л* и кршења закона прегласа. У мањем броју основа уочено је упрошћавање сугласничких група и једначење сугласника по звучности. Група *-сц-* ни једном не прелази у *-сц-*, а редовно се јављају и резултати прасловенских палатализација. У одређеним грчким лексемама и правописом је назначен прелазак групе *кти-* у *хти-*, *-ти-* у *-фти-* и *-ни-* у *-нд-*. Анализа фонетских дублета показала је да су међу словенским лексемама колебања између две варијанте сасвим ретка. У категорији страних речи уочава се фонетска саображеност усвојених именица са грчким изворником, што је по свему судећи било условљено припадношћу аутора и писара светогорском културном кругу.

На морфолошком плану језик *Жишија* одликује се релативно високим степеном нормирањости. Већина редакцијских особина јавља се доследно: *-емъ* у И јд. и Д мн. и *-ехъ* у Л мн. **ї* и консонантске промене, једначење другог и трећег лица двојине у наставку *-та*, губљење супина, *-мы* у првом лицу множине атематских глагола и глагола *имѣти*. У мањем броју категорија присутна су ретка одступања: једначење А са Г јд. м. рода **о/јо* промене у категорији *живо* (+) (само једна потврда има облик номинатива), *-омѹ/-емѹ* у Д јд. м. и ср. рода сложене придевске промене (само два примера са *-ѹмѹ* у категорији активног партиципа презента), елиминација асигматског аориста (само два случаја који се могу тумачити и као активни партицип претерита).

Поједине црте у *Жишију* (као и у неким другим српкословенским текстовима) реализују се доследно, иако као такве не захватају редакцијску писменост у целини: наставак *-и* у Л јд. **ї* основа и консонантске промене именица м. и ср. рода, наставак *-е* у В јд. придева м. рода неодређеног вида. Веома често долази и до сажимања у имперфекту, а јасно је видљива и тежња ка елиминацији просте промене придева и партиципа изван конструкције апсолутног датива у Г, Д, И и Л множине.

Под утицајем дијалекатске базе, а у границама узуса књижевног језика, у рукопису долази до доследне употребе млађег сигматског аориста и доминације новијег начина грађења активног партиципа претерита код глагола с инфинитивном основом на -и-. Посведочен је, међутим, и известан број општештокавских црта које немају статус норме: наставци **-ѹ** у Л јд. и **-ε** у А мн. **o* промене, **-ε** у Г јд. и Н, А мн. **a* промене, као и у Г јд. ж. рода и А мн. м. рода тврдог заменичког обрасца, **-омь** у И јд. **a* и **ja* промене, **-он** и **-ен** у Д и Л јд. ж. рода и **-омъ / -емъ** у Л јд. м. и спр. рода сложене прилевске промене, употреба присвојне заменице за треће лице **јегово**, испуштање **-ть** у трећем лицу једнине презента. Ужа, регионална провенијенција може се приписати следећим особинама: појава Л мн. на месту Г мн. именице спр. рода **jo* промене, наставци тврде заменичке промене у промени прилева. Реч је о цртама које данас одликују косовско-ресавске и зетске говоре, док другу од њих познаје и источнохерцеговачки дијалекат. Овде би се можда могла уврстити и честа употреба перфекта без помоћног глагола, која би упућивала на призренско-тимочку дијалекатску зону, рубно подручје у суседству бугарских и македонских говора.

Синтаксичке карактеристике *Житија* у највећој мери одражавају старословенско стање. Иновације у односу на канон испољавају се на два плана: а) кроз утицај народног језика; б) у накнадној грецизацији текста.

С једне стране, под утицајем говорног језика дошло је до елиминације одређених особина које су још у доба канона биле ретке: **ѹ** + генитив у узози агенса у пасивним конструкцијама; слободни локатив места; слободни датив циља уз непрелазне глаголе; **на** + акузатив у значењу *post*; генитив + **дѣла** **дѣльма**, **радьма** у значењу циља, сврхе и узрока, **по** + датив, **по** + акузатив, **въ** + локатив у значењу циља, сврхе; **о** + локатив, **на** + акузатив у значењу узрока; супинска конструкција. Осим тога, свим ниску фреквенцију имају следеће категорије: презент трајних глагола са футурским значењем, имперфекат глагола свршеног вида, потенцијал у намерним реченицама, лексема **котоғыи** у узози упитне заменице.

С друге стране, стање у дијалекатској бази условило је повећану фреквенцију и ширење појединих црта на рачун њима конкурентних категорија: доминација акузатива у односу на генитив уз глагол (**ѹ**)**слышати**; реализација једноструке umesto двоструке негације, која је иначе била чешћа у старословенским споменицима; предлог **оть** са генитивом за означавање полазне тачке кретања и одвајања, за обележавање почетног момента радње и партитивног генитива; генитив извора, као и генитив са објекатским значењем уз глаголе типа **лишити се** најчешће су без предлога; **оть** са генитивом шири се на рачун везе **ѹ** + генитив уз известан број глагола који имплицирају однос узимања (попут **коұпти**, **просити**); посесивни генитив преовлађује у односу на посесивни датив; спој **օкřсть** + генитив доминира у односу на **о** + локатив приликом означавања места око којег се реализује радња; повећана је фреквенција конструкције **ꙗ** + акузатив са значењем циља, сврхе у односу на канон где је ова црта била ретка.

Под утицајем народног језика дошло је до поремећаја у конгруенцији пре свега двојинских облика како именских тако и глаголских речи. Уочено је и потискивање одређених конгруенцијских образца, као и неодговарајуће слагање појединих партиципских облика с именицама које уз њих стоје.

Из говорног језика у текст *Житија* унет је и мањи број нових, канону непознатих особина: съ + инструментал за исказивање агенса у пасивним конструкцијама и вероватно комбинација қдниь ~ дρѹгыи за исказивање корелације. Иновацију у односу на сачуван старословенски материјал представљају и конструкције въ + локатив у улози агенса у пасивним исказима, ӡа + акузатив и о + локатив у временском значењу.

Када је у питању однос према грчком језику, може се констатовати да *Житије* познаје све старословенске синтаксичке грецизме. Известан број тих особина су заправо хебраизми, које је први словенски књижевни језик усвојио преко грчког и пренео различитим редакцијским писменостима пониклим на његовој основи: градациони генитив, презент у својству императива, партицип који служи за увођење директног говора уз *verba dicendi* и можда предикативни партицип. У рукопису се још јављају и грецизми въ + акузатив за исказивање сврхе који је чак чешћи у односу на словенску конкурентну везу на + акузатив, затим посесивни датив властитих имена, „чланско” иже (ijke са партиципом, иже које супстантивира целу синтагму, иже с инфинитивом). Упадљиву карактеристику текста представљају и инфинитивне конструкције образоване под утицајем одређених грчких модела или пак усвојене као директни калкови: акузатив + инфинитив, номинатив + инфинитив, юѓда, вынєгда, донъ-дѣже + инфинитив, таќо, ӡанќе + инфинитив у конструкцијама датива с инфинитивом. У односу на канон уочава се и чешћа употреба конструкције таќо да + презент са резултативним значењем која се обично приписује утицају грчког народног а не књижевног језика. У *Житију* није ретка појава ни супстантивног и детерминативног партиципа, самосталног предикативног партиципа, као и апсолутног датива у својству зависних и независних реченица. Хипотактичке структуре уводе се одговарајућим везницима чија значења и функције у потпуности осликавају старословенско стање.

У целини посматрано може се констатовати да је *Житије* писано на високо нормираном српскословенском језику. Утицај говорне основице најснажније је изражен на морфолошком плану, док се у сфери фонетике и синтаксе ове црте јављају ређе. У области синтаксе уочљиво је радо и често коришћење типично књишичких категорија, што јасно осликава добро владање високим стилом редакцијског језика. Резултати испитивања, дакле, показују да је Теодосијев литерарни таленат био снажно подржан високим нивоом филолошке културе, која је подразумевала добро познавање не само норме књижевног језика него и широког спектра његових изражajних могућности. Присуство значајног броја синтаксичких грецизама у једном извornом делу писаном на српскословенском, где је утицај грчког изворника у основи био искључен, одражава тежњу аутора да властити књижевно-језички израз што више саобрази са преводним

текстовима богослужбеног типа. Џакле, иако прожето националном тематиком, *Житије* у основи остаје затворено за снажнији продор иновација из народног говора. Чувајући аутентичност сакралног, литургијског језика, а преко њега и спону са другим редакцијским писменостима пониклим на старословенској основи, оно се у потпуности уклопило у заједнички корпус црквенословенских текстова у духовном ареалу *Slavia Orthodoxa* потврђујући тако још једном њихов наднационални и свеправославни карактер.

ПУТОПИСНА ПРОЗА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Слађана Јаћимовић

САЖЕТАК: Путописи Милоша Црњанског морају се тумачити у контексту авангарде када овај жанр, који има дугу традицију у српској књижевности, наосетно али нагло, са маргине прелази у центар књижевних збивања и постаје равноправан са осталим облицима књижевног израза. Црњански је унапредио путописни образац, а његови путописи читају се као дела сложене структуре и значења, у којима се укрштају разнородна, не само путописна искуства и остварују широке могућности авангардних књижевних поступака.

Програмски искази додатно су наглашени у раним путописима Црњанског, а посебну пажњу захтева и специфична позиција авангарданог путописца. У овим путописима аутобиографски аспект је непорецив, али изразитом субјективизацијом путописног модела аутобиографско *ja* се удваја у *ja* путописног наратора и, како је на склиској међи чињеничног и фикционалног изграђен путопис Милоша Црњанског, тако се и глас путописца јавља са различито утемељених позиција. Простор је у овим делима изузетно тропичан и динамизован и неретко, спровођењем суматраистичке поетике, дематеријализован.

Путопис као жанр сведочења увек казује о сусрету писца са новим и непознатим светом, а код Црњанског се специфичности туђе културе и менталитета увек самеравају према сопственом, завичајном исходишту. Отуда се, са аспекта путописа као модела културе, могу тумачити његови путописи из Италије, Шпаније, Немачке и земаља северне Европе. Посебно је занимљив отаџбински путописни комплекс, у којем се, између остalog, уочава аспект обликовања модела стране културе као регулативе сопственој, али и спроводи својеврсна критика националног менталитета.

Код *Хиперборејаца* је јединствена проза у књижевном опусу Милоша Црњанског. Ово дело се због своје жанровске сложености опире чврстој класификацији: подлога дела јесте путописне природе, али је она изменењена и усложена уливом елемената других жанрова (пре свега, романескног, мемоарског, есејистичког). Може се закључити да су путописни поступци и мотиви пута константе у делу овога писца, које је Црњански, на овај

или онај начин, укључивао и у своја дела другачијих жанровских усмерења, пре свега у поезију и романе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: путопис, путописац, авангарда, фузија жанрова, манифестни искази, динамизација простора, модели културе

Када се сагледа целокупни опус Милоша Црњанског, јасно је да су путописни жанр и, шире гледано, путописни поступак и мотив пута константе у делу овога писца. Може се рећи и да је сама биографија овог великог путника српске књижевности наметнула његову сталну оријентацију ка путописању. Мапа његовог странствовања ширила се разнородним пишчевим измештањем из завичаја: од путовања на које је ишао вођен страшћу за новим и непознатим, простора које је упознавао као дописник редакција и као чиновник у дипломатској служби, до невољног, дугогодишњег старења у изгнанству. Отуда је однос према путовању крајње амбивалентан, а завичај као путно полазиште неретко се конституише као комплексан и идеализован простор према којем се са-меравају исходи путовања.

Путописи Милоша Црњанског морају се тумачити у контексту авангарде када овај жанр, који је сталност у српској књижевности, неосетно или нагло, са маргине прелази у центар књижевног збивања и постаје равноправан са осталим облицима књижевног израза.¹ Својом отворе-

¹ Период између два рата може се назвати најплоднијим периодом у развоју српске путописне прозе и унутар те две деценије бурног књижевноисторијског раздобља српска књижевност добила је велик број изузетних путописа, међу којима неки од њих спадају у сам врх авангардне књижевности. Уз Милоша Црњанског, са једнаком страшћу за новим просторима, свакако најзначајнији путописац јесте Растко Петровић, који путописну прозу почиње да објављује истовремено са Црњанским и, такође, неретко у виду путописних репортажа у дневним листовима и часописима. Крајем 1924. и почетком 1925. године у *Времену* излази серија Петровићевих путописа из Македоније, а путописне текстове из Шпаније, Либије, са Сицилије, са наглашеним елементима разнородних жанровских образца, Растко Петровић ће, осим у *Времену*, објављивати и у *Правди* и *Српском књижевном гласнику*. Две најзначајније путописне књиге овог писца биће објављене почетком тридесетих година. Путопис *Африка* (1930) пројект је путопишчевим унутарњим дрхтајем пред открићима специфичности афричког простора и примитивне цивилизације, те се путовање доживљава као истинско откровење новог и другачијег света. Годину дана касније, писац ће објавити књигу *Људи говоре*, која измиче сваком прецизнијем жанровском одређењу, те се истовремено може читати и као путопис, али и кратак роман, уз наглашene елементе лирске прозе, али и репортаже, уз чињенице аутобиографског статуса и есејистичке сегменте. Станислав Винавер своје прве путописе објављује 1919. и 1920. године у *Републици* и у *Политиконом* фелтону под наднасловом *Код большевика*, који ће, четири године касније, бити издати у оквиру књиге *Руске Јоворке*. Путописне текстове, са наглашеним елементима есејистичког казивања, из Немачке, Аустрије, Пољске, овај писац ће двадесетих година, у време када је путописна репортажа достигла свој пуни замах, објављивати у *Политици* и *Времену*. Снажну, експресионистичку путописну слику Немачке у годинама послератне дубоке социјалне и политичке кризе Винавер ће остварити у књизи *Немачка у врењу*, објављеној 1924. године. Свој путописни опус он ће заокружити својеврсним збиркама путописа у оквиру књига *Гоч Гори* (1927) и *Живи оквири* (1938). Тематизација путовања по просторима Старе Србије чини значајан круг путописне прозе између два рата, и међу њима су свакако најзначајнија путописна остварења Станислава Кракова *Кроз Јужну Србију* (1926) и Драгише Васића *Два месеца у југословенском Сибиру* (1921). Путописи Радета Дринца тек су 1999. године, трудом приређивача Гојка Тешића (издање Завода за уџбенике и наставна средства), обједињени у две обимне књиге *Путујем, пуштјем и Лейош и чуда Па-*

ном, еластичном структуром, која је кадра да у себе асимилује елементе других жанрова, и неискоришћеним могућностима, путопис се нудио авангардном писцу. Црњански је један од писаца који је унапредио путописни образац, а његови путописи читају се као дела сложене структуре и значења, у којима се укрштају разнородна, не само путописна истукства и остварују широке могућности авангардних књижевних поступака.²

При тумачењу путописне прозе Милоша Црњанског, и путописа српске авангарде у целини, посебно је важно обратити пажњу на искорике које је Црњански, у оквиру путописне форме а на подлози традиционалног путописа, направио у моделовању путописне слике света и примењених књижевних техника. На ревизију традиционалног путописног обрасца и поетички заокрет указивано је и експлицитно у његовим путописима, а присуство програмских исказа изузетно је наглашено посебно у раним путописима: *Писмима из Париза* (1921) и *Љубави у Тоскањи* (1930), као и, у нешто мањој мери, у *Књизи о Немачкој* (1931).³ При томе, мора се напоменути да се јасно назначени метапоетички елементи могу препознати пре свега у, назовимо их, чисто књижевним путописима Црњанског, а да су веома ретки у текстовима које можемо сврстати у групу путописних репортажа које је овај писац слao редакцијама новина и часописа у току своје дуге новинарске каријере. То је и очекивано јер је природа тих текстова била условљена њиховом пре свега журналистичком функцијом, те они нису могли да буду „оптерећени“ тежином књижевног манифеста. Али без обзира што у њима превагу имају детаљни описи пропутованог простора, менталитета народа, актуелне социјал-

риза. Треба поменути и путописно интересовање српских надреалиста чији најзначајнији часопис, не случајно, носи наслов *Путеви*, а мотиви пута и путовања најфрендентнији су у прозним и поетским текстовима Душана Матића, Милана Дединца и Марка Ристића.

² Фузија жанрова, почев од Пођолијеве дефиниције авангарде, истиче се као суштински елемент авангардног бекства из канонизованих књижевних облика и њиме утврђених поступака: „Традиционалне естетске категорије склада, стилског јединства, узвишенога или трагичног једва можемо применити у проучавању авангардних дела. Велики број текстова европске авангарде измиче традиционалним одређењима књижевних врста, премда можемо рећи да је Пођолијева синтагма *confusione del generi* (...) карактеристичнија за интенције авангардних покрета него за остварења у текстовима”, Александар Флакер, *Поетика осћоравања*, Школска књига, Загреб 1982, стр. 24.

³ Експлицитно изношење авангардних ставова није се исказивало само унутар програмских текстова који су у годинама након Првог светског рата били честа појава и у нашој књижевности. Ново схватање света и уметности обликовано у бунтовничким и превратничким идејама авангардне поетике изражено је, експлицитно или имплицитно, и у књижевним делима, то јест утрађивано је у функционалне литерарне форме, лирику, приповетке, романе. Склоност авангардне књижевности да се усредсреди на сопствене поступке, то јест да самотумачењем укаже на функционисање својих поетичких поставки и техника, једно је од битних својстава овог уметничког периода: „Прва чињеница, мало запажена, али капитална: авангарда оцртава, у формама лишеним сваке двосмислености, дубоко иројамски мисаони карактер модерне књижевности. Авангарда има теоријске склоности. Њом у највећем степену управља свест о естетској поруци, опседнута је открићем врховне ‘истине’ (...) У разрађивању таквих ‘порука’ авангарда стиче потпуну свест о себи, разјашњава своје позиције, доспева до сукcesивних систематизација, прецизира своју суштину и намере” (Андрјјан Марино: „Авангарда” у *Авангарда: шеорија и исћорија йојма 1*, приредио Гојко Тешић, Народна књига — Алфа, Београд 1995, стр. 73—74).

не, економске, политичке и културне климе, у њима не може а да се не увиди и функционисање авангардних начела уписаних у стил Милоша Црњанског.

Путописи који су настали између два светска рата били су још један авангардни показатељ радикалног отклона од традиционалних поставки и отпора према уобичајеном и очекиваном.⁴ Путописни жанр, који има дубоке корене у српској књижевности, више није нудио оно што је његов читалац очекивао. Отуда је Црњански, указујући на нове поетичке потенцијале и могућности, стално наглашавао потребу њиховог другачијег читања. Ови путописи најчешће полазе од реалне подлоге, путовања које се десило на одређеном географском простору и у одређеном временском периоду, и не може се прецизно одредити где се завршава документаран запис виђеног и доживљеног на путу, а где почиње његово фикционално измештање и преиначење. Позиција путописца је стога посебно специфична. Он је врло близак аутору — те се путописи неретко читају и као вид пишчеве путописне аутобиографије — а, истовремено, не можемо га сасвим поистоветити са самим писцем јер једним делом припада књижевном фикционалном свету. Спајајући на путопису својствен начин аутора и приповедача, путописац се читаоцу обраћа са међе књижевног и ванкњижевног света. Оваква позиција била је изузетно подстицајна за изражавање програмских начела, јер је авангардном писцу допуштала да се, наизменично, оглашава са поетских и метапоетских нивоа. Стога је неопходно детаљније тумачити видове више или мање експлицитног указивања на развој европске мисли и духовности, односно на промењену друштвенокултурну подлогу на којој настаје и путопис Милоша Црњанског. Позивање на помаке у науци и уметности чији је био савременик (пре свих на теорију релативитета, као и модерне правце у сликарству и књижевности), али и на запостављену националну, романтичарску традицију, јесте, између остalog, и исказивање неопходности да се ови путописи читају у новом кључу и да им се приступа као делима модерног сензибилитета и сложене структуре. Већ у *Писмија из Париза* све време се одржава својеврсна тензија између задате путописне норме и отпора авангардног путописца да јој се покори, односно писац се ограђује од традиције овог жанра и свега онога што његови реципијенти, подстакнути дотадашњом путописном литературом, од ње очекују. Мењање смера путописног описа, од просторне хоризонтале ка вертикалној усмерености, ка небесима и вечности, од географије ка песничкој поетици, од фактографског пописивања виђеног на путу ка

⁴ „Реторика *не* и *аничи* (на немачком *gegen*, *nicht*, *keine*) коју бисмо могли до у бескрај да илуструјемо (антитрадиција, антипасеизам, антикласицизам, антиромантизам итд.) игра прворазредну улогу и то у врло различитим текстовима и контекстима. *Не* и *Аничи*, у правом смислу речи супротстављања, побуне и раскида, повлаче учесталост императива, стил ултиматума којем је Рембо прокрио пут (‘Сви за рат, за освету, за насиље’): ‘Уништимо! Уништимо! Уништимо!'; ‘Узмите пијуке и чекиће! Поткопајте темеље поштованих градова!'; ‘Треба разрушити Монмартр!!!'; ‘Отворите затворе, распустите армију’, итд. Сви манифести, без изузетка, изражавају неопозиве одлуке, опомене.”, *Књижевни жанрови и шеме авангарде* / Верезан, Марино, Дебисше, Декер, Куртхен, Дипус, Народна књига, Београд 2001, стр. 70.

уочавању дубоких веза и односа, чине основу превредновања путописне концепције у делу Милоша Црњанског.⁵

Управо овако промењен статус путописних чињеница и примењене новине у остваривању путописне концепције били су разлог што је, може се рећи, најнеобичнији путопис Црњанског, *Љубав у Тоскани*, постао повод дуге књижевнокритичке полемике. Негативна критика Марка Цара јасно је указивала на поетичке промене које је у путописни образац и слику света увео Милош Црњански.⁶ При читању *Љубави у Тоскани* уочава се, како Цар тачно запажа, преношење естетике *Лирске Ишаке*, као и приповедака, на путописни жанр. Растакање путописног модела спроводи се наглашеним лирским начелима утрађеним у прозни текст, као и књижевним поступцима којима се у путописном жанру доказује делотворност суматраистичке поетике. Занемаривање материјалног и документарног (који чине темељну подлогу традиционалног путописа) и тежња ка небесима и вечности, спој удаљених појава и бића, те трагање изван смисла који се може докучити у појавном свету, метафизичка осамљеност појединца који себи задаје сасвим нов, мисионарски циљ, све су то полазишта необична за некога ко пише путопис. Због тога чак и подаци, призори, чињенице који би могли бити веродостојни и проверљиви губе своју чињеничну заснованост и добијају имагинативна својства, те овако моделовану слику света која је далеко од уобичајеног путописног миметизма Цар доживљава као лажну. При томе, у *Љубави у Тоскани*, више него у било ком другом Црњанском путопису, историјски подтекст се све време активира и преиспитује; толико да је неком ко не познаје добро оно што је тематска окосница путописне литераризације историје тешко да прати сложен сплет ауторових анализа и комплексност уочених веза и значења. Описујући пропутоване италијанске градове, Црњански отвара врата историје, те је виђено најчешће само повод да се проговори о далекој прошлости, да се „пробуде“ бивше време и људи који су обележили своју епоху, а које Црњански бира по из-

⁵ Уместо описа упознатог страног простора, који има централно место у устаљеној путописној слици света и везује остale елементе овог жанровског модела, путописац *Писма из Париза* предност даје информацијама сасвим другачије природе. Скретање пажње на то „што у Версају ниче трава“ није оно знање које је читалац навикао да прима из традиционалног путописа, нити је та, наоко сасвим банална чињеница, нешто по чему је овај културни комплекс препознатљив. Дакле, јасно је да је у питању необична путописна перспектива и да се, усмеравањем пажње читоаца са онога што очекује на оно што му овај авангардни текст нуди, указује на функционисање поступака и метода којима се обликује путописна слика света. Односно, уместо утврђеног дијапазона путописних тема и интересовања, читалац је сведок различитих видова путописне реализације суматраистичке поетике. И док се она остварује и на плану структурирања текста и грађења путописне слике, о њој се и експлиците говори као хотимично спроведеној метапоетичкој намери.

⁶ Полемика између ова два писца различитих поетичких оријентација, односно између авангардног аутора и представника тада најугледније издавачке куће, водила се у листу *Време* од фебруара до априла 1929. године, али се и проширила реакцијом других писаца и критичара, те се књижевна јавност поделила и међусобно сукобљавала кроз аргументе и емоције разних врста. На овај спор надовезиваће се и критике које су уследиле након коначног објављивања *Љубави у Тоскани* 1930. године у издању „Гене Коне“, а и рецепција годину дана касније објављеног путописа *Књиџе о Немачкој*, такође код истог издавача, биће осенчена импликацијама тек завршене полемике.

разито личном афинитету. И не само да писање о виђеном укршта и спаја са писањем о прошлом које се слути, него путописац, стварајући дело изразите интертекстуалности, полемише са различитим виђењима прошлости и преиспитује ставове који су временом добили статус културних стереотипа. Полемика између Цара и Црњанског сведочи о радикалном помаку путописног жанра у оквиру авангардних књижевних превирања. Оба писца су општим mestima у историји и култури, као и путопису прилазили са различитих поетичких позиција и са различитим намерама.⁷ Оно што је старији писац хтео да устоличи и канонизује, авангардни писац је настојао да дестабилизује и преокрене. Отуда Цар није могао да разуме и прихвати Црњанског путописа, а оштрина полемике сведочи о удаљености њихових становишта и непомирљивости различитих уметничких афинитета.

Посебна пажња мора се посветити тумачењу позиције путописца, чије је постојање први услов заснованости путописног жанра.⁸ Поглед путописца увек је поглед странца који упознаје нов простор и културу и самерава их према завичајном полазишту. Путопис као жанр опстојава на непрекидном успостављању релација између познатог—непознатог, страног—завичајног, блиског—другачијег, очекиваног—изненађујућег. Путописац је обједињујућа инстанца и централни конституент путописне структуре који ове полове сучељава и везује их у јединственој замисли. Ако се свему овоме дода Црњанскова намера да у путопису покаже детворност и функционисање суматраистичке поетике, јасно је да су пред нама дела сложене структуре и значења. Пишући путописе више од пола века, Црњански је непрестано испробавао могућности овога жанра. Од Париза до Хипербореје, у освајању различитих географских простора, мењала се биографија овог великог путника српске књижевности, као и позиција путописца и начини писања о путовању. У овим путописима аутобиографски аспект је непорецив, али изразитом субјективизацијом путописног модела аутобиографско *ja* се удваја у *ja* фиктив-

⁷ Писац *Рефераја* није почетник ни у књижевности нити у критици, напротив и сам је био писац путописа и добар познавалац италијанске културе и књижевности. Крајем 19. века Марко Цар ће објавити три путописа из Италије: *Венеција* (1888), *У Латинима* (1894) и *Кроз Умбрџу и Тоскану* (1895). У *Српском књижевном гласнику* 1911. године у наставцима излазе његови путописи из Италије (у облику посланица из Рима и Напуља), који ће у целовитом облику бити објављени 1920. под насловом *Етшетичка йисма*. Разлоги Цареве полемичке оштрине, dakле, нису у непознавању путописне материје и недостатку учености, које ово Црњансково дело снажне интертекстуалности од читаоца нужно захтева. Они пре свега произилазе из различитих путописних исходишта ова два путописца.

⁸ „Због same важности путовања и писања о њему као индивидуалног чина”, каже Владимир Гвозден, „кључно је разумевање положаја приповедача у путопису, јер се кроз њега дословно преображава у психолошко и симболичко путовање” (Владимир Гвозден, „Тензије путописа”, у: *Чинови присвајања*, Светови, Нови Сад 2005, стр. 55). У цитату употребљен термин приповедач сасвим је на месту и у тумачењима путописа неретко се инстанце приповедача и путописца напоредо и истовремено комбинују, па и поистовећују. Путописац и није нико други него онај ко нам приповеда о путовању, односно онај ко на основу фактографске подлоге гради литерарну, фикционалну концепцију стварног путовања у којем су све чињенице, у чију нас веродостојност путописац убеђује, пропуштене кроз филтер његове личне перцепције и доживљаја.

ног путописног наратора и, како је на склиској међи чињеничног и фикционалног изграђен путопис Милоша Црњанског, тако се и глас путописца наизменично јавља са различито утемељених позиција. Односно, Црњански у својим путописима, али и делима мемоарског карактера, неретко користи поступке фикционалне прозе, наративизује путописни текст организујући и преобликујући елементе искруствене реалности по личним законима уметничког доживљаја, а не по логици стварности и чињеница.⁹ Може се рећи да се путописно *ja* у делима ове врсте удава — једно већим делом припада историјском лицу писца, засновано је на аутобиографској основи његовог животног пута и његових путописних реалија, а друго је *ja* суматраистичког субјекта које, како каже Марко Цар, „описује авантуре своје душе и своје фантазије”.

Из овакве путописне позиције следи све оно што путописе Црњанског чини необичнима када их процењујемо према традиционалним жанровским поставкама. Путописи овог писца, да употребимо термин Новице Петковића уведен поводом *Хијерборејца*, јесу проза паралелних светова, удвојених простора и приповедача.¹⁰ Први ниво припада стварном пропутованом простору, стварној географији пишчевих путовања, а други, суматраистички, обликованој визији деформисане реалности. Суматраистички слој заснован је на укидању рационалне датости и дематеријализацији стварности и субјекта који јој припада. Суматраистичко *ja* укида просторне и временске везе, тежи да литерарно конституише паралелну имагинативну стварност уређену и хармонизовану на супрот хосу и свему што га у реалном свету окружује. Стварно путовање и свет чињеница којима манипулише путописац представљају стварносну подлогу из које се лако прекорачи у свет имагинарног који надилази историјску ограниченост и путописца измешта у другачији универзум. Отуда није за чуђење што су Црњански описи изузетно тропични, а неретко се и градови описују као бића и добијају телесност, тропизују се као слике тела истакнутих чулних својстава, преносом по близкости. Антропоморфизација неживог сведочи о присном пружимању субјекта путописа и предмета његовог путописног интересовања.¹¹ На тај начин про-

⁹ Удео аутобиографског и мемоарског у свеукупном делу Милоша Црњанског изузетно је битан и наглашен, али су њихова улога и статус веома сложени, неретко изменљиви поетичком позицијом или комплексношћу путописне замисли. У предговору за Флоберов *Новембар*, Црњански ће, у често цитираној реченици, јасно исказати свој став о веродостојности прозе чија је основа документарне природе: „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословне верни.” Као велики љубитељ мемоарске књижевности, Црњански је и своје романе, а посебно своје путописе доводио у везу са овом врстом литературе. Познато је да је преводио Казановине мемоаре и читao и често спомињао Стендала који је такође писао под великим утицајем мемоарске књижевности. Црњански је, попут писаца које је волео, мемоарске елементе преносио на други ниво и мењао их уградијући их у друге жанрове.

¹⁰ Видети текст „Паралелни светови” у: Новица Петковић, *Лирске ешифације Милоша Црњанског*, Српска књижевна задруга, Београд 1996.

¹¹ Целокупан утисак и доживљај путописца техником тропа сужава се у јединствену слику града-бића са којим се путник сучава и према којем успоставља односе близкости или отуђења. У *Љубави у Тосканi* упадљива је антропоморфизација Сијене, а у *Писмима из Париза* Беча, који је, у различитим временским равнима, увек простор који угрожава су-

стор у Црњанским путописима престаје да буде неутралан, него је, увођењем путопишевог доживљаја у предмет описа, активиран и драматизован. Пејзаж се, напуштајући своју статичност, неретко развија у тропичну слику догађаја, постаје својеврсна сијејна ситуација.

Фреквентност динамизованих простора изузетно је велика у Црњанским путописима, можда и највећа у оним раним, *Писмима из Париза и Љубави у Тоскани*, те свакако спада у један од видова познатог и општег авангардног поступка онеобичавања, који у путописним делима читаоца усмерава на пажљивије и другачије читање дела ове врсте. Путописна дескрипција више није једноставна и структурирана на тај начин да у читаочевој свести произведе реализацију слика које су блиске својој стварносној и фактографској основи. Напротив, многе од њих, губећи особеност просте миметичке репродукције, опиру се реконструкцији, али зато колико о простору сугеришу и много о ономе ко простор перципира и емоционално га доживљава. Имајући овакав примењени поступак у виду, некада су у путописној дескрипцији код Црњанског битно промењени материјални квалитети предмета описа, те он неретко губи своју чулну опипљивост.

Други део тумачења усмерен је на анализу путописа Милоша Црњанског као дела у којима се обликују модели културе: путопис се, у најширем смислу, може схватити као жанр сведочења, као књижевни текст који сведочи о сусрету једног человека/писца са новим и непознатим светом. Основна структура путописне концепције је постепено упознавање новог, незавичајног простора, условљено покретањем по пољу путописне географије, али, истовремено, и преиспитивањем културолошког, етничког, историјског и социјалног идентитета народа са којим се путописац суочава. Отуда се у путопису описом путовања образује путописно

бјекта путописа. Стога је аустријска престоница дата у негативном контексту, а његова телесност у *Писмима из Париза* конципирана је као симболичка слика леша, труљења тела, те се у њој сублимира мисао о пропасти једног царства и укупне европске духовности и цивилизације после велике ратне катастрофе. Рим, према којем приповедач у *Хијерборејцима* исказује амбивалентна осећања, и чији се модел гради како преко личног путописног искуства Црњанског, тако и посредно, преко његовог читалачког искуства, у више наврата биће персонификован и онеобичен наглашеном тропизацијом. Тако се прве ноћи после објаве рата, када је стрепња од бомбардовања удружила и изједначила све социјалне слојеве Рима, град описује као болесник у гроздници, „најежен”, „топао, па хладан”, односно „Рим је мучен несанициом и, те ноћи, као тежак болесник у мраку.” Доживљај Рима мења се појачавањем тензије пред претњом новог ратног лудила и сазревањем сагледавања сопственог приповедачевог положаја у смутним токовима историје, па се на почетку дела он доживљава као „утроба” у којој се мора наћи сопствени кутак (за Црњанског увек онај који му пружа поглед на Микеланђелово кубе) који нуди смирење и утеху, док се пред крај, када је одлазак из Рима сасвим известан и близак, град доживљава, у контексту код Црњанског по правилу трауматичног мотива растанка, као вољено и блиско биће. Посебно је са овог аспекта занимљив и опис Дубровника (Милош Црњански, „Дубровник”, Српски књижевни гласник, 1928, Н. С, XXV, 8) где је путописна екстаза моделована као сасвим слична оној до које се стиже у љубавном чину, с тим што перцепција и доживљај путописног субјекта сасвим тропизују предмет описа, те није само путописац опијен „очајном жудњом упознавања до дна”, него је и град у заносу и несвесном стању, јер му се придају сасвим конкретна и чулна својства.

виђење другачије културе и света, односно моделује се свет незавичајне културе чије су специфичности посредоване перспективом и свешћу путописца који је упознаје и доживљава.¹² Путописни модел културе се у тумачењима неретко мери степеном веродостојности, што је и разумљиво ако се узме у обзир схватање овог жанра као литерарне врсте која опстојава на граници између фактографског и фикционалног. Али, без обзира да ли се ради о путопису где аутор више претендује на верност или делу у којем је тежиште на унутарњем свету путописца и где су путописне чињенице битно преобликоване и изменењене, свет који се отвара пред читаоцем увек је производ литерарне фикције који је само у више или мање присном односу према стварносној подлози. Устројавање простора и времена Црњанских путописа успоставља се преко низа међусобно условљених дихотомија, почев од оне примарне која се заснива на релацији *ми—они*, односно *блиско—даље, завичајно—сједиште*. То и јесте основни принцип организовања модела света у путопису, али се у путопису авангарде он додатно усложњава изузетно субјективном визијом новог простора, активирањем авангардних књижевних поступака, упливом других жанрова у путописну форму, те изразитом лиризацијом проznог текста. Основна бинарна опозиција грана се у низ других које истовремено делују у тексту: *природе—култура, урбано—рурално, традиционално—модерно, очекивано—изненађујуће, прошло—садашње, историјско—интимно*. При томе, Црњански путописи су дела изразите интертекстуалности, те се читалац непрестано суочава са полемичким нивоом путописног текста у којем се активира путописна традиција и путописно искуство у приповедачевој садашњости самерава са посредовањем истог простора и културе у дотадашњој путописној литератури. Разлози промене у авангардном путопису су двоструки: са једне стране, Црњански критикује старомодну сентименталност, стилску неинвентивност и наглашену функционалност традиционалног путописа, а са друге, и модерно доба из којег се оглашава авангардни путописац битно је променило путописни простор. Банални знаци савремене цивилизације чине излишном старомодну путописну сентименталност и приземљују његову фасцинацију културом и историјом на путовањима. Кроз типизиране туристичке групе, Црњански моделује приказ савременог искоришћавања

¹² „Сусрети међу културама”, каже Клаус Рот, „ретко отпочињу од нулте тачке, од *tabula rasa*“. Готово сваки сусрет је — углавном несвесно — одређен и ранијим контактима или историјским искуством са другом културом, сачуваним у колективном памћењу. Готово сваки културни контакт стога је одређен и сопственим или пренесеним искуством које је оставило конкретан траг или добило израз у специфичним представама о другом. О готово свим људима које сусрећемо већ имамо неке категоријалне прелиминарне информације, било веома уопштене (о ’Азијатима’, о ’Црнцима’), било нешто прецизније (о ’Французама’, ’Турцима’ или ’Русима’), информације које усмеравају наше мисли, осећања и поступке” (Клаус Рот, *Слике у главама*, Библиотека XX век — Чигоја, Београд 2000, стр. 270). Другачије речено, културологи нас упозоравају да је скоро немогуће сагледати нов простор и културу на непристрасан начин, и да се једна култура и нација увек описују онако како је припадник друге нације види и доживљава. Може се рећи да се и у путописима, без обзира на путопишчеву претензију, не даје слика културолошког идентитета, него културолошке разлике, јер се структурирање путописног модела одвија у оквиру сопственог система вредности и норми.

онога што прошлост нуди, где се историја и култура, у доба масовне производње, претварају у производе који се конзумирају у виду стереотипа туристичких атракција. Остаци културноуметничке прошлости изложени су потпуној или делимичној негацији својих првобитних традиционалних својстава и постају својеврсни атрактивни мамци за туристе који треба да задовоље њихову потребу за доживљајем сакралног и да им сугеришу осећај аутентичног и непоновљивог.¹³ Црњански хотимично бира Американце и Енглезе као типизиране представнике савременог односа масе према културној прошлости и њеним вредностима. Њихова културолошка слика употпуњује се низом детаља и сви се међусобно подржавају у обликовању путописне карактеризације као негативне и пародичне.

У путописима Црњанског, као и другим авангардним остварењима ове врсте, сусрет са другом културом увек се доживљава као јединствено искуство које отвара могућности за ново виђење света, али и преиспитивање сопствене културе из које се на путовање кренуло. Истовремено, ови путописци, спроводећи у оквиру путописне форме готово све авангардне технике обликовања књижевног текста, покушавају да провере и преиспитају одређене стереотипне шеме и устаљена предзнања и схватања са којима се приступа новом простору и нацији. Позиција путописца по правилу је позиција странца; стога је авангардном аутору то било повољно тле за структуирање слике света засноване на неутралисању традиционалних предрасуда и стереотипа. Међутим, за разлику од Растка Петровића, Црњански при упознавању друге културе не тежи да буде непристрасни посматрач и посредник, не одриче се своје „завичајне“ и националне позиције, него на њеним основама остварује дијалошки облик путописне форме. Оваква позиција омогућава да туђ простор и културу гледа „са стране“, да, како је својствено путописцу, уочи пре свега разлику и културне специфичности, али да и у складу са својим суматраистичким сензибилитетом успостави дослухе и везе са завичајем из којег је пошао. Завичајни комплекс изузетно је битан у овим путописима и он је језгро према којем се самерава све ново и туђе што на путовању упознаје, али је страна култура неретко и регулатива сопственој, преко које се успоставља сложена мрежа критике националног менталитета и културолошких мањавости.

Када се Црњанков путописни опис сагледа у целини може се закључити да су прва два путописа Милоша Црњанског једина његова дела ове врсте у којима се путописац не задржава битније на ономе што је за путопис карактеристично: моделовање слике туђе културе и специфичности менталитета другог народа. Ако изузмемо жанровски изузетно

¹³ „Туриста се не интересује много за становнике земље; али, као што је уочио већ Сегален, утиче на њих и не знајући. Староседелац ће му, пошто је он спреман да троши новац, настојати да понуди оно што он тражи (или оно што замишља да ће му он тражити). На тај начин, мада нехотично, туриста наводи староседеоце да цене оно што је ‘типично’: предмете који се производе јер сматра да су својствени тој земљи, начин на који се уређују насеља, значајна места, ‘домородачке свечаности’”, Цветан Тодоров, *Ми и други: француска мисао о људској разноликости*, XX век, Чигоја 1994, стр. 330.

поливалентно и сложено дело са наглашеним путописним елементима, *Код Хијербoreјаца*, у *Писмима из Париза и Љубави у Тоскани* овај писац је остварио највећи помак на плану разградње путописне форме и тематског склопа — у другим текстовима ове врсте он неће применити никакву додатну новину, него ће путописну емоцију смирити, донекле снизити висок ниво тропичности путописне слике и дескрипције, а путописна интересовања усмерити ка уобичајенијим темама и мотивима. У путописним репортажама, што је најчешће и условљено претежно журналистичком природом текста и разлозима због којих су га редакције разних листова слале у стране земље, стварање слика о другима, путописно моделовање култура и националних карактеристика које изазивају различите реакције код путописца, чине језгро структуре путописног текста.¹⁴ У *Књизи о Немачкој*, као и у серији путописа из Шпаније и северних, скandinавских земаља, велик део путописног простора такође ће бити посвећен обликовању представе о посебности менталитета и начина живота страног народа који се на путу упознаје. Може се рећи да је оваква, познија оријентација Црњанског као путописца једно од својстава веће „традиционалности“ путописног жанра, мада се, и поред тематског заокрета, путописац не одриче посебности стилских техника и лирског приступа који остаје заштитни знак његовог путописа.

Посебно тумачење изискују начини на које Црњански обликује моделе културе у путописима из Немачке, Шпаније и земаља северне Европе. *Књигу о Немачкој* можемо схватити као гранични путопис, дело које је назначило померања у поетичкој оријентацији путописног жанра код Црњанског и путопис у извесној мери приближило (вратило) документарној прози са многобројним фактографским подацима и аналитичким

¹⁴ Новинарски ангажман има значајно место у деловању Црњанског, а посебно када се ради о путописима који су по правилу објављивани у периодици између два рата. Журналистичком раду писац је посветио знатан део своје стваралачке усредсређености и енергије, а, при томе, ову врсту своје делатности Црњански није сматрао другоразредном, него изузетно подстицајном и значајном: „Исто толико колико се осећам књижевником, осећам се и новинарем. Опет проблем. Када сам ушао у новинарство 1922. године онда су моји другови и пријатељи дрекнули: пропао песник, пропао приповедач. Ја међутим не сматрам да ми је новинарство штогод нашкодило. Не зна се шта је то књижевник (...) данашње новинарство представља једино место где песник једино може највише да затрепери: ту је вртлог од свега онога што нас окружава, политику, личних драма, и тако даље (...) Ту се долази у везу са земљом, са оним што нас окружује, ту тек можете да разумете извесне односе социјалне и личне“ (разговор са Бранимиром Ђосићем објављен је у часопису *Реч и слика*, јануара 1927. године, а цитиран према: Црњански, Милош: *Есеји и чланци II*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, L'Age d'Homme, Београд, Lausanne 1999, стр. 442). Новинарство је за Црњанског била нека врста споне са животом и енергијом свакодневице друштвених и политичких забивања, извесно врело широког искуства које је драгоцено за писца, и отуда његово поређење боравка у редакцији са путовањем, односно препорука да је ова врста ангажмана корисна као извор стваралачке инспирације, као и за дубље разумевање разнородних људских односа и друштвених феномена. Страст према новинарству није, како је то неретко случај, умањила квалитет његових превасходно литерарних остварења, а, са друге стране, одлике Црњанског стила и књижевног талента учиниле су да већина његових журналистичких текстова садрже изразите уметничке квалитете и читају се као гранични текстови који у себи сабирају поступке и писца и новинара Црњанског.

методама.¹⁵ Оно што значајно одређује овај путопис јесте укрштање различитих доживљаја Немачке, посебно њене престонице, Берлина. Футистички занос пред достигнућима савремене технологије, модерне архитектуре и саобраћаја контрастује се пессимистичним визијама немачког друштва као дехуманизованог света у којем се уочавају назнаке нове деструкције. Путописи из Шпаније, такође, нису у оној мери фикционализовани као што је случај са прва два путописа овог писца, те се саобраћавају стилу публицистичке репортаже и неретко теже подацима и чињеничкој заснованости кроз које се конструише слика Шпаније.¹⁶ Али, истовремено, говорећи о стварности, шпанској свакодневици и реалности друштвено-политичке ситуације, путописац непрестано исту слику дематеријализује и обликује у личној визији премрежавања сна и јаве. Отуда се и у овим путописним текстовима, без обзира на поменути поетички заокрет, проналази иста песничка тежња да се успостави „мрежа мисли” и поступак којима ће се повезати различити планови стварности, кроз које ће путописац непрестано самеравати присутно и одсутно, садашње и прошло, видљиво и имагинарно. Северни простори постаће подлога за обликовање пишчевог својеврсног идиличног простора, у којем је склад у друштвеним односима спојен са путопишчевом фасцинацијом пред природним специфичностима.¹⁷ Упознавање простора тун-

¹⁵ Први боравак Милоша Црњанског у Немачкој трајао је од марта 1928. до маја 1929. године, када је овај писац радио у посланству Краљевине СХС као аташе за културну пропаганду. Искуства са овог странствовања двоструко су литераризована у његовом књижевном делу. Недуго по повратку у земљу (1931) објављује целовит путопис под насловом *Књига о Немачкој*, а неки од текстова претходно су објављивани у *Српском књижевном гласнику*, *Времену* и *Политици*. Исто време проведено у Немачкој, само из сасвим другачијег угла, Црњански ће тематизовати у првој књизи *Ембахада*. И док се у *Ембахадама* о Немачкој говори сасвим посредно и уз свега неколико прецизнијих напомена, а тежиште се ставља на слику наше дипломатије са превасходном пажњом на лицу амбасадора Живојина Балугцића, у путопису ће тај сегмент бити сасвим изостављен. Пажња путописца пре свега је усмерена на моделовање слике модерне Немачке, која је крајем двадесетих година прошлог века била у процесима индустриске и технолошке модернизације, али у којој су већ били присутни сигнали будуће економске кризе и растућег национализма. Црњански упознаје Немачку у периоду њеног великог историјског и друштвеног превирања: после војног пораза у Првом светском рату, она је притиснута репарацијама и стешњена у нове „постверсајске границе”, уздрмана економским и политичким променама.

¹⁶ На путописној мали Милоша Црњанског Шпанија је најужнији простор на којем је овај писац боравио. Ову медитеранску земљу Црњански је посетио два пута: прва посета десила се 1933. године, а друга за време шпанског грађанског рата, четири године касније. У оба случаја писац у Шпанију путује као дописник *Времена* и док су текстови које шаље са првог путовања превасходно путописне природе, у онима који припадају другом путописни елементи су потиснути да би оставили простора ратној журналистици и анализи друштвеног и политичког стања у хаосу грађанског рата. Отуда је само (претежни) део текстова са првог путовања аутор сврстао у књигу *Путописа*, у Просветином издању *Сабраних дела* из 1966. године, док су текстови из 1937. сачекали да у оквиру књиге буду објављени тек у оквиру *Путописа II*, у издању *Дела Милоша Црњанског* (1995).

¹⁷ Северне земље Милош Црњански први пут посећује 1936. године као дописник Централног Пресбира и са тог путовања редакцији *Времена* шаље две репортаже: „Краљица севера, Штокхолм” и „Шведски краљ Густав V у публици”. На друго путовање ка северу писац креће већ неколико месеци касније. У оквиру годишњег одмора који од 15. августа до 15. септембра проводи путујући по Немачкој, он стиже и до Данске и његово одушевљење овом земљом и њеном културом видно је у неколико текстова који су обја-

дри и ледених пустинја за Црњанског је једнако откровењу и уласку у нови свет. Реална слика толико је фасцинирајућа и нема пандан у дотадашњем путописном искуству, тако да није био потребан никакав песнички искорак из реалности, јер је сама реалност изгледала довољно нестварна. Путовања по северу и путописи који их тематизују биће на различите начине реализовани у *Хипербрејцима*. Не знамо тачно шта је приповедач *Хипербрејца* желео да уради са преписима у „албуму у црном повезу”, нити у којој су мери његове накнадне интервенције измениле основну путописну грађу и у којем су је смеру усмериле и преобликовале. Знамо да је немали део ових текстова, што дословно што са мањим или већим степеном симболизације, утврђен *Код Хипербрејца*, преобраћајући путописне просторе у идеализовано уточиште које нуди готово онострано смирење.

Завичајни или, прецизније, отаџбински тематски комплекс има посебно место у путописима Милоша Црњанског. Национално и завичајно се, наизменично, сагледавају у ужем или ширем смислу, у зависности од жанрова и ауторске интенције делотворне у тексту. Када су путописи у питању, неретко ће се припадност путописца одредити доста широко, као позиција издвојених словенских народа супротстављених осталим европским народима у које не могу да се уклопе. При томе, познато је и да је Црњански један од многобројних српских интелектуалаца свога времена који се залагао за идеју југословенства и веровао у јединство три народа који ће своје интересе остварити у оквирима заједничке државе. Читајући путописе овог тематског круга, пре свега путописних репортажа са простора бивше Југославије, може се извести закључак да поред снажне вере у оправданост новог државног заједништва, сваки пут када су вредности сопствене нације угрожене и доведене у питање, путописац своју ширу позицију југословенства замењује ужом, строго националном, оглашавајући се као бранилац српског национа, те као да се у овим текстовима може читати полуприкривена полемика са неистомишљеницима, али и са сопственим ставовима о југословенству који се непрестано подвргавају провери и преиспитивању.¹⁸

вљени такође у *Времену* (Црњански ће у оквиру свог дипломатског боравка у Берлину увише наврата правити кратке излете до Данске која му по путним релацијама није била далека дестинација и тада север Европе стиче статус повлашћеног места на његовој путописној мапи. Потврду о оваквим крајим боравцима налазимо и *Код Хипербрејца*) На последње путовање по северу европског континента Црњански ће кренути годину дана касније, по повратку са ратишта шпанског грађanskог рата, са којег се болестан и разочаран враћа у Берлин крајем јуна 1937. године. Тада Црњански стиже до Исланда, а повратак преко Норвешке продужава се до географских ширина крајњег севера, острва Јан Мајен и простора вечитог леда и поларних експедиција, Шпицбергских острва. Са ових путовања писац ће *Времену* послати највећи број текстова, који су излазили у периоду од 1. септембра 1937. до 14. фебруара 1938. године, а узети заједно могу се читати као целовит путопис (те су приређивачи *Дела Милоша Црњанског* ову групу текстова објавили у другој књизи *Путописа* под заједничким наднасловом *На џубу за јоларне крајеве*).

¹⁸ Тумачећи детаљније политичке ставове Црњанског (како оне изнете у књижевним, тако и ставове који су садржани у текстовима превасходно политичке природе) и указујући на извесну некохерентност у размишљању о српском и југословенском питању,

Оптимизам, с којим је прелазио преко мана у функционисању државне заједнице, иако их је јасно уочавао, видан је посебно у путописним репортажама писаним двадесетих година. Његов савет да „не треба грепсти док је младо”, дат поводом једне од његових посета Загребу, јесте још једно пружање шансе, пре свега самоме себи, у веровање у опстанак младе државе.¹⁹ Додатно оправдање за хрватски сепаратизам путописац налази у историјској и културној прошлости Хрватске. Наиме, у овим текстовима хрватски сепаратизам приписује се аустроугарском наслеђу, још увек делујућим пештанској и бечкој „зavrзламама”, а не истинским хрватским родољубима, који, читамо у Црњанковим текстовима, деле исту вољу за остварење заједничке државне идеје. На тај начин клатно проблема и пишчевог револта помера се у другу страну, ка елементима неискрењене трауматичне историјске прошлости, а не према актуелном друштвено-политичком проблему. Црњански, анализирајући ситуацију у новој држави, у исти мах напада и брани, оштро критикује и моделује оптимистичне визије, сагледава реалне проблеме, али их и ублажава, односно, да га парапразирамо, „гребе” дубље онда када то иде у прилог његовој замисли, а то не чини онда када би последице та-квог продубљивања и ширења проблема ометало реализацију његове књижевне и идеолошке концепције.

Без обзира на приврженост идеји југословенске заједнице, Црњански је био и доследан критичар нове државе, њених слабости и пропуста, погрешне унутарње и спољне политике чији је сведок био и у којој је и сам, без изразитијег личног утицаја, учествовао у складу са спореднијим дипломатским дужностима које је обављао. Његова критика и побуна биле су посебно јаке када су вредности српског народа довођене у питање, те се у таквом друштвено-политичком контексту изражавала јасна национална позиција коју није релативизовала југословенска пишче-

Зоран Аврамовић ће разлоге овакве оданости налазати у чињеници да је писац Србин рођен у Аустро-Угарској (у којој је код Срба постојала снажна и јасно обликована национална свест и где су тежње за уједињењем са матицом биле посебно јаке), као елементима психолошке природе: „Све те вапијуће противуречности у политичком схватању југословенства Милоша Црњанског могу се објаснити деловањем идеолошких интереса и психолошких фактора у структури његове личности. Склоношћу да се политички судови доносе под дејством тренутних расположења, његова бескрајна оданост идеји југословенства и југословенској држави ометала је извесне логичке увиде у проблемска подручја која је расправљао, али у неким тренуцима свог страсног политичког ангажмана успевао је да уочи реалност националних интереса, што би тако пољујало његову идеју у братство Срба, Хрвата и Словенаца”, Зоран Аврамовић, *Политика и књижевност у делу Милоша Црњанског*, Време књиге, Београд 1994, стр. 55).

¹⁹ У мају 1925. године Црњански ће у *Времену* објавити серију чланака о Загребу под заједничким наднасловом *Загреб у прошlosti и садашњoсти*, а 1934, као одговор на акуелну друштвенополитичку ситуацију објавиће и текст „Наш Загreb” (текст је објављен у *Идејама* 10. 10. 1934, а седамнаест дана касније прештампан у *Времену* са карактеристичним поднасловом — „Загреб је био наш брат и у сред рата и туђинског хаоса осећао је за Србију” — који јасно назначава интенције аутора и редакције). Текст је написан непосредно након атентата на Александра Карађорђевића у Марсељу, а путописац, упућујући изузетно јаке речи и страстан револт против усташких атентатора, истовремено брани Хрвате од опште националне кривице и, још једном, пружа шансу романтичарској визији пансловенског братства.

ва оријентација. Тако је суочавање са напреднијим западним културама неретко путописца водило ка сагледавању мањкавости сопствене државе. Чини се да је у *Писмима из Париза* овакво усмерење било јаче него у осталим путописима или, прецизније, путопишчева потреба да јасно укаже на проблеме, посебно у функционисању наших дипломатских представништава и штампе, била је обликована јасније и експлицитније. Мисао о отрежњењу сопствене нације и свеукупног новојугословенског Словенства била је једна од водиља путописца у остваривању литерарне замисли у првој путописној књизи. Као што је у својим есејима критиковао и негирао симболисте управо због подражавања француских узора, тако у својим путописима Црњански спроводи својеврсну путописну критику малих народа, лаковерних и наивних, склоних да у тежњи за напретком изгубе компас рационалног промишљања и сагледавања властитих вредности и могућности.

Са друге стране, стереотипизација и погрешно виђење онога што је путописцу блиско и познато, нису, чита се у путописима, условљени само приступом напреднијих култура које страним националним и културним дискурсима приступају увек са већим или мањим редукционизмом, то јест не труде се да дубље зађу у специфичности и проблеме историјско-културне ситуације малог народа.²⁰ Путописна критика овде је више усмерена према онима који би требало да стварају представу о нама у страном свету — државним институцијама, државницима, дипломатским представницима, штампи — те се државна површност и у овом виду свог функционисања испољава као још један израз лоше спољне политике, немоћне и лење да на овај начин брани интересе сопственог народа. Ратнички народ познат по својим херојствима у дугој историјској традицији, није знао (нити су се његови представници у свету много трудили) како да у поратној Европи пласира своје вредности и снађе се у смутним и лукавим дипломатским играма развијенијих земаља. Напредак у односу на предратне претходнике, читамо о Црњанковим путопи-

²⁰ Тумачећи феномен балканског комплекса, историчарка Марија Тодорова у фокус свог тумачења ставља управо начине на који се формира и функционише стереотип о Балкану, а који је потврђиван и актуелизован управо у Црњанково време: „Почетком XX века Европа је свом репертоару *Schimpfwörter*, погрдних речи, додала један нови појам који се, иако недавно скован, показао трајнијим од оних са стогодишњом традицијом. ‘Балканализација’ је означавала не само уситњавање великих и снажних политичких јединица, већ је постала синоним за повратак племенском, заосталом, примитивном и варварском (...) Чињеницу да је Балкан описан је као друго у односу на Европу није потребно доказивати. У вези са Балканом наглашавано је да његови становници не маре за стандарде понашања које је као нормативе смислио и прописао цивилизовани свет” (Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан*, XX век, Чигоја 1999, стр. 15). Тодорова детаљно објашњава како се географски назив преобразио у једну од најснажнијих погрдних етикета у историји. Непрецизне информације о историји и култури Балкана временом су оптерећиване додатним политичким, социјалним и идеолошким конотацијама, да би у време Првог светског рата појам *балканско* стекао сасвим погрдно значење, који је, у очима Европе и шире, трајно деформисао представу о овом географском и културном ентитету. Јасно је да је слика Срба, као највећег балканског народа који је играо кључну улогу у његовој историји, сасвим одређена овом негативном представом, те је разумљива путопишчева потреба да читаоцима у отаџбини на ту чињеницу скрене пажњу, а државним институцијама, које не настоје да утврђену слику измене у нашу корист, упути оштру критику.

сима, само је спољашњи, на пример, када је у питању усвојена западњачка мода у одевању. Прецизније речено, европејство је прихваћено само у спољној форми, површно имитаторски, а озбиљност и виспреност у приступу спољној политици остала је на балканском нивоу. Крој одела није могао да промени национални менталитет, нити наше дипломате да уздигне до нивоа француских и немачких.

Када се сагледа корпус путописних репортажа Милоша Црњанског писаних двадесетих година прошлога века, уочава се још један значајан тематски круг који је оријентисан ка просторима северно од Саве и Дунава или, прецизније, према пределима бивше Аустроугарске и, донекле, Румуније у којима је српски живаљ опстојавао изван граница матичне државе. У овом путописном интересовању, обликованом у виду путописних репортажа, могу се, условно речено, разликовати два просторно-културна комплекса: први је везан унутар граница страних држава, Мађарске²¹ и Румуније,²² а други за отаџбинске, новоприсаједињене просторе Војводине. Ипак, и у свом и у туђем простору, као тежиште путописног интересовања, писац тематизује живот и постепено однарођивање Срба удаљених од матице, и развија сентименталну и, неретко, песимистичку путописну визију у којима се некадашња виталност пречанских Срба, који су у романтичарској епохи представљали срж српске духовности, супротставља призорима мртвила и пустоши. Сеобе на националном, али и на личном плану, више пута су реализована тема у Црњанским приповедним, путописним и есејистичким остварењима, и по правилу су носилац песимистичког доживљаја света и људске судбине. Измештен из завичаја, српски народ се трошио, губио снагу свог националног бића и нестајао у просторима туђине оставивши само трагове свога трајања. Путописи из Мађарске се битно разликују од путописа из Италије, Немачке, Шпаније и Скандинавије, јер фокус путопишичве пажње није усмерен према новом, исткуствено непознатом простору и његовој култури, нити је циљ путописца да читаоцу предочи његове природне и културне специфичности. Боравак у Мађарској је боравак на познатом тлу, а историјска позадина и акутелна политичка стварност усмеравају онога ко путује ка сасвим другачијим темама, те су типични путописни моменти најчешће скрајнути препуштајући простор анализи друштвене ситуације и статистичким подацима, а све у складу са тематизацијом простора српских сеоба.

Крајњи резултати сукоба вредности и покушаја да се уклапањем у грађанску концепцију остане веран традиционалној подлози, читају се и

²¹ Као дописник *Политике* Црњански посећује Мађарску и одатле шаље серију од девет репортажа, које су крајем јануара и почетком фебруара 1922. године објављене под заједничким насловом *У Хортијевој Мађарској*. Повод за овакву путописну активност била је актуелна ситуација која се у том времену осликовала и у београдској штампи, а тицала се страха јавности од могућности ратне ситуације спрам северног суседа. Због овакве позиције путника, путописна слика Мађарске крајње је негативна, а мађарски народ такође је дат у сасвим негаторском путопишичевом осећању и убеђењу какво се не може срести у односу на било који други народ који је био мета његових путописних запажања.

²² Мисли се, пре свега, на путопис „Наш Темишвар”, објављен у *Политици* 1925. године, а написан поводом рушења српске црквене општине у Темишвару.

у путописима из крајева који су припојени новој држави, објављеним 1923. године у *Политици* под заједничким наднасловом *Извештаји из Војводине*. У овим путописима, за разлику од путописа из Мађарске, може се уочити двострука и на први поглед противуречна путописна интенција. Путописац настоји, у складу са својим југословенским оптимизmom, да предочи национални значај присаједињења Војводине матичним српским просторима и да читаоца усмери ка увиђању промена које ће однарођен народ повести ка повратку националним идеалима и реализацији заједничке будућности. Други смер одређен је песимистичким виђењем војвођанске стварности који се уклапа у ширу литерарну визију живота Срба у туђинским просторима.

Када су путописи Милоша Црњанског у питању, може се закључити да они никада нису само путописи него дела која функционишу узглобљивањем разноврсних књижевних поступака и елемената других жанровских образца у путописну подлогу. А дело које је по својој жанровској сложености и опирању чврстој жанровској класификацији јединствено у српској књижевности свакако је прозна књига Милоша Црњанског *Код Хијербoreјца*.²³ Судар и асимиловање елемената и поступака разнородних жанровских структура, синтеза чињеница аутобиографског карактера са онима из сфере књижевне фикције, то јест колебљив статус реалности који прати путописни и мемоарски слој дела — све ове супротности, помирене и међусобно надграђене у тексту, чине да се *Хијербoreјци* читају и тумаче као дело које има посебно место у литерарном опусу Милоша Црњанског и српској књижевности десетог века. Или, са мало слободе, када се дело посматра са путописног аспекта може му се прићи као додатно усложњеном путопису, чије су се границе размакле и у себе асимиловале категорије других жанровских образца. Подлога књиге јесте путописне природе: онај чији глас чујемо борави у страном свету, странац је којег измештање из завичаја и друштвено-историјски контекст подстичу да непрестано преиспитује широку тему странствовања, путеве сопствене судбине и судбине народа којем припада, мукли и неразумљиви ход историје који свет води из једне у другу ратну катастрофу; да самерава своју прошлост својом садашњошћу, а све то кроз ослушкивање гласова који му из прочитане лектире сведоче о крајњим исходима људске судбине. Једноставније казано, путописни поглед на свет и путописни поступци сагледани су у новом, другачијем контексту, промењени и усложњени под притиском других жанровских тенденција. Под снажним дејством пре свега мемоарског и фикционалног, романескног аспекта изменењена је путописна основа и узглобљена у књижев-

²³ На жанровску хибридност и сложеност већ је указано у најзначајнијим текстовима посвећеним тумачењу *Хијербoreјца*, а ту пре свега свrstавамо анализе Љубише Јеремића („*Код Хијербoreјца* — путопис, успомене, памфлет или роман?”, у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Института за књижевност и уметност, Београд 1972), Новице Петковића („Паралелни светови” у: *Лирске етифаније Милоша Црњанског*) и Мила Ломпара (студије „Штетња по Риму: Црњански и Стендал” и „Путовање по Италији: Црњански и Гете”, у књизи: Мило Ломпар, *Айолонови јућокази*, Службени лист Србије и Црне Горе, 2004).

ну целину која својом комплексношћу надилази могућности форме коју бисмо, у другом случају, иначе могли назвати путописном.

У овом јединственом делу српске књижевности постепено се шири и развија путописна панорама Рима, а описи одређених локалитета никада нису, као што је у традиционалним путописима најчешће случај, тежиште приповедачевог интересовања, нити су функционализовани сами по себи, него су остварени као подлога на којој се одвијају појединачне епизоде овог дела за које можемо рећи да подлеже начелима мозаичне композиције. Различита врста интересовања, послова или путних сусрета воде путописца с краја на крај града, тако да се, комбиновањем различитих жанровских перспектива, пред читаоцем отвара сложена слика Вечног града и његове атмосфере у бурном и превратничком периоду европске историје. При томе се путопис о Риму и Италији удваја у путописање о Хипербoreji, која је истовремено моделована као простор природне и животне хармоније, али и као идеализовани предео оног страног смирења и последњег уточишта.²⁴

Растрзаност између завичаја и туђине, која се у Црњанском делу и биографији остварује на различитим плановима, у времену својења рачуна доводи до својеврсног кајања страсног путника и изгнаника из отаџбине. Мисао да „не треба ићи даље од свог дома” и да нас туђина, осим у аванттуру, неретко води и у хаос и несрећу, јесте закључак онога коме је Хипербoreја једнако далека и недокучива као и завичај у који не може да се врати (оваква мисао о путовању и туђини као злу коби биће подржана причама о судбини путописцу омиљених уметника). Идеализовани простори смисла конструишу се онда када су изгубљени, док све што им претходи (као у поеми *Ламенӣ над Београдом*) постаје небитно, гротескно и угрожавајуће.

Из свега наведеног јасно је колики је значај и удео путописног жанра у књижевном опусу Милоша Црњанског и какво је место овај писац као путописац завредио у српској књижевности двадесетог века. Путописи су константа његовог стварања и његове могућности и домете он је испробавао одговарајући, кроз различите авангардне поступке, на изазове овог жанровског обрасца. Оно што је такође значајно, и што би завредило пажњу посебне анализе, јесте чињеница да је Црњански елементе путописа, на овај или онај начин, укључивао у своја дела другачијих жанровских усmerења, пре свега поезију и романе. Једноставније речено, за многа његова дела можемо рећи да су изграђена на извесној пу-

²⁴ На исту двострукост митске Хипербoreје указује и Мари Делкур: „Наиме, измишлену земљу у којој људи не морају радом да заслуже испуњење својих жеља веома је тешко у античким представама разликовати од боравишта блажених након њихове смрти. Прва слика производ је детињастих снови и старе људске тежње ка лако стеченој срећи. Друга, пак, слика проистиче из веровања старијих народа да постоји загробни живот, истина не како ми верујемо, да би се исправила нека неправда коју је могла нанети овогемальска судбина, него као награда која потврђује за живота стечен углед и славу (...) Хипербoreја има понешто и од једног и од другог, и то је врло тешко разлучити”, (Мари Делкур, *Делфијско пророчишиће*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1992, стр. 151).

тописној основи. У три његове поеме на различите начине укључено је, односно лиризирано, путописно искуство. *Стражилово* је и по пишчевој напомени (Фиезоле, 1921) остварено на фону путовања по Тоскани, а простору, као суштинској одредници путописа, и у овој поеми приодадата је битна функција, с тим што је удвојен у непрестаном успостављању релација између завичаја и туђине. *Сербла* је такође заснована на путном искуству, односно поема о отацбини испевана је из незавичајног простора Плаве гробнице, али који је трагичном историјом нераздвојан од матичне Србије. При томе, *Сербла* се и не може до краја разумети, ако се не узму у обзир Црњански путописи са Крфа, који и настају готово истовремено и тематизују исто искуство и песничко-путописну емоцију. Из путописног аспекта, посебно је занимљива заветна песма *Ламенӣ над Београдом*, која се чита као својеврсно лирско уопштавање путописне биографије овог писца: почетним стиховима непарних строфа пописују се географски појмови којима се исцртава мапа песниковог путања по свету: Јан Мајен, Париз, Далмација, Шпанија, Венеција. Овим мотивима придржани су и сродни којима се сугерише песникова прошлост (младост, љубави, гондоле, ратно искуство, куле у ваздуху, брак) и призывају лица којих више нема или више нису онаква каква су некада била („моји мртви другови”, Добровић, Сибе Миличић, супруга). У *Ламенӣ* Црњански сажима и релативизује своју путописну прошлост, све путописе уланчава у песимистички, гротескни низ, прави њихов лирски попис и затвара круг на Кудн Бичу, где у изгнанству 1956. године поема и настаје. Исто искуство изгнаника чита се и у *Роману о Лондону*, у којем — уколико прихватимо полазну позицију путописца као странца — можемо такође препознати елементе путописног виђења и обликовања света. И за *Сеобе и Другу књиџу Сеоба* са мало слободе можемо рећи да су изграђени на путописној основи. Јунаци *Сеоба* и национални који је у њиховим ликовима конкретизован представљени су у непрестаном кретању. Од завичаја из којег су отишли до стизања у обећану земљу која је изневерила њихову идеализовану визију у *Другој књизи Сеоба*, они се стално селе, премештају из једне у другу туђину, све док се њихови трагови не изгубе у огромним и трагичним просторима српског избеглиштва.

Мотиви пута и путовања изузетно су фреквентни у делу Милоша Црњанског, а путописни образац неретко улази у саме основе дела других жанрова. Истовремено, путописи Милоша Црњанског никада нису само то: то су дела сложене структуре, у коју су укључени елементи разнородних жанровских структура и којима су спојена модерна европска искуства. При томе, без обзира на уобичајену авангардну антитрадиционалност, ови путописи имају најдубљи ослонац у националној култури. Читајући путописе Милоша Црњанског могу се пратити фазе у његовом развоју, као и ширење стваралачких и уже путописних интересовања и могућности. Без разумевања ових дела тешко је разумети књижевни опус Црњанског, а његови путописи заузимају сам врх у дугој традицији српског путописања и сведоче о јединству модерног књижевног сензibiliteta и, ничим доведене у питање, највише оданости култури којој припадају.

НЕПОЗНАТА КОМЕДИЈА МАРКА БРУЕРЕВИЋА

Бојан Ђорђевић

САЖЕТАК: У раду се укратко говори о комедиографском деловању Марка Бруеревића, Француза који је низ година живео у Дубровнику и писао на српском језику. Доноси се његова досад непозната фарса *Пиларска коленда*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Бруеревић, дубровачка комедија, осамнаести век, непозната драма, фарса

О животу и књижевном раду Марка Бруеревића (око 1770—1823), сина француског конзула у Дубровнику Ренеа Бриера Деривоа,¹ који ће потпуно овладати српским језиком и на њему исписати готово сва своја дела, углавном се доста зна. У више студија и расправа оцртан је његов живот у Дубровнику, као чиновника у француском конзулату, потом његови одласци у Травник и његово службовање тамо, те коначан растанак са Дубровником, повратак у Париз, одлазак на нову конзуларну службу у Сирију и смрт која га је затекла успут, на Кипру. Познат је, такође, углавном и његов породични живот, његове две женидбе и прилично многобројан пород.² Од већег је значаја за нас његово активно прису-

¹ Рене Бриер Дериво наследио је у Дубровнику Ренеа Превоа, стигавши 1772. године, у време када су односи Дубровачке републике и Француске били у успону. На месту конзула Рене Бриер Дериво остао је све до 1806. године. Готово три и по деценије, дакле, Бриер Дериво је био учесник бурних збивања и промена у дубровачко-француским односима, који ће кулминирати почетком 19. века, најпре француском окупацијом, а потом и укидањем маленог града-републике. О раду овог конзула у Дубровнику видети нпр.: Mirko Deanović, *Anciens contacts entre la France et Raguse*, Institut français de Zagreb, Zagreb 1950. 24—28; 34—37; Ilija Mitić, *O predstavnicima stranih država u Dubrovniku od sredine XVII stoljeća do ukinuća Republike „Dubrovnik”*, 1, 1973, 111—114. Деривоов говор дубровачком Сенату приликом прве аудијенције видети у: Јован Радонић, *Дубровачка акта и йовеље V*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, треће одељење, књига XVI, Наручна књига/САН, Београд 1951, 415.

² Најважније моменте из Бруеревићевог живота, на основу претходних студија, или и сопствених архивских истраживања, пружио је Мирослав Пантић у: *Leksikon pisaca Jugoslavije I*, Matica srpska, Novi Sad 1972, 361—362. Најопсежније су се Бруеревићевим животом у својим студијама позабавили: Jean Dayre, *Marc Bruère Desrivaux, Annales de l'Institut français de Zagreb*, V, 18—19, 1941, 142—158 (иста студија у преводу у: Hrvatsko kolo, XXII, 1941, 48—63); Žarko Muljačić, *Francuski diplomati u Bosni 1793 god. i osnivanje francuskog konzulata u Travniku*, Godišnjak Istoriskog društva Bosne i Hercegovine, VI, 1954, 307—315.

ство у културном животу старога Дубровника, који је тада, у последњим деценијама Републике, већ опадао, али који је још увек давао понеког ентузијасту, понеку духовиту сатиру, вешт епиграм, или успелу комедију. Тако је Бруеревић, са групом знаменитих Дубровчана, био члан тзв. Comical Club-а, чији су се чланови састајали да би размењивали и јавно читали своја књижевна остварења, а такође, како се сада зна, и припремали и изводили позоришне представе (једна од таквих је и *Покрино-каш*, превод чувене француске фарсе о адвокату Патлену, чији је аутор дуго био непознат, док није утврђено да се под псеудонимом Прота Михо Гружанин крије племић Михо Соркочевић, такође угледан члан овог клуба). Бруеревића је служба водила и у дубровачку околину где се упознао са усменом традицијом, а нарочито народним песмама, које је бележио и о којима је имао високо мишљење, преводећи их на италијански језик.³ Бруеревић је својим шаљивим песмама и епиграмима знао да увесељава широк круг пријатеља. Редовно је слАО стиховане честитке за венчања, писао песме племкињама које су одлазиле у манастир, а оглашавао се, како је то одвајкада обичај у Дубровнику, и епистолама и надгробницама. Писао је и маскерате (*Звјездознанци*, *Чује, Справљенице*), а посебно су занимљиве његове коленде које је, у шаљивом тону, певао пријатељима честитајући им Божић и Нову годину.

У књижевној историји, ипак, Бруеревић је остао најпознатији по својој комедији *Вјера изненада*, која је у науци позната већ одавно.⁴ У основи комедије је познати мотив љубави двоје младих властеличића — Мелка и Јеле — којима је на сметњи доминантна мајка. Бруеревић је, међутим, радњу још више заплео тако што је у Нока, којег намењује својој кћери против њене воље, у ствари заљубљена и сама мајка Зора. У целој тој ствари мало се пита отац, госпар Вало, иако ће он, помоћу лукавства којем га је научила Пава, и батина којима нештедимице дарује жену, разрешити проблем. У комедији се наравно могу препознати трагови сваковрсних утицаја, пре свега ерудитне комедије, али и дубровачке комедије седамнаестог века, а у сценама телесног и вербалног насиља доминирају фарсична грубост и разузданост. Ипак, у прилично суптилном формирању два љубавна троугла: Мелко—Јела—Ноко; Вало—Зора—Ноко, препознаје се несумњив утицај француске салонске комедије. По свом карактеру, пак, Ноко је у много чему грађен по угледу на Молијеровог Тартифа. У извесним репликама, опет, Бруеревић је на трагу дубровачке драмске традиције која је у комедијама знала да преиспитује, критикује, или подсмеху излаже реалне проблеме друштвеног живота у Дубровнику (однос старих и младих, брачни проблеми, питање мираза).

Комедија *Вјера изненада* има својих квалитета. Она је развијена, са јасно оцртаним карактерима (пре свега Нока и покварене служавке Ма-

³ О Бруеревићевом односу према народној поезији видети: Мирослав Пантић, *Народне јесме у записима XV—XVIII века*, Просвета, Београд 1964, 243—257.

⁴ Комедија *Вјера изненада* први пут је штампана у наставцима у часопису „Slovinac”, I, 11, 1. октобра 1878, 105—108; I, 12, 16. октобра 1878, 117—119; I, 13, 31. октобра 1878, 134—136; I, 14, 15. новембра 1878, 150—152; I, 15, 30. новембра 1878, 166—169; I, 16, 15. децембра 1878, 182—183.

руше), и било је лако претпоставити да ово није био и једини Бруеревићев драмски покушај. Ипак, у трагање за евентуалним другим Бруеревићевим комедијама није се пошло, иако су проучаваоцима биле доступне. Налазиле су се у Хисторијском институту у Дубровнику. Штавише, Мирослав Пантић је у својој биобиблиографској белешци о Бруеревићу у *Лексикону писаца Јудославије* навео називе двеју комедија, а у Хисторијском институту постоји и трећа. Ове комедије су доступне и нама захваљујући томе што их је преписао Петар Колендић, и ти преписи чувају се у заоставштини Петра Колендића у Народној библиотеци Србије у Београду. О тој заоставштини стара се академик Мирослав Пантић, који нам је ове преписе љубазно уступио за рад.

Две од ових комедија су жанровски сличне *Вјери изненада*. Чак се и нека имена понављају, а радња је смештена такође у племићску породицу, са обавезним љубавним заплетом. Једна од комедија звала се *Претпенденши од Ђуле*,⁵ док је друга без наслова, а Петар Колендић јој је дао назив према именима главних личности — *Џона и Габро*.⁶ Обе те комедије заслуживале би велику пажњу и публиковање, но оне заправо нису сачуване у свом коначном облику. Ради се, наиме, о својеврсном синопсису, нацрту комедија, додуше врло детаљном. Бруеревић је најпре именовао ликове, а потом, сцену по сцену, не остављајући ништа случају и импровизацији, до танчина разрадио садржај комедије. Ово је врло значајно, јер нам пружа увид у начин рада и писања Марка Бруеревића, што код старијих дубровачких писаца најчешће нисмо у прилици да пратимо. Овде се то може јасно сагледати, с обзиром да је Колендић несумњиво закључио да су рукописи обеју комедија, т. ј. њихових нацрта, писани руком самога Бруеревића, и то на италијанском језику. Нарочито би била занимљива комедија *Претпенденши од Ђуле*, јер се у њој могу ишчитавати и политички погледи самога писца, који је, и као Француз, и као слободоумни грађанин, у сукобу старије властеле, тзв. саламанкеза, и млађе, тзв. сорбонеза, био, наравно, на страни ових других. Није, онда, чудно што се као супарници у комедији јављају Мелко, богати и паметни сорбонез („ricco sorbonese, glorioso scostumato, violento“) и Габро, глупи и припрости саламанкез („stupido salamanches, superbo brutto sgraziato“). На сцену је Бруеревић поново извео Дубровчанима већ познату племићску породицу — оца Вала (само овај пут оптерећеног тешким тврдичлуком), мајку Зору (карактера као и у *Вјери изненада* — охола, пуна предрасуда, сирова и љубоморна на кћер) и кћер Јелу (само што је, за разлику од *Вјере изненада*, овде она не само заљубљена у младога и часнога Џона, него и врло образована и, када треба, лукава девојка). Ове две комедије, међутим, нису до нас дошли у готовом, завршеном облику, па се данас не може ни претпоставити да ли их је Бруеревић до краја уобличио и изнео на дубровачку позорницу. То би могла да

⁵ Препис видети у: Народна библиотека Србије, Оставштина Петра Колендића, II, 263—265.

⁶ Препис видети у: Народна библиотека Србије, Оставштина Петра Колендића, II, 265—267.

покажу само даља трагања, али и ови нацрти пружају могућност да се, ако се такве комедије нађу, прецизно идентификују.

Трећа од ових комедија, међутим, сачувана је у свом коначном облику и на српском језику, и мора се дефинитивно уврстити у корпус дела Марка Бруеревића, као и у корпус дубровачких комедија. И ова комедија, чији је назив *Пиларска коленда*,⁷ писана је руком самога Бруеревића. Она, међутим, представља повратак комичном жанру који знамо под именом фарса, и који је управо крајем осамнаестог века поново био популаран у Дубровнику. Читалац ће одлике фарсе лако препознати. Најпре, нема поделе на чинове; ова кратка драмска игра састоји се од седам сцена. На почетку нема пописа драмских лица, а ни један карактер није до kraja уобличен и драмски функционалан. Нема ни праве драмске радње. Заправо, фарса је подељена на два неједнака дела. Првих пет сцена представљају слику из породичног живота у којој је назначен однос између властелина Вала, његове жене Маре и њихове годишнице Луце. Иако има комичних свађа, прегањања Вала и Луце, иако је служавка повремено дрска, ни издалека се не види нека дубља напетост међу ликовима. Неке сцене подсећају на Налешковићеве фарсе — поготову тзв. *Комедију йетију* — али ни трага од критичког става, ни трага од оних мана какве одликују Налешковићеве ликове. Луце, за разлику од Налешковићевих годишница, није ни свадљива ни крадљива годишница, него само помало дрска, склона да исмева госпара, а и то јој се може опростити ако се има у виду да се ради о празничној вечери. Такође, госпар Вало ни у примисли нема склоности према годишници, што значи да ни владика Мара није љубоморна и свадљива жена. Чак и оно мало фарсичне уједљивости и немира престаје са доласком гостију који са домаћинима играју карте и расправљају о разноврсним новостима из свога града и света. Та статична ситуација запрема други део фарсе, т. ј. шесту и седму сцену. Сама фарса завршава се изласком свих на прозор, одакле слушају песму коледара, чиме се потцртава идила празничне вечери.

Као што се види, фарса *Пиларска коленда* не иде у ред најквалитетнијих драмских дела дубровачке књижевности. Она је писана за тренутак, као нека врста коленде (отуд и такав назив), и готово је сигурно да се изводила у новогодишњој ноћи у некој племићској кући. Бруеревић је, dakle, решио да овога пута стиховану коленду замени драмском, и тако неким својим пријатељима честита празник. Извесну културноисторијску занимљивост ова фарса може имати само по помињању одређених реалија које нам показују како се одвијао дубровачки живот на заласку Републике. О сиромаштву, и извесном материјалном пропадању, тако, може нам сведочити Марино разочарење што се сва карневалска атмосфера свела на „пет-шест батињара и њешто дјечетине у гнусним кошуљам и с маскаром од књиге чревљарске”, на шта госпар Вало призива сећање на сретнија и богатија времена: „Што се веће Дубровник учинио! A tempo mio које су цатаре биле, које дружине, које маскарате! И

⁷ Препис видети у: Народна библиотека Србије, Оставштина Петра Колендића, II, 261—263.

још камо срића да се није у ничему другоме промијенуо, али се у свему свијет приврнуо.” Такође, неизбежне су и критике савремене младежи, које вуку корена још из ренесансне комедије, и присутне су, очигледно, у сваком времену. Тако Мара вели: „Заисто се спомињем да сам и ја дјевојчица била, пак нијесам оно смјела ни по мраку, што видим да сад чине дјевојчице по дневи на прозору насрет Плаце.” Има и жалопојке на положај властеоског сталежа („Пери и лери на дан данашни веће се чују неголи властели”), али и озбиљнијих оптужби да у Дубровнику више нико не гледа општи интерес: „... не пита се већ нег што је боље рег *il privato interesse*”. Тако ни атмосфера у Вијећу умољених није оцртана нимало светлим бојама. Госпар Вало Прегат види као место сталне свађе, заступања себичних интереса, и непринцијелних договора. По том сликању дубровачког живота, које одудара од идиличне празничне атмосфере и више је налик на оновремене сатире,⁸ ова фарса Марка Бруеревића има извесне занимљивости. Она је настала, како је то сâм Бруеревић означио, „концем 18. века”, али је тачну годину тешко одредити, сем уколико се некако не би изнашло када је боловао тадашњи папа, пошто о његовој болести (а та вест је Дубровчанима стигла писмима из Рима) расправљају укућани и њихови гости док играју карте.

Текст фарсе Марка Бруеревића *Пиларска коленда* доносимо према препису Петра Колендића сачињеном са аутографа самога писца. Никакве измене нису проведене, сем што је интерпункција урађена по савременим правилима. Такође смо сматрали да је потребно у напоменама дати објашњења за поједине речи и изразе, као и превод италијанских фраза.

* * *

Марко Бруеревић

ПИЛАРСКА КОЛЕНДА

Шена прва
Г./остар/ Вало и Луџе

(*Гостар Вало ойлећени a la francese*,⁹ у йлашићу с убрусом йрико рамена ојпресује љуци и љочиње љлашић свлачићи. Луџе му љомаћа се обуковаши домаће хаљине.)

Гостар Вало: Јаох, јаох! Магарицо, што чиниш? Хотјеш ли ми руку иштети?

Луџе: Доисто, госпару, нијесам те ни додјела.¹⁰

⁸ Упореди: Cvito Fisković, *Satira „Dubrovnik danju i noći” iz 18. stoljeća*, Forum. XXXVII. 4—5. april-maj 1979. 656—675.

⁹ a la francese = по француској моди.

¹⁰ додјела = дотакла.

Госпдар Вало: Муч' ту, поганицо ниједна, хој још забезочити¹¹ да ме нијеси имала штропијати?¹²

Луце: Штропијати! Ух, ух, како сте диликани¹³ ко диклице зеница.

Госпдар Вало: Да си умукла, музвијерница¹⁴ безочна! Одкуд се тако одговара, али не знаш ко сам ја? Боме ћу те шаком прдекнути ко Бартоло на звоник.

Луце: Да си нећеш, мекахна си срца. А би ли твоју Луцу? Луцу твоју!

Госпдар Вало (собом): Копилицио, не може му се ништа.

Луце: Да драг ли си, нека видим, нека опипам гди те боли. (*Луце ишића га око рамена*).

Госпдар Вало: Јаох, јаох, не дирај, бре!

Луце: Ух, ух, јадан! Дај да видим гђе те боли, нека те, ба! Оздравићеш. (*Шкакља га. Госпдар се Вало пружа*): Дај, човјече, нека те, ба. (*Г. Вало примиће се да 'е пружи, ал' ешто ши госпође Маре*).

S./cena/ seconda¹⁵

Госпођа Мара, Вало и Луце

Госпдар Вало: Мара, добро си дошла, где си данаске била?

Мара: Не питај ме, у сто и седамдесет и пет тетака и госпа и владика, и ето ти ту, уморна сам како пас. (*Чим госпођа Мара што говори стендано¹⁶ и пијехајући,¹⁷ Луце облачи госпдара*).

Госпдар Вало (Луци): Где је кроватин?

Луце: Ево га.

Госпдар Вало (продуљујући врати и насињући се, примиће се к њој раширујући ноге): Дех, запни ми га врата... (*Луце зашиње му кроватин*): Јаох, јаох, јаох! (*Удара је шаком*).

Луце: Што је, забога? Што ти је?

Госпдар Вало: Што ми је? Задјела си ми фибијом¹⁸ ухо, ето си ме уболова до крви.

Луце: Баш драго ми је, кад нећеш да мирујеш, нег све собом сотониш ко дијете од два петка.

Мара: Право вели. Стани миром, ако хоћеш да те се добро служи.

Вало (уследајући да му се фибија од цреваља¹⁹ одјела,²⁰ подиже ногу и пружа је Луци говорећи 'ом): Запни ми ову фибију.

¹¹ забезочити = порећи.

¹² штропијати = осакатити.

¹³ диликани = осетљиви.

¹⁴ музвијерница = злоторка, злочинка.

¹⁵ Одавде Бруеревић за означавање сцена користи италијански језик. Scena seconda = друга сцена.

¹⁶ стендано = с напором.

¹⁷ пијехајући = дахнући.

¹⁸ фибија = копча.

¹⁹ цревље = ципеле.

²⁰ одјела = откопчала.

Луце (фатна га за ногу и будући му је њодићнућа савише, Вало њода на шле).

Вало (с шлијух): Сотоно! Убојицо!

Луце (штиће га њодићнући): Ух, госпару, за каритат!²¹ Јесте ли се увриједили?²²

Вало: Како нијесам?

Мара: Ах, ах, ах! (Смије се и поред љоме Луце).

Вало (уследајући Луци ће се њодићнуће, неће се с шлијух да дићне, неће фатив либро једно међине се за љоме. Луце бјежи).

Sc./ena/ terza²³

Мара и Вало

Мара: Ах, ах, ах! (Смије се): Заиста сте фамози²⁴ и ти и Луце! Да вас може тко видјети, дала би дукат.

Вало (дизже се): Веће сам одлучио, никад је веће нећу код мене. Забићу је у комин²⁵ и да ми веће никад не изиде пред очи.

Мара: Пак тко ће те дворит?

Вало: Пепељуша.²⁶

Мара: Баш таман лијепо ће те бит виђети с оном чупом²⁷ коминатом, у пеленицам надоставјеним²⁸ кончом, а косама мекахним како у морског јежа! Јадни Вало, не лудуј!

Госпар Вало: И ти си заиста чудна, али ко ће ово трпјети?

Мара: Ти. Луција!

Scena quarta²⁹

Луце, Вало и Мара

Луце (из салоче): Што желите?

Мара: Узми ови москар³⁰ и мантелету.³¹

Луце (узимаје и прегиђа мантилу, али невридио).

Мара: Како то сагиђаш?

Луце: Ето овако.

Мара: Тако и магарац умије.

Луце: Ја не умијем боље.

²¹ за каритат = опростите.

²² увриједили = повредили.

²³ scena terza = трећа сцена.

²⁴ фамози = чудни.

²⁵ комин = огњиште; кухиња.

²⁶ пепељуша = прљава жена, расплетених коса. У Дубровнику је то жена која чисти кућу.

²⁷ чупа = чупава жена.

²⁸ надоставјен = настављен.

²⁹ scena quaranta = четврта сцена.

³⁰ москар = лепеза.

³¹ мантелета = кабаница.

Мара (дизје се рабијана³² и сама ѡрићиље маништан и дава ѡа Луци җоворећи): Ти ништа не умијеш, овако се то прегиље.

Госпдар Вало: Ах, ах, па се мени ругаш кад се једим.

Мара: Да како нећу? (*Луци*): Донеси ми ону махрану, а ову ми скини свиленицу и лијепо је спреми. (*Луце све што обслужује, али скидајући свиленицу додије је нехоче косама җосићиним.* *Мара је удара ћаком җоворећи*): Козо планинска, хајде чуват говеда, а не владике³³ дворити!

Луце: Пачек и ти си данас лјута. Што ти је?

Мара: Муч' ти, са' ћу ти свезат један шамар да ћеш га барем за дugo памтити.

Госпдар Вало: Ах, ах, ах! (*Смије се*): Заисто си фамоза и ти и Луце.

Мара: Немо' ме секават³⁴ и ти, драги. (*Луци*): Опруду' одтолек. (*Луце исходи*).

Scena quinta³⁵

Госпдар Вало и Мара

Госпдар Вало: Дану ми реци гдје си данаске била.

Мара: Најприје ти сам била у Госпе.³⁶ Ту ми је и мајка била, па смо заједно отишле у тетке Веће, пак у Балдовицâ, а одтолек у госпе Криле, па на сврху у Зоре Паскове, те смо маскаре гледали с фуњестара.³⁷

Госпдар Вало: Да јесте ли што лијепо виђели?

Мара: Пет шест батињара и њешто дјечетине у гнусним кошуљам и с маскаром од књиге чревљарске.³⁸

Госпдар Вало: Што се веће Дубровник учинио! А tempo mio³⁹ које су цатаре⁴⁰ биле, које дружине, које маскарате! И још камо срића да се није у ничему другоме промијенуо, али се у свему свијет преврнуо.

Мара: Тако је. Заисто се спомињем да сам и ја дјевојчица била, пак нијесам оно смјела ни по мраку, што видим да сад чине дјевојчице по дневи на прозору насред Плаце.

Госпдар Вало: Efetivamente,⁴¹ добро си осервала.⁴²

Мара: Да си, брате, видио данаске Ђулу Гашпину, које је шесте⁴³ чинила и што се намигује, и што ја знам. То су думи,⁴⁴ то су капетанићи, то су скриванићи,⁴⁵ пери и лери.⁴⁶

³² рабијана = бесна.

³³ владика = властелинка.

³⁴ секават = секирати.

³⁵ scena quinta = пета сцена.

³⁶ Црква св. Госпе у Дубровнику.

³⁷ фуњестра = прозор.

³⁸ чревљарске = обућарске.

³⁹ а tempo mio = у моје време.

⁴⁰ цатаре = поворке.

⁴¹ efetivamente = тачно.

⁴² осервала = приметила; запазила.

⁴³ шести = детињарије; лудорије; несташлуци.

⁴⁴ думи = млади свештеници.

⁴⁵ скриванићи = писарчићи.

⁴⁶ пери и лери = беспослена и несташна младеж слободног понашања.

Госпдар Вало: Пери и лери. Пери и лери на дан данашни веће се чују него властели.

Мара: А невјеста?

Госпдар Вало: Која?

Мара: Манде Џовова.

Госпдар Вало: Што говориш, може ли то бит и тако брзо. Што је да се удала.

Мара: Ето толико колико ти је. Али тко би се нагледао њезина спирита, то су, брате Вало, спирити цаптатски.⁴⁷

Госпдар Вало: Пођи, враже, гдје ти је мјесто. Ако дочекамо, vederemo di peggio.⁴⁸

Мара: Дану умукни, њешто се чује.

Госпдар Вало: Њеко куца. Ех, кога врага чините тамо! Што не отварате? Јела, Пера, Франа, Луце! Ја не знам како могу толико спавати, ка-ко смркне свака се замота ко црнокруг,⁴⁹ пак спавај, спавај, спавај.

Мара: Лако је теби говорити који не устајеш прије подне, алити ка-да се оне дижу, а кад ми!

Scena sesta⁵⁰

Дон Флонцио,⁵¹ Марко Томашевић и речени

Дон Флонцио и Марко (заједно): Госпару Вало, љубим вам руке. Го-спођа Мара, servo umilissimo.⁵²

Вало и Мара: Добри сте дошли, s'accomodi.⁵³

Д. Флонцио: Што имамо ново, госпару Вало?

Госпдар Вало: Мајдек ништа, од нике ништа. Веће не имамо ни се-ћије,⁵⁴ а фиљуге⁵⁵ су од Шпање⁵⁶ окренуте на Антивар.⁵⁷

Марко: И то ће нама бити за горе. Да хоће господа једну фиљуџицу стабилишкат, што би било харча, могло би се замало уредит, а толико би корисно било.

Госпдар Вало: Знам и ја да је тако, али ти, брате драги, кад се веће пази што је корисно al publico,⁵⁸ не пита се већ нег што је боље пер Il privato interesse.⁵⁹

⁴⁷ спирити цаптатски = цавтатски манири.

⁴⁸ vederemo di peggio = видећемо и горе.

⁴⁹ црнокруг = врста змије.

⁵⁰ scena sesta = шеста сцена.

⁵¹ Вероватно скраћено од Флоренцио.

⁵² servo umilissimo = слуга понизан.

⁵³ s'accomodi = сместите се.

⁵⁴ сећија = носиљка.

⁵⁵ фиљуга = врста лађе са једном катарком.

⁵⁶ Шпања = Шпанија.

⁵⁷ Антивар = Бар.

⁵⁸ al publico = за опште добро.

⁵⁹ per il privato interesse = за лични интерес.

Д. Флонцио: Per verita,⁶⁰ госпар Вало, dice bene.⁶¹ Данаске је био Прегат,⁶² што се учинило?

Госптар Вало: Не питај ме за Прегат, јер кад помислим, дође ми да побјегнем на Стон, на Цаптат, на Корчулу, гдје ли ти драго, само да се веће не пртим у овакијем послима.

Марко: Да немојте тако. Ако ви, кој имате опаза за Републику, оставите да све иде а orza,⁶³ што ћemo mi? Сиромах нема куд агвантат.⁶⁴

Госптар Вало: Хотио сам дваест пута отворит уста за пропоњат⁶⁵ фиљугу, али ми нијесу дали проговорит.

Д. Флонцио: А што се данаске пропоњајо?

Госптар Вало: Једна је била треска ко у комарди,⁶⁶ њека багра⁶⁷ di certi birbanti⁶⁸ за ит⁶⁹ на Плоче. Купили су серлијатлије цумрук, сада Требињци би хтјели да се њима привагне и a tal effetto⁷⁰ баграли су,⁷¹ частили се⁷² и Бог сâм зна што су чинили за имброльјат⁷³ једну ствар կјарисиму.⁷⁴

Д. Флонцио: Per verità così è.⁷⁵

Госптар Вало: Ја за мене sono indiferentissimo,⁷⁶ истина 'е да Серталић је мени пријатељ, али није цјећ њега да сам од опиниони контрарије,⁷⁷ ма видим да ћemo добавити дизгуста⁷⁸ силу al pubblico⁷⁹ зарад un interesse privato.⁸⁰ Стидим се ријети false, false⁸¹ за деветати⁸² ока бутарага⁸³ илити два пара језика сланијех.

Д. Флонцио (йочиње му се дријемат, зијехајућ گовори): Perfetissimo⁸⁴ сте рекли, così è.⁸⁵ Данаске је било облачно, омарина, једна страшна шилочина.⁸⁶

Госптар Вало: Луце!

⁶⁰ per verita = заиста.

⁶¹ dice bene = добро кажеш.

⁶² Прегат = Вијеће умољених; Сенат.

⁶³ a orza = укосо; ван правца; наопако.

⁶⁴ агвантат = денути се.

⁶⁵ пропоњат = предложити.

⁶⁶ комарда = дућан.

⁶⁷ багра = група; страна у спору.

⁶⁸ di certi birbanti = извесних неваљалаца.

⁶⁹ ит = ићи.

⁷⁰ a tal effetto = у тој намери.

⁷¹ баграли су = спорили су се.

⁷² частили се = врећали су се.

⁷³ имброльјат = замутити; заплести.

⁷⁴ կјарисима = јасна; очигледна.

⁷⁵ per verità così è = заиста је тако.

⁷⁶ sono indiferentissimo = незаинтересован сам.

⁷⁷ опиниони контрарије = супротног мишљења.

⁷⁸ дизгуст = проблем; неприлика.

⁷⁹ al pubblico = свима.

⁸⁰ un interesse privato = лични интерес.

⁸¹ false = криво.

⁸² деветати = приграбити.

⁸³ бутарага = икра.

⁸⁴ perfetissimo = изврсно.

⁸⁵ così è = тако је.

⁸⁶ шилочина = врста ветра; југо.

Scena settima⁸⁷
Госпдар Вало, Мара, Д. Флонцио, Марко и Луце

Луце: Што сте, госпару, заповиђели?

Госпдар Вало: Помакни ти таволин.⁸⁸ Донеси карте.

Луце: Subito.⁸⁹ (*Луце обслужује заповиједи. Сједају око штабеле. Марко супроћи госпдару Валу, Д. Флонцио супроћи госпожији Мари.*)

Мара: Што ћемо вечерас? Хоћемо ли un gilè?⁹⁰

Госпдар Вало: Нећемо, него тресету.⁹¹

Д. Флонцио: Per verità,⁹² госпару Вало, нека се зна да су поклади, facciamo un gilè.⁹³

Госпдар Вало: Немамо петога, а gilè in quattro⁹⁴ нема слади.

Марко: Пети ће доћи а momenti⁹⁵ и неће беспослен бити.

Госпдар Вало: Тресете, тресете.

Марко и Д. Флонцио (заједно): Како заповијете. (*Дијелу карти, йочињу и држави.*)

Марко: Ја сам несретан вазда на тресету.

Мара: Ја се смишлити не могу.

Госпдар Вало: Еппуре⁹⁶ није љепше игре од тресете.

Мара: Може бити, али ти ја... Пачек кога је играт?

Д. Флонцио: Вас.

Мара: Акужава⁹⁷ ли се прије нег се игра илити прве руке?

Д. Флонцио: Per verità non so.⁹⁸

Госпдар Вало: Иза прве руке.

Мара: Да кад је тако, буono.⁹⁹ Трица динара.¹⁰⁰

Госпдар Вало: Шестица динара.

Д. Флонцио: Петица бата.¹⁰¹

Мара: Како немаш динара?

Д. Флонцио: Per verità,¹⁰² госпођо, да имам динара не бих био Д.

Флонцио, него монсињор илити викар.

Марко: Купите, госпо. Ваша је.

Мара: А што ћу ја сад играти?

Д. Флонцио: Јесте ли чули да је немоћан?¹⁰³

⁸⁷ Scena settima = седма сцена.

⁸⁸ таволин = сточинђ.

⁸⁹ subito = одмах.

⁹⁰ gilè = ђиле; врста карташке игре.

⁹¹ тресета = врста карташке игре.

⁹² per verità = заиста.

⁹³ facciamo un gilè = играјмо ђиле.

⁹⁴ gilè in quattro = ђиле у четворо.

⁹⁵ a momenti = за који час.

⁹⁶ eppure = ипак.

⁹⁷ акужавати = (у овом случају): звати боју у картама; објавити комбинацију карата.

⁹⁸ per verità non so = заиста не знам.

⁹⁹ buono = добро; у реду.

¹⁰⁰ динар = боја карте у тресети.

¹⁰¹ бат = боја карте у тресети.

¹⁰² per verità = заиста.

¹⁰³ немоћан = болестан.

Мара: Ко?

Д. Флонцио: Краљ бата.

Мара: Ко, ко? Ко је то немоћан?

Д. Флонцио: Сиромах Михо Пеленда.

Госпдар Вало: Што си реко, а је ли пуно?

Марко: Јест сила. Учинио је данаске тестаменат и надају се да ће се наћи за њиме сепетићи¹⁰⁴ динара.

Мара: Чија је?

Марко: Моја је.

Мара: Како имаш још динара? Нијесам се била ставила од те седмице.

Госпдар Вало: Те сиромах Пеленда.

Марко: У хрђаву му је бићу.

Госпдар Вало: А ко ће од њега ередитат?¹⁰⁵

Марко: Фанат¹⁰⁶ купа.¹⁰⁷

Госпдар Вало: Све су наше.

Мара: Кога су карте?

Марко: Мене.

Мара: Колико сте их учинили?

Д. Флонцио: Један више од нас. Је ли мене играт? Јест. Бати.

Госпдар Вало: Наполитана¹⁰⁸ у бате и три фале динари.

Мара: Пачек сада сам ја, ето сам имала мало прије наполитану у купе и заборавила сам је алмижат.¹⁰⁹

Д. Флонцио: Аја, госпођо Мара, non faremo niente¹¹⁰ тако.

Госпдар Вало: Да хоће ко доћи из Јакина,¹¹¹ да чујемо што чини папа.

Марко: А што је папи?

Госпдар Вало: Ултиме књиге¹¹² кажу да му је био ачиденат.¹¹³ Што сте играли?

Д. Флонцио: Бата.

Господа Мара: Пак реци, Вало, што је од папе било?

Д. Флонцио: Прођите се папе и карденала, здравља ми, госпођо Мара, ако не стојите atento,¹¹⁴ изгубићемо и гаће. Динаре, динаре играте. Dinari fanno papi e cardinali.¹¹⁵

¹⁰⁴ сепетићи = сандучићи.

¹⁰⁵ ередитат = наследити.

¹⁰⁶ фанат = (у картама): дечко; жандар.

¹⁰⁷ купа = боја карте у тресети.

¹⁰⁸ наполитана = (у картама): дама.

¹⁰⁹ алмижат = башити карту; одговорити на боју.

¹¹⁰ non faremo niente = нећемо учинити ништа.

¹¹¹ Јакин = Анкона; тамо су Дубровчани имали трговачку колонију.

¹¹² ултиме књиге = последња писма.

¹¹³ ачиденат = несрћан случај; незгода.

¹¹⁴ atento = пажљиво.

¹¹⁵ dinari fanno papi e cardinali = динари (новац) праве папе и кардинале. Игра речи са алузијом на корумпираност цркве, утолико ефектнија што долази из уста свештеника.

Марко: Залуду све, наше су и остале, е *mi chiamo fora 4 per doppo*.¹¹⁶ А ви, госпару Вало, зашто ми нијесте дуeta молали¹¹⁷ када сам вам бу-
сто.¹¹⁸ Да сте лијепо играли, ега *capotto*.¹¹⁹

Госпдар Вало: Аја, нигда није могло бити капот.

Марко: Партите.¹²⁰

Д. Флонцио: *Per verità*,¹²¹ има разлог.¹²²

Госпдар Вало: Ти си играо ко говедо, да си мени опет повратио купе,
све је било моје.

Марко: Ма није то, госпару, *secondo le regole*.¹²³

Госпдар Вало: *Le regole*,¹²⁴ ја мислим да их боље знам него ти.

Марко: Тако је, ви све знате, алити ја знам да би било капот, да сте
лијепо играли.

Госпдар Вало: Заисто си кочут¹²⁵ како магарац.

Марко: Магарци нијесу достојни с вами играти. Барем да одбацим
карте.

Мара: Замите ту иглену.¹²⁶ Игра? Вало, тебе је.

Госпдар Вало: Шпаде.¹²⁷

Д. Флонцио: Наша.

Марко: Да речеш моја од краља.

Д. Флонцио: *Animo*,¹²⁸ госпођо Мара, хрдате¹²⁹ ми тега краља.

Мара: Мучите. Почек, ох, ох, ко ће ово бит? Дошли су нас коленати.

Д. Флонцио: *Per verita*,³⁰ биће, чини ми се, и диклица и приклица.¹³¹

Марко: Барем да пођемо слушат на прозору.

Мара: Хо'мо. (*Дизжу се, наслањају се* ио *ћенџерим. Улази и Луџе, йуна
весеља*).

¹¹⁶ *e mi chiamo fora 4 per dopo* = зовем још четири (карте) за касније.

¹¹⁷ молали = пребацили; набацили.

¹¹⁸ бустро = бацио карту; заиграо одговарајућом картом.

¹¹⁹ *era capotto* = беше готово.

¹²⁰ партите = играјте.

¹²¹ *per verità* = заиста.

¹²² има разлог = има право.

¹²³ *secondo le regole* = играјте по правилима.

¹²⁴ *le regole* = правила.

¹²⁵ кочут = тврдоглав; својеглав.

¹²⁶ иглена = врста кутијице.

¹²⁷ шпаде = боја карте у тресети.

¹²⁸ *animo* = душе вам.

¹²⁹ хрдати = бацити карту на сто.

¹³⁰ *per verità* = заиста.

¹³¹ приклице = уштипци.

ПЕСМЕ ЖИВЕ НА ЗАБОРАВЉЕНИМ МЕСТИМА

Из преписке Ивана В. Лалића и Чарлса Симића
(1970—1971)

У нашем претходном раду објављеном у последњем броју *Зборника за књижевност и језик Мађише српске* писали смо опширије о преписци Ивана В. Лалића и Чарлса Симића. Овом приликом треба само напоменути да је та преписка трајала од 1969. до 1994. године, т. ј. и до смрти Ивана В. Лалића 26. јуна 1996; међутим, ништа из тих последњих година није сачувано. Целокупна преписка садржи око 100 писама различите дужине, куцаних на писаћој машини или писаних руком. Сва писма су до децембра 1972. године на енглеском језику, а пошто се Лалић приликом сусрета са Симићем у лето 1972. године уверио да он свим добро говори српски, сва остала Лалићева писма до краја су са неколико изузетака на српском језику. Симић пише стално на енглеском, изузев једног приликом на српском, и то Ћирилицом, а понекад се потписује на српском или у напоменама додаје понеку опаску на српском језику. Преписка Лалића и Симића се први пут објављује после десет година од Лалићеве смрти и љубазношћу Бранке Лалић, Иванове супруге, и Чарлса Симића први пут смо у прилици да објавимо ову необичну кореспонденцију. Поред тема међусобног превођења двојице песника, ова преписка у целини пред читаоца доноси информације о рецепцији наше поезије у Америци од краја шездесетих година, када тај процес и почине, па све до средине деведесетих. Поред литерарних, преводилачких тема кореспонденција ова два песника показује нам како се развијало њихово пријатељство, лично и породично, отвара незаobilазну тему музике, пре свега класичне и цез остварења и при самом крају трагичне и болне тренутке у животима обојице песника на почетку грађанског рата у Југославији.

У овом тексту објављујемо девет писама Ивана В. Лалића и Чарлса Симића. Писма обухватају период од 5. априла 1970. до 28. маја 1971. године. Од свих девет писама, чак осам припада Ивану В. Лалићу, а само једно Чарлсу Симићу. С обзиром да из овог занимљивог периода није сачувано више Симићевих писама, одлучили смо да сада у склопу овог рада објавимо и превод предговора за Лалићеву књигу песама на енглеском *Фајр ђарденс* (*Fire gardens*, translated by Charles Simic & Bill Truesdale, New rivers press, New York 1970), коју су превели и приредили

Чарлс Симић и Бил Трусдејл, амерички песник и власник издавачке куће у којој је објављена Лалићева књига изабраних песама на енглеском језику. Симићев предговор за ту књигу је врло занимљив, а са данашње тачке гледишта чак и луцидан. У том предговору пре 37 година Симић је само на основу прве Лалићеве књиге *Време, ватре, вршови* открио значај Византије и њене врло дубоке несвесне корене у бићу српске културе. Иако у овом сегменту немамо много Симићевих писама, на основу предговора и Лалићевих одговора откривамо посредно колико се Симић ангажује око промовисања Лалићеве књиге песама, потом Лалићеве припреме *Антологије модерне америчке поезије* и уопште целокупне рецепције тада савремене српске поезије. У то време Симић има контакте у Америци са Миодрагом Павловићем, преводи Љубомира Симовића и објављује једно мало броширано, памфлетско издање под називом *Четири југословенска јесника Иван В. Лалић, Бранко Милковић, Љубомир Симовић, Милорад Павић (Four Yugoslav Poets, Ivan V. Lalic, Branko Miljkovic, Ljubomir Simovic, Milorad Pavic, Lillabulero 1970)* У исто време, с друге стране океана, Иван В. Лалић и Милорад Павић преводе Симићеве песме и припремају књигу превода његове поезије или их објављују у књижевним часописима. Оно што посебно карактерише овај сегмент преписке је једна носталгичнаnota у Лалићевим писмима, стрепња и ишчекивање да се Чарлс Симић коначно појави у Београду. Очекујући тај сусрет, песници у Београду (И. В. Лалић, М. Павић, М. Павловић) покушавају да нађу начина да Симићу помогну да дође у Београд. Занимљиво је да ће се тај сусрет догодити тек у лето 1972. године. Биће то прилика да се тек тада, после трогодишње преписке, од 1969. године, Лалић и Симић сусретну лицем у лице. Овај део преписке је веома важан јер нам сведочи и о процесу рецепције српске поезије у Америци, где се у том тренутку највише ангажују Чарлс Симић и Васа Д. Михаиловић, професор на Универзитету у Северној Каролини. Током 1970. године, иако о томе у преписци нема речи, Чарлс Симић је поред превода Лалићеве поезије и мале књиге о четири југословенска, т. ј. српска песника објавио и песме Васка Попе под називом *Мала кућија, јесме Васка Попе (The Little Box, poems of Vasko Popa, translated by Charles Simic, The Charrioteer 1970)*. Тако ту 1970. годину сагледавамо, и у светлу ове преписке, као једну од најважнијих за прород српске поезије у САД, када духовни простор литерарне Америке вапи за новим, малим и егзотичним културама. Тада америчка поезије, како и сам Чарлс Симић¹ пише у есеју о Марку Стренду, поетички близком песнику, инкорпорира у себе друге културе и песнике дивећи се екстраваганцији њихових метафора и поређења. Том приликом Симић посебно истиче Васка Попу, а из претходних писама која ће уследити откриваћемо колико се дивио Лалићевим стиховима, нарочито поеми *Мелиса*, али и песмама из *Смешни на везама* (1975) и *Старасне мере* (1984).

¹ Чарлс Симић, „У ноћном возу: О Марку Стренду” у: *И ѡаво је јесник*, превела Весна Рогановић, Откровење, Београд 2006, стр. 25.

Чарлс Симић Ивану В. Лалићу
Из Њујорка у Београд
5. априла 1970.

Драги Иване,

Пре свега морам да ти захвалим на лепим коментарима о мом предговору. Пао ми је камен са срца. У прилогу ћеш наћи мој приказ објављен у часопису *Књиге у инострanstvu* (*Books Abroad*). Није баш добар. Када сам га писао нисам имао јасну представу о твојој поезији. Познавао сам само *Чин*, *Круг* и поједиње песме расејане по антологијама. Сад почињем да разумевам неке важне ствари. Пуно ми је помогао Мија Павловић који је овде боравио десетак дана и виђао сам га скоро сваки дан, помогао ми је да у великој мери схватим неке од проблема и тенденција у савременој српској поезији. Он је био први српски песник кога сам икада упознао. Изванредан човек. Сада, заиста, не могу више да издржим, а да не одем у Југославију. Мија ми је предложио да вам се придружим на Охриду. Звучи сјајно. Ако моја супруга добије одсуство у то време, сигурно ћу вам се придружити.

Што се тиче твоје антологије² имам следеће примедбе: Еми Лоуел (Amy Lowell 1874—1925), Елинов Вајли (Elinor Wylie 1885—1928), Една Сен Винсент Милеј (Edna St. Vincent Millay 1892—1950), Хауард Немеров (Howard Nemerov 1920—1991), Барбара Гест (Barbara Guest 1923—), Стенли Мос (Stanley Moss 1926—), Роберт Пек (Robert Pack 1929—) су веома минорни песници. С друге стране недостаје: Robert Bly, Gary Snyder (1930—), Галвеј Кинел (Galway Kinnell 1927—), Kenneth Patchen (из периода 30-тих и 40-тих), Weeldon Kees (1914—1955, исти период као Patchen), Виљем Стафорд (William Stafford 1914—1993). Мислим да су ти песници заиста важни. Осећам да је први део антологије врло добар. Што се тиче послератног периода нема стварно добрих антологија. Све су без изузетка врло пристрасне. И тако кад се све узме у обзир, обавио си изваредну ствар. Бил ће ти рећи више о осталим примедбама које имамо.

Примио сам много ентузијастичких реакција о твојим песмама у *Fire gardens*. Поменућу неке: Џејмс Тейт³ (James Tate), Џорџ Квоша⁴ (George

² Чарлс Симић је у овом писму навео низ млађих песника за које је сматрао да нису сасвим важни за Лалићеву антологију америчке поезије. Међутим, Иван В. Лалић није из антологије избацио ни једног од ових наведених песника, а такође није ни превео неколико песника које му је саветовао Симић већ у следећој реченици. Године рођења у заградама додаје приређивач ове књиге.

³ Џејмс Тейт (James Tate, 1943), рођен у Канзас Ситију, предавао на многобројним универзитетима у Сад, Беркли, Колумбија, предаје на Масачусетсу. Објавио је петнаест збирки поезије, добитник Националне књижевне награде и Пулицерове награде за књижевност.

⁴ George Quasha (1942—), рођен у Њујорку, уметник, песник и аутор многобројних мултимедијалних остварења, видео-инсталација, перформанса и модерних ликовних израза. Од седамдесетих припрема перформансе које сачињавају поезија, видео-радови и музичке композиције. Током 2006. године је био један од добитника награде Гугенхајмове фондације за своје видео-инсталације.

Quasha 1942—), уредник у *Стоуни брук* (*Stony Brook*), Бил Кнот (Bill Knott), Мишел Бенедикт (Michael Benedikt). То су све песници моје генерације. Не знам да ли познајеш ишта од њиховог дела, али овде су веома познати. Чујем да је *Политика* објавила кратку вест о књизи. Можеш ли нам, молим те, то послати.

Знаш, живот је леп, упркос чињеници што су ми из десни извадили упаљени умњак. Имам још два месеца читања, а онда се враћам превођењу. Тренутно почињем рад на рукописима Симовића, Павловског и Славка Михалића. Надам се да ћу их овог лета комплетирати. Та друга књига још није изашла. Штрајк поште је код нас направио велику збрку.

Све најбоље,

Charles

Због читалаца којима овај предговор није сасвим познат, а колико је приређивачу познато досада није ни превођен на српски језик, објављујемо у овом додатку превод предговора Чарлса Симића за књигу *Фајр گарденс*.

„Песма живи на заборављеном месту”⁵

Да би саму себе обновила, поезија мора да се повремено врати својим почецима. Матерњи језик сваког песника чува праслику која обезбеђује контакт у којем тај језик има значење (може да има значење). Песник је на неки начин налик старом истраживачу који плови према месту које је пуније имагинацијом него материјалном стварношћу. Мислим на једно историјско искуство које је било затамњено или о једном неописаном почетку; о свему томе што се појавило пре мисли и емоција, а без којих ниједна песма не би могла да постоји. У крајњем смислу, могућности које нам дозвољавају да стварамо, припадају нашим прецима. Ми можемо учинити врло мало, али се кроз нас могу проговорити велике ствари.

Новооткривени континент Ивана В. Лалића је Византија. То је његов покушај да успостави везу са комплексним пореклом које је увек било присутно, сан, величанствена песничка слика, која лежи скривена у несвесном, једна врста Атлантиде унутрашњег света његовог народа. Овде се не осврћем на његову књижевну традицију, него на нешто много битније, мислим на потребу да се неки путеви из прошлости оставе отворенима. Као што Лалић сам каже: „Песма живи на заборављеном месту”. То је посао којег се савремена српска поезија једноставно мора да прихватити, да би дубље постала свесна свог идентитета, а Лалићевим речима „да би саставила свој завичај”. Оно што у том подухвату во-

⁵ Charles Simic „The poem lives in a forgotten place” u: Ivan V. Lalic *Fire gardens*, translated by Charles Simic and C. W. Truesdale drawing by Zivojin Turinski, New Rivers Press, New York 1970, str. 9—11.

лим јесте драма, два паралелна нивоа: историја и једноставно враћање на индивидуално искуство. То су два снажна покретача; један, који разоткрива време и други, онај који чини уметничко дело, а тај је безврмен. На њиховој раскрасници Лалић ствара свој простор. Нада за њега као и за све нас јесте да достигне разумевање јединства — које постоји између мита и његовог (властитог) сопственог живота, без обзира да ли је то у „*Catena mundi*” у непостојећем ланцу планина које се простиру Балканом, средњовековних картографа, фантазија, овековечена вековима наследника или је Византија, која, иако је стварна, Лалићу није ништа мање мистериозна. Иако у својим раним песмама често посеже за стварним догађајима, као што је пад Срба у Смедереву, у том последњем басиону пред Турцима, његова машта је привучена широким, комплексним и амбивалентним догађајима као што је пропадање Византије, која се не може тако лако протумачити. Закопани пламен тог мита осветљује садашње тренутке. Оно што произлази из тог схватања је невидљива порука ове песме, која није носталгично окренута прошлости, него постаје знак у коме може да се препозна будућност. Ми истражујемо захваљујући својим осећањима. Евидентно је да је Лалић „идејни песник”, али је представљен као „интелектуални са импликацијама апстракције” јер је његова интелигенција увек укорењена у нечему конкретном, једном од најзанимљивијих атрибута „стварном” који се могу приписати тој интелигенцији, оној врсти поезије где је преиспитивање поетског чина самог по себи. Питање је да ли је ова алатка, поезија, стварна или највећија литерарна фикција. Чудно, то је зато јер је љубав могућа ако један може да верује у поезију.

„Ако се мењаш, мењам се сигурно и ја,
И с нама тај свет саграђен око једног тренутка
Као плод око коштице, саткан од нестварног меса
Што има укус муње, укус прашине, укус година,
Укус снега растопљеног на пламену твоје коже”

(прим. превод. песма „Љубав”)

Од тих најранијих песама Лалић је продужио врло брижљиво са великим пажњом ... пролазећи кроз неке слике као да жели да провери да му нешто није промакло. Неспорно је да је једна од његових најистрајнијих слика морала да буде — ватра јер као што каже Бечелер: „размишљање о ватри враћа нас на порекло филозофске мисли” Ја исто тако мислим на могућност да је сваки истраживач као лутајући Јеврејин песник у Ахасверу у Дубровнику је изгубљени син враћајући се истим путем, тражећи неку слику, доказ последњег тестамента завештања његових дугачких лутања, нешто је превидео, ..., честицу из које је био искуљчен изгубљен укус док је трагао за својим именом, светло, коме је допуштено да прође преко његовог лица, а да не отвори очи.

За мене је то у најмању руку расположење у песмама (климатско) време њихове унутрашње отаџбине. Њихово богатство је овде (у овој

књизи) пружено сваком читаоцу и мом властитом. Он је у позицији коњаника у Лалићевој песми „Тамни вилајет”:

„Овде негде секу се сви путеви
Пре коначног разиласка, и траг звери се меша
Са трагом анђела у страшном спокојном средишту:
Ко заостане кајаће се,
Ко продужи кајаће се.”

(Прим. превод. песма „Тамни вилајет”)

Нема више варвара на границама ових светских царстава који ће доћи и спасити нас, осим усамљених певајућих личности правих песника као што је Иван В. Лалић.

**Иван Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Њујорк
15. априла 1970.**

Драги Чарли,

Хвала ти на писму и приказу *Круža* објављеном у часопису *Књиџе у инострансству* (*Books abroad*). Мислим да је приказ одличан — заиста мислим да је одличан. Наравно, то је само тангента нацртана на том мом кругу — а шта би друго могло и бити с обзиром на простор којим си био ограничен, али тангента погађа „круг”, не било који круг... Након твог приказа готово да ми је жао што нисам у своју последњу књигу уврстио „Три скице Ориона”.

Што се тиче твојих коментара о мојој антологији: уверен сам да је још далеко од тога да ће бити перфектна (свидеће ти се преводи, иако...), али могу да ти објасним зашто сам увртио неке песнике које ти не сматраш важним, vice versa, зашто сам заобишао нека од имена за које ти сматраш да су заиста важни. У сваком случају, радујем се лепом ћаскању на ту тему, овде у Београду или на Охриду. Још један податак у вези са поменутом антологијом: као што вероватно знаш. Мија је уредник едиције у којој ће бити објављена књига. Неки дан смо разговарали о томе након његовог повратка из Њујорка, и сложили смо се да ти припадаш тој књизи без обзира да ли постоји или не постоји генерално ограничење (старосна граница). Била је то чак његова иницијатива, а ја сам био више него вољан да се сложим са тим (већ сам до сада превео „Бестијан” и „Кашкиу” за тај часопис и ја се спремам да надам да ћеш се и ти сложоти, с тим, такође).

Радују ме те добре реакције на *Fire gardens* које си поменуо у писму. Нека од имена која си навео (Мајкл Бенедикт, нпр.) нису ми са свим непозната. Што се тиче будуће судбине саме књиге — надајмо се најбољем!

Веома се радујем што ћу за неколико дана видети Била и задржаћу га овде што је дуже могуће. Што се тиче твог доласка — најбоље би било да дођеш у Охрид, а да се после тога вратиш у Београд. Одлучи сам.

Јеси ли срео Васка? Поздрави га много. И напиши реч-две једног дана.

Бест, Иван.

**Иван Лалић Чарлс Симићу
Из Београда у Њујорк
Београд, 3. јуна 1970.**

Какво пријатно изненађење, читати твоју карту⁶ на српском! Чести-там: пишеш сасвим добро. Још мало, па ћеш можда да напишеш на српском и неку песму? А ја ћу онда да је преведем на енглески!

Хвала за исечке твоје критике о *Кругу*. Нема потребе да се правдаш и ограђујеш: мислим да је то заиста добар текст. Причаћемо о томе, и о толико других ствари, када у септембру дођеш овамо. *Осматашак писма на енглеском* Много се радујем твом доласку. Исто тако и Васко, и Миодраг, и сви други. Како планираш свој пут? Колико ћеш дана провести у Београду? Бил је остао овде само недељу дана; било је лепо провести време с њим, али седмица је прекратко време. У твом случају, поготово: познајеш овде много више и сви твоји пријатељи ће те много заокупи-рати, зато покушај да уживаш што више лепих септембарских дана у Бе-ограду ако можеш (узгряд, септембар је најлепши месец у Београду).

Какви су то, дођавола, послови у Преводилачком центру Ајова. Да ли је то нешто стварно занимљиво кад ти имаш добар разлог да оставиш Њујорк (осим због парадајза, наравно...) на дужи период? Причаћеш ми више о томе у септембру.

Недавно сам поново прочитао рукописе две нове Билове књиге. Мислим да је урадио добар посао, и у *Господару ножева* (*The Master of Knives*, 1971) и у *Путу у Калифорнију*. Када излази твоя нова књига?

Мислим да је твој „Бестијар” испао добро у мом преводу. Да бих то доказао цитирати фрагмент:

Нешто миче се у петом,
Нешто стално на ивици
Рађања. Слаб и понизан,
Дотиче благо.
Тежак је сузу.
Вади трун из ока.

Занимљиво је како твој фини ритам постаје, сасвим природно срп-ски у српском! Баци поглед на „Кашику”:

Једна стара кашика
Савијена, удубљена,

⁶ Нажалост дописна карта Чарлса Симића на српском језику из 1970. године није пронађена у заоставштини Ивана В. Лалића. С обзиром да је реч о првом Симићевом тек-сту на српском, то је свакако за Лалића био прави преседан и изузетан догађај.

Углачана
До злог сјаја.

Загризла је
У мој живот —
Ту кост шупљу
Исисала.

Сад је
Нешто живо: спрема
Да утреће неко име
На затворски зид —

Спремна да је неко преда
Оном маленоме
Који
Тек што је проходао.

Да ли ти се допада? Мени да.
До скорог виђења,
Све најбоље, Иван.

Иван Лалић Чарлсу Симићу
Београд, 18. октобра 1970.
Из Београда у Хајвард (Калифорнија)

Драги Чарли,

Стварно лоше вести — сви су били тако одушевљени да ће напокон имати прилику да те виде у Београду, а ти не долазиш. Идеш у Калифорнију! То мора да је нека опсесија: погледај само Бил који је написао књигу о томе, а сад погледај себе, радиш исту ствар, идеш тамо! Е, па надам се да си изабрао најбољу солуцију; у сваком случају Калифорнија ми боље звучи него Ајова — с парадајзима или без њих. А изгледа планови за један продужени боравак у Југославији следеће године звучи стварно лепо — само молим те кад следећи пут купиш авионске карте покушај да их УПОТРЕБИШ!

Надам се да си задовољан својим новим послом. Савремена америчка поезија је нешто о чему има шта да се каже. У вези с тим — моја антологија ће се изгледа појавити 1971. Уврстићу ти три од твојих шест песама које сам превео; свих шест ће бити емитоване на Радио Београду. И четири од њих + шест у преводу Мише Павића биће публиковане ове зиме у *Савременику*. Има ли вести са штампаријом Вандербилт универзитета? А шта је са малом књигом са четири песника?

Да ли ти је калифорнијско сунце (и калифорнијско вино) помогло да радиш на својој дугачкој песми за Била? Ја сам поново почeo да пишем песме, у септембру после сушног (али очигледно потребног) периода које је трајало скоро две године. Надам се да ће нешто од тог да изаже ове зиме. Јавићу ти ако се то испуни.

Напиши ми коју реч, када ти то падне на памет. (последња реченица је на српском)

Срдачно, Иван.

**Иван В. Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Хајвард (Калифорнија)
Београд, 14. децембар 1970.**

Драги Чарли,

Само реч или две — да ти честитам награду Српског ПЕН-а (заиста се радујем; а то је нешто што заиста заслужујеш) и да ти кажем да сам пре неколико дана примио књигу *Четири југословенска поесника Иван В. Лалић, Бранко Милjković, Милорад Павић, Љубомир Симовић* (*Four Yugoslav Poets*⁷) Хвала ти. Памфлет изгледа заиста врло лепо — а што се тиче превода, бриљантни су (то стварно мислим). Начин на који си поступао (у песмама, прим. превод.) „Споменик непознатом песнику” (Песма Милорада Павића у преводу Чарлса Симића „Monument to an unknown poet”, примед. прев.) или „Једне вечери” (Песма Љубомира Симовића, а у преводу Чарлса Симића „One evening”, примед. прев.) (да и не помињем моје песме). Једноставно је прелепо. Честитам још једном.

Како је у Калифорнији? Јеси ли задовољан својим послом? Што не седнеш и напишеш ми редак или два. Надам се да ниси изменио свој план у вези боравка у Београду следеће године. Толико много финих људи се радује да те сртне ...

Изгледа да ће се моја *Америчка антологија* појавити 1971, напокон. Тебе сам представио песмом „Бестијари” „Нож” и „Игла”.

Све најбоље, Иван.

⁷ *Four Yugoslav Poets Ivan V. Lalic, Branko Miljkovic, Milorad Pavic, Ljubomir Simovic*, translated by Charles Simic, published by Lillabulero Press, INC. Northwood Narrows, N. H., 1970. Књига има 30 ненумерисаних страница, па се може говорити о некој врсти и памфleta, како то дефинише Лалић. Ово је Симићев избор савремених југословенских или, прецизније речено, српских поесника, који се сада по први пут после Другог светског рата појављују у енглеском преводу у облику мале књиге или неке врсте брошуре. Ово су искључиво Симићеви преводи, које је пре овог издања објавио појединачно у литературним часописима *Stony Brook*, *Sumac*, *The Literary Review* и *Lillabulero*. У предговору ове књиге—брошуре Чарлс Симић пише да је реч искључиво о поесији која припадају последратној генерацији. О одабраним поесијама читаоци добијају информације о години рођења ових поесника и кратке информације о њиховим поесничким опусима. Симић у предговору наглашава да је реч искључиво о његовом личном одабиру и према сопственом укусу је селектовао неколико поесника, што је много мање од онога што припрема за антологију југословенске поезије коју уређује са Васом Д. Михаиловићем. Због изузетне важности ове књиге за рецепцију српског модерног поесијаштва у САД наводимо и садржај књиге: Ivan V. Lalic „Voices of the dead I”, „Voices of the dead II”, „Voices of the dead IV”, „Wall”, „Dark province” Branko Miljkovic „Requiem VIII”, „Four short poems”, „A Ballad”, „In praise of planets”, „Everybody will write poetry” (translated by Vasa D. Mihailovic) Ljubomir Simovic „Epitaphs from Karanskog cementary”, „Notation in gold”, „Travelling Star”, „Epitaph”, „One evening”, Milorad Pavic „Great Serbian migration 1690”, „Lunch in a dream”, „Flying temple”, „The swing over the calm source of our names”, „Monument to an unknown poet”.

**Иван Лалић Чарлсу Симићу
Из Београда у Хајвард (Калифорнија)
Београд, 8. фебруара 1971.**

Драги Чарли,

Само реч или две — да ти кажем да *Рашчињавајућа тишина* (*Dismantling the Silence*) изгледа сјајно и да се стварно радујем што си објавио такву књигу. Свиђа ми се композиција; Мислим да су песме (оне које сам знао и које нисам) веома добро избалансиране — књига има своју хармонију. И да ти кажем нешто, што вероватно знаш, ти си заиста веома добар песник!

Нарочито сам дирнут посветом. Ниси, значи, заборавио да пишеш Ћирилицом! Заиста је крајње време да дођеш овамо и сртнеш своје пријатеље.

Како је у Калифорнији? На чему сада радиш? Песме? Управо сам издавачу предао књигу критика; требало би да изађе ове године. Добићеш, наравно, примерак. Наћи ћеш у њој текстове о многим људима које знаш (Васко, Мија, Миша Павић, Љуба Симовић).

Да ли си у вези са Билом? Дуго ми већ није писао. Претпостављам да треба да му пошаљем разгледницу (лепу „висту“ Београда); Надам се да је добро, само врло запослен.

Пиши ми о себи,

Срдачно, Иван.

**Иван Лалић Чарлсу Симићу
Београд — Хајвард (Калифорнија)
Београд, 13. фебруара 1971.**

Драги Чарли,

Претпостављам да си примио моје писмо врло брзо након што си ми послao своје. Стварно ми ових дана долазиш у добром расположењу! Најпре твоја књига (још увек је на мом столу; поново је читам и држим се — у основи — свог првог утиска; веома фина књига) а затим најаве твоје одлуке да дођеш у Београд. Мислим да је друга половина септембра најбоље време да је реализацијеш; сви су се већ вратили, дрвеће је зелено, небо (Дунав и Сава) је плаво, град је натопљен мирисима протканим мирисом роштиља и газолина — укратко, сети се, живот је диван крајем септембра у Београду (као што би рекао Кол Портер ...)

Надам се да ћеш до тада завршити свој рукопис за Била. Дуже текстове је, заиста, веома тешко написати. (То је један и од мојих проблема ових дана ...) Оно што не разумем јесте твој страх да ће песме постати „сувише херметичне“ и „недоступне већини људи да их схвате“. Ако комуникација тежи да буде такво згуснута, херметична, као што кажеш, боље да је оставиш таквом каква јесте, него да је разблажујеш нарацијом. На твом месту ја бих „отворио“ песму богатијим сликама, са метафора-

ма; ако си довољно пажљив, нећеш изгубити у интензитету — а свог ћеш читаоца емотивно упецати. Хоћу да кажем, он ће најпре заволети песму, а касније ће почети да је разумева. Поменуо си Стивенса (Wallace Stevens 1879—1955):

„Његове чврсте станце више као кошнице у паклу

Или у оном што беше пакао, пошто су сада небо и пакао заједно
А овде, о terra infidel ...”

Он је добро познавао трик (иако га он није измислио); мислим да када бих писао на енглеском, покушао бих да неке ствари научим од Стивенса ... Немогуће га је следити, наравно (као што нпр. можеш следити Паунда) али може се много тога профитирати. У сваком случају, знатижељан сам да читам твоје дугачке песме. У септембру у Београду? Или чак пре? У међувремену, кратко писмо с времена на време добро би дошло. Довиђења.

Све најбоље, Иван.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу

Дописна карта из Париза у Хајвард (Hayward) (Калифорнија)

Париз, 1. марта 1971.

Драги Чарли,

нисам био овде више од дванаест година, сад уживам у свом двонедељном одмору у Паризу.

Чињеница је да Париз остаје Париз све време је врло утешно. Хоћеш ли се овде задржати на свом путу за Београд. Учини то, вредно је труда.

Довиђења.

Све најбоље, Иван.

Иван В. Лалић Чарлсу Симићу

Из Београда у Хајвард

Београд, 28. маја 1971.

Управо сам чуо од Мише Павића да ти покушаваш да нам избегнеш. О не. Ниједна од твојих великих или малих невоља (катастрофа) које си набројао у једном од својих писама није ваљан разлог да одготвиш свој долазак. Знам понешто о зубарима и аутомобилима, али веруј ми све то нема ништа заједничког са пријатељима песницима и ћевапчићима. Миша има сјајну идеју; зашто да не платиш авионску карту са новцем од Пенове награде? Управо сам сазнао да је сума довољна да (разреши проблем) за то, једина неприлика је што нисам сигуран да ли је могуће платити у динарима. Проверићу. Ако не — да ли си сигуран да ипак можеш доћи? Размисли о томе озбиљно ... Могао би најпре отићи у Охрид, а затим се стварно добро провести у добром старом Београду. И напиши нову књигу песама.

Какав је живот у Калифорнији? Какав је живот уопште? Хајде, јави ми како се осећаш, физички, ментално и дентално — напиши ми коју реч.

Срдачно, Иван.

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ

UDC 821.163.41.09(082)(049.3)
821.163.41.09:398(082)(049.3)

„ХОД“ КРОЗ ЖАНРОВЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Жанрови српске књижевности, зборник бр. 3, Нови Сад 2006, 551. стр.)

Зборник *Жанрови српске књижевности* представља трећу књигу радова настала као резултат истраживања проблематике жанра, у оквиру научног пројекта Одсека за српску књижевност и Одсека за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Овим пројектом руководи проф. др Зоја Карановић, а финансира га Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије. На међународном научном скупу, одржаном на Филозофском факултету под крај 2006. године, резултате истраживања представило је 37 учесника — професори и асистенти новосадског Филозофског факултета, студенти ангажовани на Пројекту, као и истраживачи из других научних институција, међу којима је било и оних из иностранства. Свих 37 радова са овог скупа објављено је у Зборнику, штампаном 2006. године, у издању Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду и Орфеуса из Новог Сада. Уредници Зборника су проф. др Зоја Карановић и Селимир Радуловић.

Како и доликује институцији под чијим се окриљем реализује овај пројекат, или и научномrenomеу аутора радова, зборник *Жанрови српске књижевности* је организован према свим кључним захтевима озбиљне научне публикације. Уз сваки рад, уз обавезан сажетак и кључне речи на почетку, на крају је дат списак коришћене литературе и остale грађе релевантне за тему, као и резиме на страном језику. Највећи број радова има резиме на енглеском језику, док је неколицина резимеа преведена на француски, немачки или руски језик.

Зборник *Жанрови српске књижевности* концептиран је према књижевно-историјском критеријуму, у неколико хронолошко-тематских кругова. Прву, условно говорећи, целину чини седам радова који обрађују теме из народне књижевности. Ови радови обухватају теме од анализе мотива ослепљења змије и његове симболике у словенеској народној култури у раду мр Јасмине Јокић, преко компаративних анализа српских и бугарских балада, кроз призму мотива о бездетној невести и камену, односно мотива Омера и Мериме у радовима Марине Токин и Драгане Бошковић, до разматрања жанровских и реторичко-стилских карактеристика клетве у раду Драгољуба Перећа. Круг радова из ове области затварају својим истраживањима проф. др Марија Клеут и проф. др Зоја Карановић радовима о функционалности одеће у наративној структури јунакских народних песама (овај рад, као посебан прилог, садржи и регистар ношње, сачињен на основу четири збирке песама), односно о наративној и семантичкој структури песме *Марко Краљевић и Муса Кесеција*.

Други хронолошко-тематски круг Зборника чине четири рада, посвећена различитим жанровским проблематикама у делима средњевековне књижевности. У овој целини обрађене су теме топоса путовања, као симболичког, духовног чина у старим српским биографијама у раду Наташе Половине, а затим и мотив

мученичке смрти, као кључно жанровско обележје житија у раду проф. др Јелке Ређеп. У овом кругу радова посебно је интересантан рад доц. др Светлане Томин о преплитању жанрова приватног писма и тестамента Стефана Бранковића и Ђурђа Црнојевића, као својеврсних сведочанстава јаке супружничке љубави и оданости између мушкарца и жене, што иначе нису биле нарочито честе теме средњевековне књижевности. Други круг Зборника затвара рад проф. др Николе Страјнића — *О феномену сабирања у џесничкој минијатури*.

Наредна тематска целина, коју чини само један рад, аутора Невене Варнице-Ненин, бави се дубровачком књижевношћу, а обрађује жанровска обележја фарсе, која су примењива у *Новели од Станица* Марина Држића.

Потом следи и целина која обрађује теме из књижевности XVIII и XIX века, а овај круг Зборника отвара рад проф. др Мирјане Д. Стефановић, који истражује могуће узоре *Малог буквара за велику децу* Михаила Максимовића, уз осврт на сатиру у оваквом књижевном жанру. У раду проф. др Саве Дамјанова, на примерима из песништва Лукијана Мушицког, класицистичка поетика овог песника посматрана је кроз призму актуализујуће рецепције, као антиципација постмодернистичких тековина XX века, док рад мр Радослава Ераковића представља анализу недовољно истражених аутопоетичких исказа у три уводна текста религиозног епа Михајла Владисављевића *Победоносни тријумф или торжесао о пресветлом воскресењу Христовом*. Ову целину затвара рад Весне Матовић, који се бави једним аспектом српске књижевности позног XIX века, тачније тематским константама и жанровским метаморфозама у опусу Пере Тодоровића.

Највећу целину Зборника чине радови у којима су обрађене различите теме из књижевности XX века — од његових почетака до најновијег доба. Тај круг отвара Магдалена Кох радом о одликама прозе Јелене Димитријевић, који представља наставак истраживања дневничких форми код српских модернисткиња, које је ова ауторка започела прошле године у оквиру пројекта *Жанрови српске књижевности*. Рад Ивана Негришорца (доц. др Драгана Станића) анализира књижевнокритичке текстове Јована Дучића, испитујући поетичке ставове на којима је овај песник темељио своју поезију, док рад мр Зорице Хаџић прати рецепцију песништва Данице Марковић, скрећући пажњу на мањкавости читања љубавне лирике ове песникиње као исповедне. У раду проф. др Миливоја Ненина, на примеру поезије Душана Срезојевића, показане су жанровске особености пролетерске поезије, док се рад Милице Сельачки, уз анализу неколико конкретних примера поетских жанрова из *Панйолоџије новије српске ѕеленџијке*, бави карактеристикама, функцијама и значајем пародијског опуса Станислава Винавера. Станиславом Винавером бави се у свом раду и проф. др Ивана Живанчевић-Секеруш, али се она фокусира на путописни есеј *Коначна Венеција*, посматрајући начин на који ауторово културно и национално референтно упориште условљава представу о *Другом*. Предмет интересовања мр Слободана Владушића је Андрићева приповетка *Пут Алије Ђерзелеза*, односно реторичке функције жанрова епске песме унутар тог дела, док Маја Бранковић, уз помоћ имаголошког метода, анализира путопис Лене Јовичић *Pages from here and there in Serbia*. Доц. др Горана Раичевић разматра проблематику жанра историјског есеја, на примеру есеја које је Милош Црњански посветио Првом српском устанку, док се проф. др Славко Гордић бави поетичким и жанровским одликама лирике Десимира Благојевића. У раду проф. др Оливере Радуловић понуђено је једно од могућих читања романа *Дервиши и смрт* Меше Селимовића, у библијском контексту, а мр Милош Зубац у свом раду пажњу посвећује београдском песнику Радомиру Продановићу и његовим трима поемама, од којих две (*Земља, Шлемови*) представљају својеврstan мост према жанру великог епа, који је овај песник намеравао да оствари. *Баштила сљезове боје* Бранка Ђопића, посматрана у поетичком, ауто-

поетичком и аутобиографском кључу, тема је рада проф. др Светлане Бранковић, док два наредна рада — мр Владимира Гвоздена и Але Татаренка за свој основни оквир узимају неке аспекте дела Данила Киша. Док Владимир Гвозден *Гробници за Бориса Давидовића* посматра као вид трагања за континуитетом, а историјски роман анализира кроз израз Кишове поетике заокупљене проблемом жанра, као проблемом фикционализације трауматичних фрагмената стварности, Ала Татаренко разматра поетичке могућности које пружа различито жанровско обликовање истог сикјеа. Она то чини на примеру *Гробнице за Бориса Давидовића* и драме *Механички лавови*, што је свакако врло инспиративна тема, уколико се у обзир узму многобројне тешкоће које са собом носи транспоновање одређене форме у драмско дело, са свим његовим комплексним захтевима и законитостима. Компаративном анализом Корнејевог *Сида и Бановић Страхиње* Борислава Михајловића Михиза бави се у свом раду проф. др Јован Попов, откривајући многа сродна места двеју драма, али указујући и на знатна одступања, пре свега када је реч о статусу владара и женских ликова у овим делима. Рад мр Бранке Јакшић-Провчи посвећен је изучавању жанровског синкетизма, као једне од одлика модерности драмског стваралаштва, док доц. др Љиљана Пешикан-Љуштанићић анализира драму *Maj neјм из Мишар* на фону карактеристика жанрова усмене књижевности, уз посебан осврт на представе о мору као граници и веровања везаних за мутну воду. Песмом у прози у конструкцији обухватнијих жанрова, на примерима текстова Ђорђа Марковића Кодера, Драгутина Илића, Славка Гордића, Стевана Раичковића, Горана Петровића, бави се у свом раду проф. др Бојана Стојановић-Пантовић.

Последња два рада — др Младена Шукала и проф. др Николе Грдинића, теоријске су природе. Први разматра проблем жанра и једноставности, док други сагледава различите концепције постмодерне и њен однос према историји књижевности.

* * *

Мада у потпуности различити по темама, стилу и периодима које обрађују, сви радови сабрани у овом Зборнику дословно поштују основну тему Пројекта у чијем су окриљу настајали представљајући, сваки на свој начин, прилог проучавању комплексне проблематике жанрова у српској књижевности. Својом концепцијом, као и шароликошћу тема радова, овај Зборник стога представља својеврсни „ход” кроз српску књижевну традицију од самих почетака, па све до најновијег доба.

Исидора Милић

UDC 821.163.41-93-3.09:[821.163.41:398,,19"(049.3)
821.163.41-95

СТАРА И НОВА ПРИЧА

(Снежана Шаранчић-Чутура, *Нови живоћи стваре љриче: усмена књижевност у ћироси за децу на крају 20. века*, Змајеве децје игре, Нови Сад 2006, 176 стр.)

У књизи насловљеној *Нови живоћи стваре љриче* Снежана Шаранчић-Чутура испитује начине, типове и функције рефлекстовања усмене књижевности и елемената традиционалне културе у савременој српској прози за децу.

Полазећи од широке критичке и читалачке рецепције (чиме се имплицитно, али доволно јасно, у рад укључује и вредносни, естетски критеријум), ауторка издваја десет жанровски разноврсних дела (ауторске бајке, приповетке, романи) с тематиком из националне прошлости и савременог живота. Прву групу чине ауторске бајке и приповетке Тиодора Росића (*Долина јорђована* и *Господар седам брећова*) и Светлане Велмар-Јанковић (*Књиџа за Марка*) и два романа Драгана Лакићевића (*Мач кнеза Стјепана и Вишез Вилине горе*), док у другу спадају романы Весне Алексић (*Карпа за леђење* и *Звезда ругалица*), приповетке Радмиле Томић (*Филипинина фиока*) и романы Зорице Кубуровић (*Вилиндор — вилинска бајка*) и Миленка Матицког (*Пусколови са Гардоша*). Ова подела показала се вишеструко релевантном. Управо указивање на различите типове рефлексковања усмене књижевности и различитост функција у делима с тематиком из националне прошлости и онима из савременог живота — јесте један од доприноса ове књиге.

Снежана Шаранчић-Чутура полази од најопштијег становишта да је усмена књижевност присутна у српској књижевности за децу од настанка до данас, те да је успостављање слојевитих и разноврсних веза са усменом књижевном традицијом и културом на којој је она почивала било продуктивно и естетски и васпитно, пошто је реч о делима која „упознају младе читаоце са националном прошлочију и културом”, развијајући особени тип духовности.

Испитивање засновано на овој претпоставци спроведено је у књизи Снежане Шаранчић хронолошком логиком, полазећи од дела која се баве националном прошлочију (*Рефлекси усмене књижевности у делима за децу са шемом из националне историје*) до оних с тематиком из савременог живота (*Рефлекси усмене књижевности у делима за децу са шемом из савременог живота*). Поред закључних разматрања, књига садржи и пратећу научну апаратуру.

Основна теоријска полазишта истраживања Снежане Шаранчић-Чутура прецизно су формулисана у *Уводу* књиге, где је, у основним цртама, формирана у методолошко-терминолошку матрицу испитивања, у којој се укрштају и допуњавају теоријска и жанровска одређења из домена усмене и дечје књижевности. Ово је, вероватно, био један од најтежих и најосетљивијих сегмената истраживачког рада ауторке, пошто је било неопходно дати прецизно одређење термина који се у две дисциплине често различито користе. Речимо, термин бајка у постојећим радовима о дечјој књижевности често обухвата и домен предања и легендарне приче, све до романа-бајке, и проширује се на све облике фантастичне прозе, најчешће без прецизнијег разграничења појмова фантастично и чудесно. Полазећи од најрелевантније домаће и стране литературе, ауторка је јасно и недвосмислено одредила значења појединачних термина и тако прецизно дефинисала властити код, што је несумњиво драгоцен квалитет ове књиге, особито у домену изучавања дечје књижевности. (Поред начелног значаја, ово је било неопходно и зато што књига разматра појединачна дела, што би, без прецизно оцртаных терминолошких и методолошких оквира, могло водити у низ мање-више импресионистичких огледа.)

У оквиру централних целина своје књиге, ауторка се определила за целовито разматрање појединачних дела, полазећи од претпоставке да је очување целовитости дела као уметничког текста важније и истраживачки плодотворније од разматрања појединачних елемената издвојених из контекста. Евентуални недостатак овог поступка могао би бити то што он намеће релативну самосталност оних целина унутар поглавља у којима се разматрају појединачна дела и нешто већу учесталост понављања, али у конкретној књизи он се ипак показао вишеструко примереним.

Управо захваљујући овом поступку ауторка је успела да очува и покаже не само самосвојност поједињих дела него, пре свега, мноштво нијанси остварених у односу према усменој књижевности и традиционалној култури. Захваљујући оваквом поступку, доволно јасно се оцртала не само разлика између дела са тематиком из националне прошлости и оних са темама из савременог живота него и унутрашња диференцијација унутар поједињих група дела, па чек и унутар дела поједињих аутора. (Тако је, рецимо, управо у књизи Снежане Шаранчић-Чутура најкомплексније сагледано приповедачко дело Тиодора Росића.)

Треба нагласити и то да је у оквиру ових појединачних анализа поштован јединствени приступ, што је допринело прегледности и систематичности истраживања и целовитости књиге која је из њега проистекла. Рецимо, у испитивању ауторске бајке и њеног односа према усменој, ауторка прво разматрајући историји; потом присуство, обликовање и функцију уводних формулација; проповески схваћене функције; непосредне везе с усменокњижевним творевинама на нивоу фабуле, мотива, обликовања ликове, хронотопа. Притом она указује на непосредне утицаје и преузимања, али и на стварање нових форми, по моделу и у духу усмене књижевности. Управо ове анализе, нарочито сегмент рада који се бави делом Тиодора Росића *Долина јорђована (бајке из српске старине)*, узорит је пример плодног примене компаративног метода, који овде прелази границе механичког побрања веза и сличности (или разлика, свеједно) и показује сву сложеност односа ауторске и усмене бајке.

Снежана Шаранчић-Чутура, рецимо, показује да се одступање од модела усмене бајке умногоме јавља као конкретизовање простора и времена збивања, остварено смештањем чудесних збивања у конкретни простор и одређено историјско време и њиховим везивањем за историји познате личности, чиме се остварује нека врста жанровске контаминације усмене бајке и предања, културно-историјског, демонолошког или етиолошког.

Различита заступљеност, па унеколико и функција, рефлекса усмене књижевности у делима за децу из савременог живота условила је да овај сегмент књиге буде мањи обимом, али и даље веома значајан, јер показује динамику импулса усмене књижевности и традиционалне културе у савременој српској прози за децу.

Ауторка и овде разматра поједиња дела, систематично показујући који би сегменти садржине или поступци могли бити непосредни рефлекс усмене књижевности и традиционалне културе, а који би се опет могли сматрати „обликовањем по моделу”.

Закључна разматрања систематизују истраживачке резултате о типологији рефлектовања усмене књижевности у српској прози за децу последње деценије 20. века, указујући на избор усмених облика, начин њиховог укључивања у дело и функције које они у делу имају.

Најзад, Снежана Шаранчић-Чутура закључује да је рефлектовање усмене књижевности у делима за децу „постало израженије, обимније, те се отуда може говорити и о особеном току савременог стваралаштва за децу у нас”, те да „позивање на усмену књижевност обезбеђује сваком појединачном делу неку врсту полифоничности”. Ауторка указује на битне васпитне утицаје ових дела, на грађење односа према националној култури, али и на домен општијих утицаја. „Рефлектовање усмене традиције у савременим делима за децу представља, може бити, алтернативу савременом животу јер нуди оно што је савременом човеку потребно: и небо и доњи свет, веру у склад човека и природе... „

Књига Снежане Шаранчић-Чутура, по обухвату грађе, спроведеној анализи и оствареним резултатима, умногоме представља пионирски допринос области коју изучава. Испитивање веза с усменом књижевношћу и традиционалном кул-

туром, не само у домену књижевности за децу него и на знатно обухватијем нивоу, често се своди на пуку констатацију о постојању или не-постојању ових релација, те на мање-више импресионистичку процену њихове естетске функционалности, па и на превасходно идеолошко вредновање њиховог значаја и начелне прихватљивости. Тиме се — имплицитно и експлицитно — спроводи још један вид парцијализације српске књижевне и културне традиције. Насупрот томе, истраживање Снежане Шаранчић-Чутура и књига која је из њега произашла драгоцен су допринос у целовењу сегмента којим се баве.

Љиљана Пешикан-Љуштанић

UDC 821.163.41-13.09:398(049.3)
821.163.41-95

КОМПЛЕКСНА СТУДИЈА О ЖИВОТУ ЕПСКЕ ПЕСМЕ

(Лидија Делић, *Живот јејске јесме. „Женидба краља Вукашина” у кругу варијанти*,
Завод за уџбенике, Београд 2006, 396 стр.)

У центру истраживања студије Лидије Делић *Живот јејске јесме* налази се песма *Женидба краља Вукашине*, коју је Вук Стефановић Каракић забележио од хајдука Стојана Ломовића. Ову песму ауторка сагледава у кругу варијаната, и оних које јој временски претходе и оних које следе. Оваквим поступком она веома плодотворно укршта два типа испитивања: једно је, условно речено, фолклористичко, и оно прати и хипотетички установљује „живот епске песме” сагледан у низању варијаната, док је друго, може се рећи књижевно, пошто у центар испитивања ставља естетски најубличенију варијанту песме. Књига Лидије Делић успјешно доказује аналитичку сврховитост оваквог укрштања, при чему песма Стојана Хајдука *Женидба краља Вукашине* служи као добродошла жика једног потенцијално дисперзивног истраживања.

Књига обухвата широк круг варијаната, забележених од источне Бугарске до Јадранског приморја и од Македоније до јужне Мађарске, и то у дугом временском периоду — од прве половине 18. века до 60-их година 20. века. Основну грађу чини седамдесет пет песама, које ауторка даље класификује у оквиру три сијејна модела. Први сијејни модел М1 — *Женидба краља Вукашине*, дели се на три подгрупе песама: двадесет три песме у којима су јунаци војвода Момчило и краљ Вукашин (М1а), дванаест песама у којима се Момчило сукобљава с другим противницима (М1б) и седам песама у којима на позицији Момчила и Вукашина фигурирају други ликови (М1в). Други сијејни модел — *Змај љубавник* (М2) — обухвата седам, а модел М3 — *Вилин чудесни град* три варијанте. Каснија бележења (двадесет једну варијанту) ауторка издаја из ове класификације, образложући то потребом да се јасније сагледају дијахрони процеси у усменој епици. (Треба нагласити да је у Крстићевом *Индексу мотива народних јесама балканских Словена* регистровано 38 варијаната ове песме, те да су у испитивање Лидије Делић укључене и варијанте из необјављених рукописних збирки, па се већ ово може сматрати значајним доприносом њене књиге.)

Знатан круг варијаната, сабраних у дугом временском периоду на широком простору, подстакао је ауторку на детаљно теоријско испитивање термина варијаната, што је спроведено у другом поглављу књиге (П. ПРОБЛЕМ ВАРИЈАНТА). Лидија Делић полази од оправдане претпоставке да оваква и оволовика грађа

отвара могућност „за детектовање механизама и могућности варирања у оквирима задатог сижејног обрасца”, те да је дела усмене књижевности, посебно епске песме, нужно посматрати у одговарајућем кругу или одговарајућим круговима варијаната. А да би се овакво поље испитивања уопште могло васпоставити, и у конкретној студији и уопште, као неопходно се наметнуло „одређење појма варијанта — као и појмова *сижејни модел* и *композициони мотив*, који су с њим у најтешњој вези”.

Полазећи од дефиниција низа аутора, Лидија Делић своје разматрање термина варијанта почиње указивањем на потенцијалне теоријске апорије у које може водити употреба одређених термина. Као *contradictio in adjecto* она, рецимо, одбације синтагму *варијанта сижеа*, пошто, ако прихватимо одређење сижеа какво су дали руски формалисти, свако варирање сижеа гради нов сиже, односно нову уметничку организацију природног хронолошког редоследа догађаја. Конtradикторним и неодрживим Делићка сматра и термин *варијанта сижејног модела*, пошто је модел један („јединствена и апстрактна конструкција која обухвата све могуће реализације датог модела“). Она с правом наглашава да могуће објективизације модела нису његове варијанте, пошто структура модела и структура поједине песме нису аналогне.

Особеној појмовој ентропији даље доприноси и чињеница да варијанта песме не мора бити варијанта сижеа, него може бити остварена фонетским и лексичким варирањем, те променом несижејних елемената песме, какви су коментари, инвокације, неке од уводних формула... Сем тога, варирање може подразумевати и хијерархијске релације подређености/надређености, које проистичу из чињенице да „у живој усменој традицији песма, по правилу, настаје на основу неке друге песме или неких других песама — преузимањем и варирањем неке већ постојеће усмене творевине“, па је, овако гледано, однос варирања једносмеран и хијерархијски организован.

Као одговор на неке од ових проблема, ауторка предлаже хијерархијски неутралну употребу термина *варијанта песме*. Притом полази од претпоставке да, ако се разматра структура песме, свака од песама из једног круга варијаната може имати и позицију репера, у односу на који се одређује померање, и позицију варијанте, у којој се мења нека друга, логички примарна структура.

Ауторка даље разматра низ терминолошких одређења, којима покушава да чвршће кодификује појмове *варијанта* и *варирање*, полазећи притом од основне претпоставке да су „природа и начин варирања условљени специфичном структурираношћу епских песама, односно њиховом чланковитом композицијом и чињеницом да је у процесу усменог преношења сваки од сегмената тих структура, то јест сваки од ‘чланака’ композиционог низа, у мањој или већој мери, нестабилан, подложен губљењу или модификацији“. Полазећи од широког и темељног познавања постојеће литературе, ауторка у овом делу књиге прилагођава сложен и високо развијен теоријски апарат властитој теми, али, истовремено, покушава и да установи општи теоријски модел варирања и варијаната у усменој епизији уопште.

Да би ово остварила, она разматра низ термина, трагајући за њиховим појединачним одређењима, али и прецизнијим међусобним односима. Тако, рецимо, испитује термине мотив и сиже, захватујући у широк круг њихових теоријских одређења, од оних која даје Веселовски до теорије модерне прозе. Притом успоставља разлику између *фабуларних мотива*, који обликују сиже модерног, ауторског прозног текста, и *композиционих мотива*, који уметничким одабиром и распоредом граде *ејски сиже*. *Композициони мотив* Делићка одређује као „блок *фабуларних мотива*“, изграђен вертикалним и хоризонталним повезивањем мотива

„нижег реда”. Одредницу блок *мотива*, она, иначе, преузима од Бориса Путилова, али је за потребе своје књиге прецизније одређује.

Комбиновање композиционих мотива смањује број потенцијалних сижеа једне фабуларне грађе у односу на број сижеа који би могли настати комбиновањем фабуларних мотива, зато што су јединице које граде епски сиже сложеније од мотива који низањем формирају фабулу. Даљим апстрактовањем епски сиже се своди на одабир мотивских места која припадају одговарајућем сижејном моделу. Ова одабрана мотивска места попуњавају одговарајући композициони мотиви. Тако се у књизи Лидије Делић успостављају две структуралне равни: *песма* и *модел*. Епски сиже структурира се од композиционих мотива, а сижејни модел од модела композиционих мотива. *Мотивско место* је позиција на којој се у песми налази композициони мотив, а у сижејном моделу модел композиционог мотива. Тако се и одабир и распоред мотивских места показују као структурална раван у којој се може остваривати и посматрати варирање у оквиру одговарајућег круга варијаната. Општој, апстрактној структури сижејног модела, „чијом делимичном актуализацијом настају конкретне епске песме, односно варијанте” — ауторка тежи управо због закључка да су варирању подложне све структурне равни песме. Сижејни модел концептуализује се, dakле, као високо апстрактни појам, који се може конкретизовати и у поезији и у прози, и то у различитим жанровима — на пример, и у епско-лирској песми.

Сложени теоријски модел до којег је дошла, ауторка потом примењује на конкретну грађу, проверавајући, али и даље развијајући његове аналитичке потенцијале. Тако овај део књиге Лидије Делић добија обрисе сложене поетичке студије посвећене теоријском моделу варирања. Посебно инспиративном чини нам се ауторкина разрада Путиловљеве тезе о моделативној способности мотива и њиховој различитој валентности.

У овом сегменту рада, Лидија Делић на конкретној грађи разматра и демонстрира и примену сижејног модела, и то са становишта разграничења његовог подручја, с обзиром на његово установљење у оквирима једног жанра или више њих, те с обзиром на формално уобличење — у стиху или прози. У свему овоме показује се да апсолутне прецизности и нормираности нити има нити је може бити, па тако ни веома развијен и сложен теоријски модел не укида потребу да коначно разграничење успоставља истраживач, по мери своје процене.

Поглавље посвећено проблему варијаната ауторка окончава указивањем на проблем накнадне епизације, односно бавећи се проблемом варијаната које су настале враћањем записаних песама у усмени медиј. Она притом полази од претпоставке да су „примање” писане варијанте у усменој комуникацији и њена накнадна епизација могући само дотле док је традиција епског певања жива и аутентична. Сматрамо да је овакво становиште оправдано, поред осталог зато што је накнадна епизација свакако један од облика живота епске песме, још од објављивања збирки Вука Стефановића Карапића.

Централни део рада Лидије Делић заузима разматрање историјских основа певања о војводи Момчилу (П. ОД ПЕРИТОРИОНА ДО ПИРЛИТОРА), односно реконструкција основних чворишта у којима се срећу и подударају историјска сведочанства и епска прича, и остварује особено укрштање историје и усменог предања у разматраним сижејним моделима. Ауторка даје развијен преглед историјских чињеница — од података који дају савременици војводе Момчила, Нићифор Григора и Јован Кантакузин, преко сведочанстава из летописа, *Хроника* грофа Ђорђа Бранковића и Орбиновог *Краљевсћива Словена*, до студија Николаја Кравцова, Илариона Руварца и савремених историчара. Она не даје механични преглед, него указује на контрадикције и неслагања у историјској литератури. Утврђивање историјског основа песме *Женидба краља Вукашина* и Момчиловог историјског животописа спада, иначе, у најпривлачније сегменте ове књиге.

Управо детаљна презентација историјских података омогућила је издавање битних сегмената у којима су се подударили историјско збивање и епска прича. Портрет историјског деспота и севастократора Момчила наговештава, рецимо, могуће изворе његове потоње епске славе: „овако гледано, било би право чудо да народна песма и народно предање нису постојано памтили овог чудесног и дивљег ратника”. Истовремено Делићка указује и на могуће разлоге због којих је управо Момчило један од ретких јунака који су преживели косовску „премјену”. То је, верује ауторка, последица његовог везивања за Мрњавчевиће „чије епске биографије гравитирају ка косовском удесу”. Управо због Момчиловог историјског животописа, Лидија Делић прихвата претпоставку Драгутина Костића и Михаила Арнаудова да су прве песме о Момчилу настале и пре његове погибије, чиме је „створен епски темељ који ће се богато надоградити након његове лавовске борбе и јуначке смрти под зидинама Перитериона”. Упечатљивом погибијом ауторка тумачи и чињеницу да се за Момчила нису везале различите теме и сијејни модели, него је његова епска судбина условљена превасходно његовом смрћу.

Мотив издаје, претпоставља она, морао се јавити већ у првим песмама о Момчиловој смрти, како због историјских околности, које су, „у најмању руку, на издају асоцирале”, тако и због поетичких узуса усмене епске песме — јунак не може бити жртва сопствене слабости, па зато издаја може бити прихватљиво објашњење његове погибије, које не нарушава његов јуначки статус. Даље, ауторка претпоставља да се веома брзо, опет због укрштаја историјских околности, архаичних представа о женском и поетичким узусима усмене епике — издаја грађана Перитериона трансформисала у причу о издаји жене. Све ово наводи Делићеву на следећи закључак: „историја би, према томе, за песму могла бити битна и пресудна утолико што у тачкама где се укрсти и поклопи с архаичним представама и установљеним моделима певања, одређује и мотивише укључивање извесне личности и догађаја у одговарајућем сегменту усмене традиције”.

Као мотив стабилно везан за војводу Момчилу, ауторка даље издава *Смрћ на кайијама града* (ово је и наслов целине), показујући како је усмена традиција стварну смрт деспота Момчила уобличила у три већ наведена сијејна модела.

Посебна пажња посвећена је укључивању краља Вукашина. Ауторка, пре свега, разматра генезу повезивања Момчила и Вукашина. Она претпоставља да је до коначног успостављања ове везе дошло тек „негде у 18. веку”, иако се Момчило и Вукашин заједно помињу и знатно раније, у спису о опсади Скадра Марина Барлеција, објављеном 1504. у Венецији. У овом спису рефлектује се и већ формирало предање о подели Урошевог царства међу браћом, овде Вукашином и Момчилом. Уклапајући Барлецијев текст у трагање за могућим поводима за повезивање Момчила и Вукашина у епској традицији, Лидија Делић претпоставља да је предање по којем су њих двојица браћа могло даље прерasti у причу о сукобу браће, и то јунака и нејунака. Веза Момчила и Вукашина, претпоставља ауторка, могла је, уз то, настати и из чињенице да су они припадали близким географским просторима, али и из сличности историјске судбине Јована Кантакузина и епског животописа Вукашина Мрњавчевића.

У овом сегменту рада ауторка широко захвата у усмено предање и певање о Мрњавчевићима, али, истовремено, и у рефлексовање њихове историјске судбине у средњевековној књижевности, где је посебно указано на генезу предања о цароубицама. Преко трагања за историјском основом предања о сукобу цара Уроша и браће Мрњавчевић, у рад се укључује и разматрање „енигме” Марка Краљевића. Позиционирање Марка и Вукашина у сијејном моделу *Женидба краља Вукашина* Делићка тумачи управо потребом да се мотивише статус ових јунака у историјском предању. Маркова позиција у епској причи, опет, имплицира детаљније разматрање лица сестре, који је отворио могућност да се Момчилова погибија повеже са женидбом другог јунака. Истовремено, увођењем лица се-

стре уводи се простор за даља сијејна померања, која се у раду детаљно разматрају и која воде до песама о рођењу знаменитог националног јунака.

Као последњи елеменат који се укључује у сијејни модел *Женидбе краља Вукашина* ауторка разматра нов простор дешавања — Дурмитор и Пирлотор, указујући на опште теоријске основе живота топонима у усменој епизи, али и прецизно пратећи конкретна просторна померања у разматраним песмама. Однос ликова Момчило—Вукашин—Марко, и веза Пирлотор—Скадар, наглашава ауторка, релативно су брзо прихваћени у српској усменој традицији, тако да су у 19. веку постали „традицијска константа на српскохрватском простору бележења”.

Широко захватајући живот епске песме, сагледан као кретање од историје до епског обрасца, Лидија Делић указује и на два могућа смера епског уобличења: онај ко полази од историје и онај у коме се песма везује за митско полазиште. Она, верујемо с правом, наглашава да се целовита слика епске традиције може сагледати само ако се укрсте „два пomenута смера усменопоетског уобличења”. У сваком конкретном случају истраживач мора поново проценити који је од ова два смера доминантан у песмама којима се бави.

У поглављу посвећеном везама лика и сијејног модела испитују се песме у којима на позицијама краља Вукашина и војводе Момчила фигурирају други ликови и укључивање Момчиловог лица у друге сијејне моделе. Као особеност испитиване грађе показује се изузетна постојаност везе Момчиловог лица са моделом M1 (*Женидба краља Вукашина*), што ауторка тумачи чињеницом „да је дати образац, по свој прилици, генерисан историјским догађајима”. Други фактор који је ово условио, сматра она, је релативна стабилност и конзистентност Момчилове епске биографије, због чега се и оне песме које излазе из оквира сијејних модела који тематизују Момчилову смрт неким сегментом вежу за представе обликоване у овим круговима варијаната, или се, у записима близким сијејном моделу M1, у којима јунак којег жена издаје није војвода Момчило, показује „да су епски профил и епска харизма војводе Момчила, по свој прилици, утицали на стабилизацију пomenутог сијејног обрасца”. Све ово сведочи о стабилној структурираности лица војводе Момчила у јужнословенској усменој традицији, која чак доводи до тога да „епски профил” лица односи превагу над сијејним моделом, па тако Момчило гине и у песмама структурираним по обрасцима у којима јунак, по правилу, остаје жив.

Новија бележења (из 50-их и 60-их година 20. века) разматрају се с обзиром на растакање сијејних образаца и традиције о војводи Момчилу. На њиховом примеру указује се на могућа одступања од образаца „класичног” епског певања, што се посматра и као „последња фаза епског живота војводе Момчила, или и последња фаза епског певања уопште”. Ова одступања прецизно се нотирају и разматрају у оквиру формулисаних сијејних модела. И у овом поглављу студија Лидије Делић показује се и сама као особена епска структура, која се „остварује у свакој тачки свога пута” — па се тако готово свако поглавље књиге обликује и као сложена, аналитичка целина, која би се, често, могла даље развијати у засебну монографију.

Као један од елемената дезинтеграције епике, ауторка у овом поглављу издаваја и особену интерференцију усмене и писане речи због које „објављене песме почињу да генеришу сопствене кругове подваријанти”. У посебном поглављу ауторка разматра и један други вид односа усменог и писаног када је о овом певању реч. Она даје преглед различитих хипотеза о пресудном утицају романа *Бољо од Антоне* на генезу песме *Женидба краља Вукашина*, полазећи од истраживања Веселовског о изворима руског романа о Бову Краљевићу, преко закључчака Халанског, који први повезује песму о женидби Вукашиновој и старофранцуски

роман о Бову од Антоне, до многобројних славистичких изучавања краја 19. и из прве половине 20. века, у којима се ове везе продубљују, и, најзад, до студије Николе Банашевића *Циклус Марка Краљевића и одјеци француско-шалијанске витешке књижевности*.

Ауторка систематизује и критике ове тезе, од Ватрослава Јагића, преко Д. Костића и Р. Меденице, до М. Брауна и В. Жирмунског. Она се, притом, и сама приклана овој критици и износи хипотезу да би можда сврсисходније било трагати, у оквиру романских књижевности, за „корпусом усмених текстова, базираних на архаичним и херојским темама и логици митско-херојског света”, који би могли бити слични нашој усменој јуначкој епизи и из којих су могли бити преузети они мотиви на основу којих се успоставља веза између романа *Бово од Антоне* и песме *Женидба краља Вукашина*.

Као особен пандан, или, прецизније речено, суштинска допуна историјске приче размотрена су у шестом поглављу рада архаична исходишта и комплексност ликова и мотива. Ауторка полази од начелне, опште тезе о натприродном пореклу јунака, којим се у усменој традицији објашњава њихова изузетност. Овај сегмент „епске логике” она демонстрира на примеру лика Марка Краљевића, који управо преко ујака успева да „заобиђе” свог недостојног оца.

Показујући како се у процесу конституисања сијејног модела *Женидба краља Вукашина* усложњава структура Момчиловог лика, ауторка трага за његовим древним основама. Комплексност лика она сагледава из дваугла: полазећи од представа које се везују за Момчила на широком балканском простору, и с обзиром на уобличење лица у појединим песмама. Слојевити и синтетични лик војводе Момчила Делићка разлаже на више сегмената, издвајајући оне који указују на потенцијалну змајевитост, својства преузета из древног словенског пантеона, те она која Момчила везују за фигуру трачког коњаника.

Гигантлизам и простор за који се Момчило везује разматрају се, у контексту широко захваћене словенске усменопоетске грађе, као рефлекс смене типова јунака у дијахронијској перспективи, а тиме и као могуће опредмећење преласка са космогоније на историју. Као важан сегмент архаичних исходишта ликова и мотива у песмама о војводи Момчилу, разматра се овде и кодирање женидбених правила и позиције жене, сагледане кроз опозицију љубе невернице и сестре. И у овом сегменту рада остварује се сложен и продубљен увид у разматране феномене. Ауторка, на пример, показује како се елементи змајевитости „уписују” у различите сијејне моделе, али и како се у песми и предању преко њих активира архаична матрица која тематизује победу над демонским бићем. Овим се, даље, из основа мењају семантика и симболика песме и отвара простор за Момчилову демонизацију и извесно превредновање лика краља Вукашина, који би се могао посматрати и као културни јунак, са елементима митске варалице — трикстера.

Закључак сасвим сажето сумира резултате истраживања, док *Додаци* садрже уобичајену научну апаратуру: списак варијаната, литературу, попис коришћених збирки, резиме рада на немачком језику и регистар имена.

У целини узев, књига Лидије Делић остварила је све постављене циљеве истраживања. Сагледавајући дијахронијску димензију — од првих бележења до потоњих записа насталих средином 20. века, ова књига одиста остварује сложен увид у живот епске песме. Ауторка је успела да комплексно обухвати претходна изучавања своје теме, да укључи изучавану песму и круг варијаната којима она припада у контекст општих теоријских и историјских изучавања усмене књижевности, и да притом оствари значајан лични допринос: како изучавању конкретне песме тако и теоријском испитивању усмене епике. За потребе своје студије Лидија Делић је прилагодила и сама обликовала високо продуктиван теоријски модел испитивања. У раду су осветљене сложене релације песме и историје, песме и мита и различитих форми веровања, као и њихов однос према поетичким узсима епске песме.

По обухвату поетске грађе, коришћеној литератури, те по оствареним аналитичким дometима и по степену реализације постављених циљева — ова књига представља оригиналан допринос науци, остварен битним проширењем круга варијаната песме, дорадом теоријског модела варијаната варирања и, у вези с тим, композиционог модела епске песме, те продубљивањем увида у сложену генезу епске песме и епског лика и отварањем широког увида у досадашњу научну рецепцију разматране песме и круга варијаната којима она припада.

Љиљана Пешикан-Љуштановић

UDC 821.163.41.09:398(049.3)
821.163.41-95

ТРАГОМ ДРЕВНЕ ПРИЧЕ

(Драгољуб Перић, *Трагом древне приче*, Матица српска, Нови Сад 2006)

Књига *Трагом древне приче* Драгољуба Перића обухвата шест тематски и методолошки различитих радова обједињених, како већ наслов сугерише, трагањем за архаичним подтекстом и митским структурама и значењима похрањеним у делима усмене књижевности, с тим што аутор у последњем огледу — *Грешност и трагичношћ. Мотив вамиризма у лицу дослободног Дафина: усмена предајна традиција о вамирима и умећничка надоградња Милоша Црњанској* — прави избој ка писаној речи и модерном роману, детектујући древну матрицу у једном наративном и симболичком слоју *Сеоба Милоша Црњanskog*. Уз то, два огледа у књизи — *Руски филологи и фолклористи о српској епској љоезији и Епика и (гео)јолијтика* — превасходно су књижевноисторијски прегледи изучавања српске усмене епике и односа страних и домаћих изучавалаца према проблему сврставања конкретних епских остварења у одређене етничке оквире. Ипак, и у оквиру овако методолошки постављених радова, Драгољуб Перић налази простор за тумачење конкретних мотива у усменој епци и даје драгоцене назнаке у којим правцима би поједине идеје, пре свега, руских истраживача и познавалаца јужнословенске епике могле бити интерпретативно продуктивне.

Три огледа у књизи — *Псоглав у бајкама и предањима, Бугаршијица о мајци Маргарити и свајловска балада и Змај Огњени Вук* — у потпуности су усмерена на изучавање дела усмене културе: први, на бајке и предања у којима фигурира псоглав или њему изоморфна бића, други, на баладу дугог стиха *Мајка Маргарита*, коју је Јурај Бараковић објавио у оквиру спева *Вила Словинка* почетком XVII века (1614) и трећи, на песме о једном од „најкомплекснијих и 'најслојевитијих“ епских ликова које познаје српска усмена традиција” — Змај-Огњеном Вуку.

У поменутим радовима, у домену различитих жанрова — бајка, предање, балада, епска песма — аутор уочава митске структуре и симболику, указујући, притом, на прилагођавање извorno митске приче узусима и специфичностима одговарајућих усмених жанрова, али и на преплитање жанрова у усменом медију. Жанровски синкретизам и интержанровску проходност аутор нарочито апострофира у прозној традицији приповедања о псоглаву, истичући да контаминацију жанрова (бајке и предања, као и различитих типова предања) одликује „живо усмено причање, у коме до промене долази сасвим спонтано“ и да је контаминација, по свој прилици, „текла у оба правца“ — од бајке према предању и обрнуто — што аутор поткрепљује низом конкретних примера. Драгоцено је Пе-

рићево преиспитивање етаблираних критеријума у науци о књижевности којима се уобичајено размеђују бајка и предање (О. Сироватка, Д. Зечевић), као и могућности строге и доследне класификације уопште. Иако аутор истиче да је овај његов рад „партикуларног дometa“ услед „сведености на нарацију о псоглаву“, нема сумње да би и истраживања на много већој грађи дала сличне резултате, што, уосталом, потврђују и цитирани делови из предвора докторске дисертације М. В. Stulli, рађене на корпусу прича о владаревој тајни.

Оглед о бугарштици *Majka Marđarišta* на другачији начин бави се поетиком и проблематиком усменог жанра. У њему аутор детектује елементе који указују на митски и обредни карактер наративне и симболичке структуре поменуте баладе и на њену уклоњеност у свадбени ритуал (*свадбена балада*). Минуцијонском анализом Перић издваја низ значењских планова и мотива с митским исходиштем (границни простор и време — капија града / ноћ, природа и симболика мртве воде и свадбеног венца, као и животиња које фигурирају у песми — ласте, гаврана и коња, представе о оном свету, вили и странкињама, иницијацијски код), а баладичан карактер ове песме објашњава контекстом извођења, односно њеном везаношћу за лиминалну, деструктивну фазу одговарајућег обреда прелаза.

Најзад, рад о Змај-Огњеном Вуку је лепа синтеза традиционалних представа о знаменитом епском јунаку у којој аутор, идући за неким ранијим истраживањима (Љиљана Пешикан-Љуштановић, Александар Лома), систематизује обележја, противнике, помоћнике/срднике/сизерене и, делом, типове сукоба овог змајевитог, комплексног и слојевитог епског лика. Једним делом, рад је усмерен и на дијахроне процесе у усменој епици. Аутор, наиме, истиче да се „у најскорије бележеним записима песама о Змај-Огњеном Вуку историјски фундус готово у потпуности изгубио“ и да у савременијим записима „митологија преовладава у садржају песме“. Дату појаву аутор објашњава чињеницом да се „празнице у историјском сећању“ попуњавају или из „контекста целокупног епског песничтва“ или „фрагментима митологије“, што, како истиче Перић, нису суштински различити, него комплементарни начини и процеси.

Два књижевноисторијска прегледа Драголуба Перића — *Руски филологи и фолклористи о српској епској поезији и Епика и (гео)политика* — доносе пред српског читаоца виђења српске и јужнословенске усмене епике у делима превасходно руских аутора и изучавалаца. У првом огледу Перић се у кратким цртама осврће на радове Б. Путилова, Р. Jakobsona, Н. Н. Велецке, Ј. Мелетинског, В. Жирмунског, Н. И. Кравцова и посебно, у области фолклористике етаблираних структуралиста — В. В. Иванова и В. Н. Топорова, акцентујући основне проблеме којима су се наведени аутори бавили (класификација епске поезије, проблем временске перспективе, типолошке аналогије и паралеле, однос мита и историје, настанак епске песме, трагање за универзалним митолошким системом и општесловенском етносоцијалном матрицом, односно реконструкција мита о борби бога Громовника с противником), местимично се и критички односећи према њиховим поставкама и идејама. Перић такође указује на неке драгоцене микроанализе и њихове интерпретативне могућности, поготову у делу Н. Н. Велецке, према чијој студији у целини, односно њеној тези о вези обичаја убијања стараца с култом плодности код Словена се, иначе, односи с доста резерве (нпр. обичај сахрањивања у гори, мотив сађења дрвета на гробу и сл.).

Други, обимнији преглед — *Епика и (гео)политика* — бави се, у основи, питањем могућности разграничења српске усмене епике у оквиру шире, југо- и јужнословенске усмене традиције, што, како истиче аутор, „није нити једноставан, нити привлачан посао“. Перић се осврће на аргументе које, експлицитно или имплицитно, нуде радови А. Ф. Гильфердинга, Н. Кравцова, В. Жирмунског, Б.

Н. Путилова, А. Серенсена, М. Брауна, В. Јагића, А. Павића, С. Новаковића, В. Ђурића, П. Милосављевића, примећујући да је разграничење специфично *српске* усмене епике од осталих, језички, културно и географски близских усмених традиција — тесно везано за проблем националног разграничења југословенских народа и да у оба процеса политика и шири друштвени контекст играју значајну улогу. Перић доноси низ цитата из помало заборављеног и скрајнутог Гильфердинговог путописа, који показују да се од средине XIX века, када је Гильфердинг боравио у Босни, до данас — мало шта променило:

„За Турске Словене, народност је, ако се тако може рећи, не у нацији, него у религији. Истина, обичан Србин зна да одвоји себе од Грка и Бугарина, али осјећање којим је он пројет и које га чини чланом људског друштва није осјећање народности, него религиозна свијест. Према томе да ли исповједа православну или католичку конфесију или ислам, он се сматра припадником православног, латинског или турског народа. Истовјетност језика, поријекла и обичаја ништа не значи пред разликом конфесије.“

У последњем огледу у књизи аутор, најпре, у етносociјалном и психоаналитичком кључу расветљава један од централних ликова прве књиге *Сеоба Милоша Црњанског* — лик „госпоже“ Дафине — маркирајући, притом, црте које ће погодовати везивању предања о вампиру за несрћну Исаковичеву супругу након њене смрти (странкиња, жена, доминација у деверовој кући, несоцијализованост). Држећи се већ проверене и веома продуктивне методолошке матрице — посматрања дела модерне књижевности у контексту традиционалних представа и традиционалне културе — Перић, даље, тумачи тематску линију вампиризма у *Сеобама* и онај аспект лика „госпоже“ Дафине који се темељи на архаичним и митским структурама и симболици: поред претходно поменутих карактерних и социјалних детерминаната, начин Дафинине смрти („она труне жива“) и велики грех који је починила (инцест) аутор види као мотиве који су у свести колективна „реактивира(ли) митски комплекс везан за веровање у вампира“. Он такође указује и на функционализацију представе о вампиру у „ритуално загађеном времену“ ратова и историјских пометњи, као и на нестанак приче о њему са враћањем времена „у шарке“ и повратком Вука Исаковића и остатака његовог пука с војне.

По ширини интересовања, информативности, упућености у грађу и литературу, као и по врсној интерпретацији песме *Мајка Мардарића* књига Драгољуба Перића *Традом древне прице* свакако превазилази стандарде едиције у оквиру које је објављена („Прва књига“) и представља леп допринос читању наше усмене, и не само усмене традиције.

Лидија Делић

UDC 050.488(497.11),19"(049.3)
821.103.41-95.09(094.5)
821.163.41-95

СРПСКА МОДЕРНА У ИЗУЧАВАЊИМА ВЕСНЕ МАТОВИЋ

(Весна Матовић, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика*,
издање Института за књижевност и уметност, Београд 2007, 356 стр.)

Последње године истраживачког рада Весна Матовић је посветила епохи српске модерне. Објавила је више студија и краћих монографских обрада појединачних часописа из тог времена, да би, најзад, своја истраживања заокружила у по-

себој књизи. У прилогу „Женска књижевност и српски модернизам — сагласја и расколи”, кроз дела Јелене Димитријевић, Милице Јанковић, Исидоре Секулић, Данице Марковић и Лепосаве Мијушковић, пратила је еволутивни ток „женске књижевности” или и оне одлике које су доносиле раскид са формално-стилским обележјима претходног књижевног модела. Поређење два истоимена књижевна часописа из прве деценије 20. века („Од Јанкове до Нушићeve Зvezde”), помогло јој је да укаже на основне одлике развоја српске прозе од дезинтеграције реалистичког модела до конституисања новог модернистичког. Прози је посветила и прилог „Поетичке промене у српској приповедној прози уочи Првог светског рата и њихова критичка рецепција”, заснован на делима С. Винавера и И. Секулић. Сличне промене пратила је и у монографској обради часописа *Бранково коло*. Када је реч о формирању културног обрасца епохе модерне, посебно се издваја њен прилог „Појам 'европеизације' у Српском књижевном гласнику” у којем је указала на разлике појма модернизације заснованог на либерално грађанским и реформаторским идејама, од потоњег, ближег радикалнијим уметничким и идејним струјањима у Европи која доносе раскид са постојећом културном и литерарном традицијом. У прилогу „Идеолошко у критичким схватањима Јована Скерлића” осветлила је значајну улогу у стварању нових културних и књижевних образаца Јована Скерлића, једног од главних уредника стожерног часописа епохе модерне — *Српској књижевној гласнику*. О контроверзама када је реч о националном програму, о тежњама да се прихвати модернизација према западноевропским естетичким начелима, али истовремено сачува самобитност, В. Матовић расправља у прилогу „Национално у програмским текстовима српске модерне”, имајући у виду пре свега књижевне часописе. Овоме је посвећен и њен прилог „Критички традиционализам Крешимира Георгијевића”. У ову групу научних радова спадају и два објављена у страној периодици. Први се тиче транспозиције књижевне усмене традиције у писану и отклон према њој генерације предратних авангардних стваралаца, Црњанског, И. Секулић, С. Стефановића („Das Nationale und Patriarchale im Modernisierungprocess der serbischen Literatur zwischen 1895—1941”). О идејним, поетичким и жанровским променама у националној књижевности у огледалу *СКГ-а*, В. Матовић пише у прилогима „Zum Epochewandel in der serbischen Literatur am Beispiel des Serbischen Literaturboten” и „Modernisierungskonzepte der serbischen Literatur zu Beginn des 20. Jh.”.

Своја дугогодишња истраживања епохе српске модерне др Весна Матовић је заокружила у синтетички писаној монографској студији „Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика” (356 шт. стр.) Ослањајући се на досадашње резултате истраживања српске књижевне критике, српске књижевне периодике, парадигматских појава и дела поједињих жанрова, поетика најзначајнијих писаца, као и културолошких образаца на размеђи 19. и 20. века, Весна Матовић је у књизи „Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Периодика”, у оквиру особите монографске студије, на комплементаран начин осветила значајну и динамичну књижевну епоху која је одиста представљала битан заокрет у српској литератури.

Њена књига оригинална је по приступу српској модерној, пре свега зато што је у пуној мери обраћена пажња на књижевну периодику као својеврсни контекст, као огледало једне од најзначајнијих епоха српске књижевности, свакако пресудне када је реч о укључивању у савремене европске токове. У периодици се, из броја у број, из године у годину, могу пратити укупна књижевна и културна збивања, настајање и сазревање поједињих жанрова и промене кроз које пролазе књижевни облици, у којој се бележи све оно што чини летопис културног живота. То је био најсигурнији начин да слика српске модерне буде потпунија и објективнија, да се уоче оне силе које су у тој епохи настајале и које су остале живе, продуктивне и делатне и у наредним деценијама.

То што је Весна Матовић пратила период који је модерној директно претходио, што је издвајала оне елементе културног обрасца који ће почетком 20. века однети превагу, и што је, све до зрelog Црњанског, наставила да прати веома сложене процесе упоредног, често хронолошки тешко објашњивог трајања неких књижевних поступака, тематско-мотивских усмерења, уобличавања поетика појединих аутора или часописа и листова, омогућило јој је да открије оно што одиста чини матицу књижевне историје тог времена, не занемарујући битне меандре, без којих се не може у пуној ширини сагледати ток историје књижевности у првим деценијама 20. века. Добро познавајући процесе демократизације српског друштва тог времена, које одређују почетци парламентарног живота, настајање грађанске културе која се развија у суживоту са наслеђеним облицима културе патријархалног света, у којем се одвијају социо-културни процеси европеизације и утврђивања националног и културног идентитета, Весна Матовић с правом шири поље свог истраживања и интересовања, све до етике, политике и идеологије. Она полази од постулата да је политички, идејни, морални, културни и уметнички плурализам постао суштинска одредница модерног времена, да се само тако може јасно осветлити оно што чини културолошки образац, што чини основу књижевности модерне.

У општем, првом делу књиге, поред увода у којем утврђује основне координате српске модерне, Весна Матовић у више поглавља систематизује и преобликује резултате вишегодишњих својих истраживања, стално имајући на уму основни предмет ове студије — епоху српске модерне. У том контексту значајни су прилози о улози часописа српске модерне у формирању новог националног културног обрасца, у којем значајну улогу имају текстови манифестног типа, уређивачки програми исказани експлицитно и имплицитно, али и појаве кључних књижевних дела. Посебан прилог Весна Матовић посвећује разматрању свесловенских у јужнословенских идеја у српској књижевности на почетку 20. века, битно када је реч о ширем виђењу културолошког простора писаца тог времена (пројекат југословенства). Посебно је занимљива у посебном прилогу изнета анализа патријархалног и фолклорног наслеђа у процесу модернизације националне књижевности и уметности, при чему, с ваљаним разлозима, Весна Матовић не заобилази фолклорну традицију у музичкој и ликовној уметности, значајну улогу и промене односа према косовском миту, пресудне промене у односу „епског“ и „модернистичког“ приповедања, превредновања усмене традиције у књижевној критици, све до значајног удела митолошке националне баштине у књижевној авангарди. Тиме је показала у којој мери су мит и митски обрасци имали активну улогу у обликовању новог националног, политичког и културног обрасца, посебно у обликовању нових књижевних образаца.

У другом делу књиге Весна Матовић издвојено проучава поједине књижевне појаве, покушавајући да издвоји оне које су парадигматски обележиле своје време, и које „покривају“ владајуће жанрове. Занимљив је њен приступ културном контексту Веселиновићевог романа „Хајдук Станко“, значајној позицији коју заузима драма Ива Војновића „Смрт мајке Југовића“ и његово дело „Госпођа са сунцокретом“ у утврђивању духа тог времена. Од књижевних погледа те епохе на дела појединих аутора с правом је издвојила као посебне теме однос модерниста према Алекси Шантићу, заснован на књижевним, али још више на ванкњижевним елементима, као и критичке идеје Јована Скерлића у светлу политичких митова.

У трећем одељку књиге издвојена су она периодична књижевна гласила у којима се у највећој мери може пратити процес утврђивања културног и књижевног обрасца српске модерне. Први прилог посвећен је *Звезди* (1898–1901) Јанка Веселиновића која на најбољи начин изражава промене које настају на размеђи векова. С једне стране, у том периодику превладава поетика која је претходила модерној, у њему се објављују песме настале у традицији неговане форме песама

за певање (севдалинки), какве се находе и у позоришним комадима с певањем које пише и сам уредник. У *Звезди* налазимо и песме у којима се допевавају и распевавају теме и мотиви народне лирике (парадигматско дело — Змајеве *Снохатици*). Речју, поезија о којој Љубомир Недић, залажући се за радикалне промене, није мислио најлепше.

Посебан прилог В. Матовић посвећује стожерном српском часопису, првој серији *Српског књижевног гласника*, његовој културној мисији и књижевним начелима која је проглашена, његовој арбитрарној позицији и снази да на тад једино могући начин измири и повеже европска књижевна струјања и оно што нашу литературу чини национално препознатљивом. Весна Матовић се на овом часопису задржава и када у овој књизи пише о путописној прози, значајном жанровском обележју ове епохе, а праћење присуства немачке књижевности у СКГ-у помогло јој је да биде осветли политичка усмерења и естетичка схватања појединачних уредника.

Монографска обрада Нушићеве *Звезде* (1912) помогла је Весни Матовић да на примеру часописа покаже промене које настају на крају српске модерне. Добар познавалац српске књижевне периодике она зна да се, када је реч о часописима, потпуна слика не може добити само изучавањем оних гласила која излазе у културним средиштима, да књижевну епоху, књижевни живот, одређују и употпуњују и регионални књижевни листови и часописи. У више наврата, она пише о новој серији *Босанске виле* под уредништвом Димитрија Митриновића, *Српској омладини*, *Словенском јуџу*, *Зори*, крфском *Забавнику*. У последњем прилогу књиге обраћен је *Српски глас* (1907—1913) који је излазио у Великој Кикинди у време када је овај град био значајан издавачки центар у којем су, тада, захваљујући традицији породице штампара Јована Радака, излазили многи листови, алманаси и календари.

Књига Весне Матовић „Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје. Приодика“ не доприноси само бољем познавању српске модерне. Она покреће и многа нова и другачија истраживања једне од најзначајнијих епоха српске књижевности. На неки начин, у њој налазимо синтетички преглед досадашњих мултидисциплинарних истраживања, али и утемељење неких нових приступа сложеном послу какав је осветљавање књижевне епохе у којој је српска књижевност доживела убрзан развој. Она је несумњиви доказ да се без увида у периодику и збивања у другим уметностима, без ширег познавања културолошког, политичког и социолошког контекста, без компаративних сагледавања, не може ваљано разумети ни једна књижевна епоха, поготову не прекретничка епоха модерне, у којој се српска књижевност у највећој мери огласила свету сопственим гласом.

Миодраг Матишић

UDC 821.133.1-1.09(082)(049.3)
 821.111(73)-1.09(082)(049.3)
 821.12.2-1.09(082)(049.3)
 821.163.41-95

ЛАЛИЋЕВЕ АНТОЛОГИЈЕ МОДЕРНЕ ПОЕЗИЈЕ

Три Лалићеве песничке антологије, *Антологија новије француске лирике. Од Бодлера до наших дана* и *Антологија модерне америчке поезије*, које је први пут објавила београдска Просвета (1966. и 1972), и *Антологија немачке лирике XX века*, коју је први пут објавио Нолит, у својој знаменитој едицији „Орфеј“ (1976), поново су угледале светлост дана 2005. године, у издању Завода за уџбенике и на-

ставна средства из Источног Сарајева, а под уредништвом Јована Делића. Ова издања обогаћена су предговорима самога Делића, усмереним испитивању интертекстуалних обележја Лалићевог дела и дијалогу који је он водио са другим ствараоцима, пре свега са америчким песницима Волтом Витменом и Т. С. Елијотом, којима је иначе посветио и по један есеј, и немачким песницима Рилкеу, Елзи Ласкер-Шилер, Готфриду Бену, Георгу Хајму и Паулу Целану. У све три антологије, песме су пропраћене кратким текстовима у којима се дају основни био-библиографски подаци о њиховим ауторима. Неки од тих аутора, попут Бодлера и Елијота, или њихових настављача, неговали су, као и сам Лалић, и књижевнотеоријски дискурс и, кроз изражавање својих размишљања о могућностима и смислу поезије, учествовали у стварању модерне књижевне мисли.

У *Антологији новије француске лирике*, Лалић је искључиви приређивач и преводилац. Његова намера је била, како показује и њен поднаслов, да представи један век француске поезије стиховима одређених песника и да њихову песничку поруку пренесе у српски језик, што га је довело у дилему: или да се искључиво руководи личним склоностима или да избор прошири на све оно што представља токове француске поезије у периоду од Бодлера до новог времена. У првом случају, антологија би обухватила сувише мали број песника, а у другом би корпус био сувише велик. Зато се определио за средње решење, узимајући у обзир и своје естетске афинитетете и богатство и разноврсност поезије коју је жељео да представи, тако да његова књига обухвата низ познатих француских песника XIX и XX века, међу којима су, да поменемо само најзначајније, Бодлер, Маларме, Верлен, Лотреамон, Рембо, Верхарен, Клодел, Валери, Жакоб, Аполинер, Сипервјел, Сандрап, Жув, Сен-Џон Перс, Реверди, Кокто, Елијар, Бретон, Цара, Арагон, Деснос, Превер, Кено, Боске, Ив Бонфоа (укупно педесет један).

Ове песнице књижевна историја је свrstала у два главна правца: у симболизам, са његовим претечама и наследницима, којем је Лалић иначе посветио пажњу и у својим есејима, а на неке од његових представника је упућивао и у својим песмама, и надреализам, којем није био веома склон и чије представнике у својим есејима он само помиње, али га у једном представљању које је тежило и извесној објективности није могао заобићи. То свrstавање сам Лалић настоји да избегне, па, у поговору за своју књигу, каже да та књига „има претензије да буде кохерентна и критички компонована панорама послебодлеровских песника”,¹ а, у свом луцидно написаном уводном тексту, напомиње да свrstавање у школе и правце може имати само релативну вредност. То сасвим одговара ономе што је уочио још француски писац близак симболистима, Реми де Гурмон, који, у предговору за своју *Књиџу маски*, каже да реч симболизам, ако се држимо њеног уског и етимолошког смисла, не значи скоро ништа и да би она, ако појемо даље, могла да означи „индивидуализам у литератури, слободу уметности, напуштање научених формула, тежњу ка ономе што је ново, чудно и чак бизарно”,² а у есеју о Малармеу, у истој књизи, констатује да је „целокупна савремена литература, а нарочито она која се назива симболистичком, [...] бодлеровска; свакако не по својој спољној техници, него по унутрашњој духовној техничци”.³ Лалић се иначе позива на Гурмона не само у предговору за своју антологију, него и у есеју о Војиславу Илићу, где констатује да је симболизам пре свега „један процес који почиње са Бодлером и рађањем модерне поезије”⁴ и који траје до најновијег

¹ *Антологија новије француске лирике. Од Бодлера до наших дана*. Приредио и превео Иван В. Лалић, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 338.

² Rémy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Les Éditions 1900, 1987, str. 7.

³ *Исијо*, стр. 39.

⁴ Иван В. Лалић, *О поезији*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, стр. 37.

времена, а затим Гурмонове речи примењује на српску поезију и наговештаје симболизма проналази и у поезији Војислава Илића.

У Бодлеру је, по Лалићевом мишљењу, модерна пре свега „једна у суштини моралистичка побуна против грађанског друштва и његове цивилизације где милиони усамљеника врве каменим кланцима градова”, побуна прожета „трагиком једног аксиоматски постављеног сазнања о двојности утемељеној у човеку”, Бодлер је „први аутентични велики песник великог града модерног времена, песник једне климе духа која разједа човека изнутра у ране на чијим ивицама и расте песничко цвеће зла”.⁵

Бодлеровско наслеђе, које носи у себи целокупна модерна поезија, грана се у два правца. Први правац води ка симболизму и његовом главном представнику Малармеу, који је и сам осећао расцеп између сплина и идеала, али се, за разлику од Бодлера, у свом поетском напору удаљио од ружне стварности и окренуо језику као „извору и утоку поезије”,⁶ а затим и ка неким носиоцима симболистичког наслеђа који нису сасвим напустили стварни свет (Валери, Клодел, Пеги, Жув, Боске, Сен-Џон Перс). Други правац води ка надреализму, који се на Бодлера надовезује преко Рембоа, Лотреамона и Аполинера и који бодлеровско трагање за „новим” и рембоовско трагање за „непознатим” обогаћује Фројдовим открићима несвесног, претварајући се у трагање за једним „алтернативним” светом, у којем се сан и стварност измирују у некој врсти апсолутне стварности или надстварности (Елијар, Бретон, Цара, Арагон, Супо, Мишо, Понж, Деснос, Превер, Кено, Шар). Сви ови песници се у већој или мањој мери ослањају на свог заједничког претка Бодлера.

Антиологија модерне америчке поезије, у којој је сарадник у Лалићевом преводилачком напору његова супруга Бранка Лалић, обухвата педесет два америчка песника који стварају у раздобљу од средине XIX века до седамдесетих година XX века, од — опет помињемо само најпознатије — В. Витмена и Е. Дикинсон, преко Роберта Фроста, Езре Паунда, Т. С. Елиота, Алена Тејта, Чарlsa Олсона, Карла Шапироа, Барбаре Гест, Алена Гинзберга, Стенлија Моса, до Силвије Плат и песника српског порекла Чарлса Симића.

И ова антологија пропраћена је Лалићевим уводним текстом у којем он представља модерно америчко песништво наглашавајући његову специфичност, а то је његова двојна генеза. За разлику од других светских поезија, чија традиција израста из дуге заједничке историје одређеног језика и тла, америчка поезија настаје као нека врста „сецесије” у оквиру велике традиције енглеске поезије. Она је с једне стране чврсто везана за ту традицију, а с друге стране представља аутохтону творевину насталу на језику који су прихватили најразличитији европски досељеници, носиоци једне нове и другачије осећајности. То је „поезија једног великог језика, развенчаног од свог старог завичајног тла; језика који је наставио да се развија на тлу једног новог континента, као део контекста историје једног новог народа”.⁷

Ова, у књижевноокритичкој мисли већ одавно потврђена свест да је америчка поезија „самосталан” и сасвим „убуличен” ток „чије је исходиште у старој традицији поезије писане истим језиком” и чије је усмеравање и обликовање великим делом везано „за један напор самодефиниције, који је доминантна тема америчке литературе”,⁸ утицала је и на Лалићев избор, који он образлаже у сво-

⁵ Антиологија новије француске лирике. Од Бодлера до наших дана, стр. 21.

⁶ Истло, стр. 27.

⁷ Антиологија модерне америчке поезије. Изабрао и приредио Иван В. Лалић, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 39.

⁸ Истло, стр. 40.

ме предговору. Антологија не почиње Едгаром Аланом Поом, првим великим америчким песником који је утицао на француског зачетника модерне поезије Шарла Бодлера, а преко њега и на целокупну европску поезију, јер његов утицај у Америци није био тако делотворан, него са Волтом Витменом, првим изразито америчким песником чије стваралаштво има светски дomet. Преносећи у америчку поезију песничка достигнућа Бодлера и европског симболизма, он је у „америчком језику” открио „снагу да изрази једну визију отвореног света, једно поверење у сугестивну лепоту неисцрпног реквизитаријума заданих предмета и чињеница”, певајући „слободним стихом” о свету око себе, „у славу светлуџавог шаренила његових чулних феномена”, у визији Америке „као новог и свежег света” и као свог правог књижевног завичаја.⁹ Песници чије су песме ушле у састав ове антологије градили су своје песме у таквој стваралачкој атмосфери, пројетој свешћу да је, како каже Роберт Блај, „један континент изронио из мора”, а тај континент је, како закључује Лалић на крају свога текста, позивајући се на ове Блајове речи, „традиција модерне америчке поезије, на којој је могуће подизати нове, чврсто фундиране песничке грађевине”.¹⁰

Антологија немачке лирике XX века има нешто другачији историјат од својих претходница. Лалић ју је приредио у сарадњи са познатим преводиоцем немачке поезије, Бранимиром Живојиновићем, предговор је написао Мирко Кривокапић, који ће касније и сам објавити једну антологију немачке поезије, а као преводици, поред Лалића и Живојиновића, појављују се и Слободан Глумац, Иван Ивањи, Звонимир Костић Палански и Бошко Петровић. Овој антологији је претходила, како подсећа Б. Живојиновић у свом поговору, *Антологија новије немачке лирике*, која се појавила двадесет година пре њеног првог издања (1956) и која је била плод сарадње Б. Живојиновића и Ивана Ивањија. Али то ипак није иста књига јер је раздобље које обухвата померено за двадесетак година ближе нашем времену. Оно започиње тек крајем XIX века, симболистично-неоромантичарским правцем, а завршава се песницима који су се појавили крајем шездесетих година XX века, тако да су у ову антологију унети и нови аутори, а, с друге стране, изостављени су многи од оних који су се појавили у првој антологији. Ова садржи укупно педесет једног песника, од Штефана Георгеа, Елзе Ласкер-Шилер, Кристијана Моргенштерна, преко Хуга фон Хоффманстала, Р. М. Рилкеа, Т. Дојблера, Х. Хесеа, Вилхелма Лемана, Ернста Штадлера, Георга Хајма, Готфрида Бена, Ханса Арпа, Ивана Гола, Б. Брехта, Кристине Лавант, Паула Целана, Ериха Фрида, до Гинтера Граса, Ханса Магнуса Енценсбергера, Петера Хандкеа.

Антологија немачке лирике XX века, како подсећа Мирко Кривокапић у свом уводном тексту, „говори својим језиком о историји свести код Немаца од почетка двадесетог века до наших дана”.¹¹ Ако први представник нових тенденција у немачкој лирици, Штефан Георге, чијим песмама антологија почиње, гради једну ларпурлартистичку поетику која се, надахнута француским симболизмом, удаљава од конкретне друштвене стварности, а Рилке тежи да пробије варљиву површину да би доспео до суштине, тамо где „све постаје закон”, већина песника изражава своје незадовољство постојећом стварношћу окрећући се самој тој стварности. Експресионистички песници, попут Георга Тракла, Георга Хајма, Готфрида Бена, а нарочито Јоханеса Р. Бехера — који сматра да задатак песника није да опева свет него да га мења и који посвећује више песама борби против

⁹ Истло, стр. 44.

¹⁰ Истло, стр. 78.

¹¹ *Антологија немачке лирике XX века*, Источно Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005, стр. 59.

фашизма — желе да преобразе постојеће друштво и створе ново, засновано на другачијим односима. У том одбацивању постојећег света најдаље одлазе дадаисти, попут Ханса Арпа или Рихарда Хилзенбека. У Немачкој настаје једна ангажована поезија која у исто време трага и за новим изразом. То трагање оличено је у Бертолду Брехту који је, следећи покушаје Гетеа и Хајнеа, у поезију унео говорни језик.

Песнички антажман долази до изражaja и у периоду после 1945. године, када немачка поезија, после стагнације у време фашизма и Другог светског рата, доживљава неку врсту обнове, како у стиховима песника који остављају по страхи друштвена питања да би у средиште свога интересовања ставили увек актуелни и вечни свет природе, попут Вилхелма Лемана, Гинтера Ајха или Петера Хухела, тако и, још више, песника који се позивају на мучну непосредну прошлост, попут Паула Целана, који гради своје стихове о љубави и смрти на библијској легенди и богатој традицији немачке, француске и руске лирике и који у својој „Фуги смрти” доносе уништење Јевреја у немачким концентрационим логорима. Многи песници се, из критичке перспективе, баве социјалним и политичким темама и настоје да просвете читаоца, као Ханс Магнус Енценсбергер, који критикује дехуманизовано друштво лажног морала, подређено сили и њеним медијима, као Ерих Фрид, који се, кроз епиграмску форму својих стихова, бори против догматизма, фанатизма, насиља и неправде, или као велики критичар нехуманости и лицемерства савременог друштва, Петер Хандке, чијом се песном „Неупотребљиви узорци смрти” ова антологија завршава. Неки песници у својим подсећањима на мрачну прошлост следе Ханса Арпа и налазе нове поетске могућности у комбинацији речи и њиховом уношењу у нови контекст, у којем оне добијају ново значење, попут Хелмута Хајсенбитела, који крчи пут једној „конкретној поезији” чији је главни задатак борба против „граматичких правила као окамењеног поретка једног света који више не постоји”.¹²

Превођење поезије уједно је и стваралачки чин који се одвија у дијалектици традиције и иновације, кроз дијалог са другим ствараоцима, који омогућава да се прошире домети сопственог духа, и једна врста личног израза који се огледа, како у начину на који се препевају песме других песника, тако и у избору песника који ће ући у антологију. Лалић интересују пре свега они који су зачетници или представници модерне светске поезије и који, у већој или мањом мери, носе у себи трагове симболистичке поетике, као и сам Лалић, који се сврстава у представнике српског неосимболизма. У разговору са Александром Јовановићем, Лалић напомиње да се он сам увек кретао на два паралелна колосека, да је и писао своје и преводио туђе песме. „Зацело реч је о једном комплементарном напору. Смисао таквог напора ми је, више година касније, расветлио Новалис — који сматра да је суштина креативног чина (или поступка) писање сопствене, или препевавање туђе песме, једна те иста. Да је преводилац 'песник поезије', који своје певање не заснива на свом непосредном искуству, односно емоцији, него на другој песми, као на заданом предлошку. Додао бих: на заданом искуству или емоцији, која мора да нађе своје адекватно сазвучје у креативној имагинацији преводиоца”.¹³ Лалић dakле не одваја превођење туђих и писање сопствених песама, али, како даље напомиње, када преводи туђе стихове, није у стању да пише своје. И обратно. „Целина напора може бити комплементарна, али се њени делови, у пракси, међусобно искључују”.¹⁴

¹² Истo, стр. 84.

¹³ А. Јовановић, *Порекло ћесме. Девет разговора о ћоезији*, Ниш, Просвета, 1995, стр. 36.

¹⁴ Истo.

Значај превођења Лалић истиче и у уводном тексту за *Антологију новије француске лирике*, подвлачећи Поов плодоносни утицај на Бодлера, који се дивио његовој поезији, а његове приповетке је и превео, а који је затим утицао на развој француске поезије не само на француском, него и на другим језицима: „Феномен Бодлер јесте један од најлепших и најпластичнијих примера светске традиције на делу; индуковање највitalније струје једног у континуитет другог песничког језика, процес који у овом другом језику ослобођава његове оригиналне драгоцене, а успаване могућности, резултира на крају многостраним реперкусијама у оба језика, и изван њих, радијално у свим правцима”.¹⁵

У том „индуковању“ виталних елемената једног језика у други језик Лалић је достигао висок дomet, настојећи да оствари врховни циљ сваког преводиоца да препевана песма на другом језику, у овом случају српском, звучи као да је на њему написана, али да притом не изгуби свој основни смисао, везан за ствараљачку личност чији је производ, као и за културну средину у којој је настало. Успеху његовог подухвата несумњиво је допринела чињеница да је и он сам велики песник.

У том подухвату Лалић је наилазио и на тешкоће које су каткад изгледале непремостиве, што му је наметало неке поступке који на први поглед изгледају као изневеравање оригиналне форме песама. То је пре свега, како сам указује у поговору за *Антологију новије француске лирике*, нужност да се повећа број словаца у стиху српског препева, којој се он каткад морао повиновати. Ако је у превођењу Бодлеровог дванаестерца сасвим погодна била употреба српског дванаестерца, када су у питању Рембоове и Валеријеве песме, ствари су стајале другачије: у препеву Рембоове „Офелије“ изгледало му је природно да француски дванаестерац преточи у наш тринаестерац, а у препеву Валеријевог „Гробља на мору“ десетерац се спонтано уобличио у наш једанаестерац, док је за препевавање Рембоовог „Пијаног брода“ био недовољан не само наш дванаестерац, који би, како му се чинило, изневерио звук и осиромашио Рембоове слике, него и наш тринаестерац.

Лалићеви препеви могли би бити подстицај за посебну расправу о могућностима и проблемима превођења поезије, тешког подухвата који у себи носи и једну суштинску противречност јер треба да дело написано на другом језику укључи у домаћи културни контекст, задржавајући у исто време његова изворна обележја. Неки песници које је Лалић унео у своју антологију француске поезије, пре свега они најпознатији, као што су, на пример, Бодлер или Рембо, били су изазов и за друге наше преводиоце, тако да постоји више препева њихових песама, па би упоредно разматрање тих препева свакако дало занимљиве резултате.

Јелена Новаковић

¹⁵ *Антологија новије француске лирике*, стр. 24.

IN MEMORIAM

UDC 821.133.1:929 Vitanović S.

СЛОБОДАН ВИТАНОВИЋ
(1928—2007)

Слободан Витановић рођен је у Београду 1928. године. Приликом немачког бомбардовања 6. априла 1941. тешко је рањен и изгубио је вид, али је успешно наставио школовање. После започетих студија права, уписао се на Филозофски (касније Филолошки) факултет и бриљантно завршио студије француског језика и књижевности 1956. године. Магистарску тезу посветио је теми *Андре Жид и француско класично позориште*, а докторску тезу, коју је одбравио 1961, односу Андреа Жида и француског класицизма уопште (главна теза: *Андре Жид и француски типи XVII века*; допунска теза: *Класицизам у Жидовим естетичким последима*).

За асистента за француску књижевност изабран је 1960, а потом је редовно биран у сва виша звања. Предавао је и на постдипломским студијама, на којима је у два маха био и управник Центра. Обављао је дужност шефа Одсека за романтистику у шест мандата. У пензију је отишао 1993. Као професор по позиву предавао је француску књижевност на универзитетима Париз III — Нова Сорбона (1988—89) и Париз XII (1990—91), Бордо III (1972—74) и Екс-Марсеј (1979—80).

Научне радове публиковао је у домаћим и страним часописима; поред поменутих, објавио је следеће књиге: *Поетика Николе Баала и француски класицизам*; *Јован Дучић у знаку Ероса*; *Јован Дучић у знаку Айолона и Диониса*; *Јован Дучић у знаку Атаве*; *Француска цивилизација* (коју је написао са супругом Горданом); *Преиспитивања; Епохе и правци у француској књижевности I*. У вишетомном историјском приказу француске књижевности (групе аутора из бивше Југославије), написао је *Историју француске књижевности епохе барока и класицизма*, као и *Историју савремене књижевне критике*.

За допринос ширењу француске културе произведен је у Витеза Легије части. Био је председник Друштва за упоредну књижевност, председник Друштва пријатеља Француске, копредседник Српског центра и члан Извршног савета Европског друштва културе са седиштем у Венецији. Био је и члан Крунског савета. Умро је у Београду, фебруара 2007. године.

У овој тужној прилици, када говоримо о животу и делу великана Катедре за романистику, волела бих да се професора Витановића сетимо управо и као професора.

То је био један од највећих предавача на Београдском универзитету, достојан представник француске, или можда боље, класичне школе говорништва. Био је један од ретких страних професора који је позиван да француску књижевност предаје на најбољим француским универзитетима: држао је на редовним и докторским студијама једносеместралне курсеве о Корнеју, о Баалоу, Ла Бријеру, о француским теоријама интерпретације текста.

У Београду, на I години студија (на Групи за француски језик и књижевност) предавао нам је теоријски део предмета „Епохе и правци француске књижевности”, који је концепирао као синтезу историје књижевности са политичком историјом, историјом цивилизације и историјом културе на тлу Француске. Тај пресек кроз векове дословце нам је отварао видике и припремао нас не само за студије, него да се можда једног дана кандидујемо за интелектуалце. Наиме, сва она појединачна знања из историје језика, теорије и историје књижевности, преводилаштва, географије, филозофије, логике, естетике, психологије, историје уметности налазила су своје место и преплитала се у целовитој слици духовне историје Француске и Европе. Професор Витановић зрачио је на све нас (студенте) и уливао нам веру да је могуће знати, да је срећа разумети и предавати књижевност, учио нас да је књижевност важна са-ма по себи и да даје смисао студијама и животу; студирање књижевности изгледало нам је, dakле, већ на I години као круна студија на нашем факултету, а то се, разуме се, потврђивало и на каснијим годинама захваљујући другим професорима.

Сећам се како је професор Витановић умео да нас уљулька у причу, да нас пренесе у раносредњевековни двор, у којем су једини намештај преносиви престо и сандук за драгоцености, у којем владар спава на крзну простртом по земљи, примитивно огњиште више се пуши него што грјеје, а пијани ловци и ратници слушају песме о својим подвизима док бацају псима остатке гозбе; или да нам слика раскошни и декадентни Цариград под налетима крсташа, ренесансну Италију виђену очима Француза у ратном походу на њу; љубавне авантуре и сплетке у дворцима на Лоари, Молијерову представу за Луја XIV; стил Ампир; бурну премијеру *Ернанија...*

Био је са студентима благ, стрпљив, толерантан према недовољном размишљању и незнанју, никад није дозволио ни да наслутимо јај између онога што је од нас очекивао и онога што смо му заузврат пружали на испитима, на часовима, у семинарским радовима.

На III години предавао је књижевност XVII века; ту нас је изненађивао разноврсним тумачењима неколико основних текстова, мање тежећи томе да их ми запамтимо а више да се извештимо у приступу тексту уопште. На постдипломским студијама имали смо прилику да са професором разговарамо о највећим критичарима XX века, почев од руских формалиста. Иако је француска књижевна критика после II свет-

ског рата била намерно рушилачка, супротстављена традицији, њен негаторски став уступао је у професоровом излагању место достојанственој помирљивости — осећало се да не верује у превредновање које би искључивало претходно или другачије.

И иначе, у јавним наступима, професор Витановић није био један од оних говорника који заблесну слушаоца вратоломним оспоравањем важећих поставки, наглим преокретом перспективе и смелим резовима. Напротив, поштовао је слушаочево осећање равнотеже, мада се дешавало да публика и нема став о неком питању, било зато што га не познаје довољно, било зато што не увиђа његову истраживост или не пристаје на то да је то питање дискутиабилно (нарочито кад је говорио о политичкој актуелности). Стога је професор Витановић стрпљиво, аргументовано померао тежиште све док његово тумачење не би постепено, у току излагања, постало и слушаочево ново упориште. Свој предмет је промишиљао логички чисто, без сентименталности; омиљене категорије у промишиљању биле су му опште и појединачно, рационално и естетичко, аполонијско и дионизијско. На предавањима је волео ликовна и геометријска поређења, која су, уз чврсту и јасну структуру његових излагања, те бескрајну али дискретну ерудицију, доводила студенте до усхићења.

Професор Витановић био је заправо човек споја, сусрета. Проблематизовао је питања избегавајући да намерно полемизује. Шта год да је промишиљао, а занимале су га и музика и ликовне уметности, и филозофија и политика, и уједињена Европа и српска историја, и национална и грађанска свест, елем, шта год да је промишиљао, увек се кретао од појединачног, различитог, Другог, до општег, сличног, Једног и јединственог, од Другости до Идентитета.

Тако је, рецимо, француску културу волео да види као резултат сусрета два кода, две цивилизације — медитеранске и атлантске, грчко-римске и германске, споја југа и севера, рационалног и мистичног, разума и срца, сунца и магле, јасноће и слутње, реда и немира. Двојна природа француске цивилизације чини је, дакле, јединственом а опет близком или заједничком многим европским народима.

Србе је професор увек сагледавао у оквиру Балкана и Европе (био је велики и истински патриота, на свој, независан начин).

Та потреба за целовитошћу, за конфигурисањем смисла целине испољила се, такође, у сталном професоровом делању на оживљавању идеје Европе.

Историјске епохе за њега су имале уређеност и смисао, а књижевност је проучавао као живи, органски ток који трепери, развија се кроз векове, увек у спрези са осталим историјским токовима, а увек довољно самосталан. Тај целовит приступ на делу је и у последњој професоровој књизи, *Епохе и правци у француској књижевности*, чији други део није стигао да припреми за штампу, али која и у постојећем обиму представља прави и достојан споменик овом великому романисти.

Милица Винавер-Ковић

МИЛИВОЈЕ ЈОВАНОВИЋ (1930—2007)

18. маја 2007. године напустио нас је један од највећих светских слависта.

Још увек не могу да заборавим мој први сусрет с професором Миливојем Јовановићем. Моја генерација је имала ту срећу да на трећој години студија слуша предавања код тада већ пензионисаног професора. Ми смо свакако били последња генерација којој је он држао предавања из руске књижевности. Наша срећа је била утолико већа што је професор Јовановић баш за ту прилику одлучио да направи изузетак и да нам не предаје по утврђеном програму; за нас је први и последњи пут говорио о развоју руске књижевности, почев од *Слова о Игоревом походу* па све до савремене књижевности. Говорио је о заблудама, мистификацијама, загонеткама које тек треба решавати. Другим речима, он се бавио ревалоризацијом руске књижевности у контексту европских књижевности.

Иако су нам многа дела која је професор помињао била позната, он нам је откривао нова тумачења, повлачио паралеле између писаца који наизглед немају додирних тачака. Можда тада нисмо успели да до краја спознајмо сву дубину његовог промишљања, његово изврсно познавање не само руске, него и светске књижевности, чије токове је он пратио до свог последњег дана, можда нисмо увек могли да га пратимо, али знам само да смо га нетремице слушали и упијали сваку његову реч. Често су ту сусрети трајали до касно увече. Остајали смо много, много дуже од предвиђеног времена за предавања на обострано задовољство. То нису била класична предавања ни по тематици ни по начину излагања, јер професор је увек говорио из главе, надахнут можда и могућношћу да нам саопшти своја билансна размишљања о путу руске књижевности и руске историозофске мисли. Он је био један од ретких који је увек успевао да изазове расправу о неком књижевном или филозофском проблему. Волео је да разговара са студентима. Ми смо се, са своје стране, трудили да му парирамо, премда је то било немогуће. Ипак, он је увек пажљиво слушао мишљење свакога од нас.

Предавања професора Миливоја Јовановића посећивали су и студенти са других факултета заинтересовани за руску књижевност. Сећам се да смо се за свако предавање вредно припремали да се не покажемо у

лошем светлу пред професором. Свима нам је било јако стало до његовог мишљења. Знали смо, а можда више и интуитивно осећали, да је пред нама изузетан научник. О томе је говорила свака изговорена реченица — згуснута, пуна информација, реченица која буди, провоцира мисао, отвара дијалог.

Он је први говорио о многим проблемима и појавама које су од огромног значаја за науку о књижевности, тако да није ни чудо што спада у мали број ученика чувеног професора Кирила Тарановског.

Тек када сам завршила факултет и уписала постдипломске студије ближе сам упознала стваралаштво Миливоја Јовановића, као и њега самог. Схватила сам да не постоји проблем у руској књижевности којег се он није дотакао у својим истраживањима и чланцима којих има на стотине. Његових десет славистичких књига представљају монографије посвећене Исаку Бабелу (1975), Михаилу Булгакову (1975, 1990), Фјодору Достојевском (1985, 1992, 1993), историји руске књижевности након 1917. године („Поглед на руску совјетску књижевност” — 1980), студије обједињене у књиге „Руски песници XX века: дијалози и монолози” (1990), „Изабрани радови из поетике руске књижевности” (на руском, 2004) и „Елегичне ископине” (на руском, коаутор Корнелија Ичин — 2005). Огроман број студија, објављених у водећим часописима широм света (Русија, Немачка, Италија, Холандија, Француска, Швајцарска, Бугарска, Польска, Чешка, Финска, Аустрија, Шведска, Мађарска, Израел), безброј предвора и поговора уз издања руских аутора као и аутора других књижевности на српском језику, стотине написа у домаћој и страној штампи о новим делима руске књижевности и новим тенденцијама руске културе, остаје засад нескупљен, али нема сумње да ће се тиме позабавити ученици професора Јовановића.

Немогуће је оценити целокупан стваралачки опус таквог ерудите као што је професор Миливоје Јовановић. Он српску књижевну мисао није задужио само књигама и студијама посвећеним руској књижевности, него и својим драмама, романима, као и многобројним преводима са руског, енглеског, чешког и польског језика.

Немогуће је заборавити и подршку коју је професор пружао студентима руске књижевности. Врата „собичка”, како је он називао кабинет 15а на славистици, увек су била отворена за све младе људе и истраживаче, који би се појављивали не само с новим идејама, него и с проблемима, често егзистенцијалне природе. Био је и велики психолог. Увек је примећивао наше нерасположење, утученост, бриге које би нас задесиле и трудио се да нас орасположи. Бринуо је о нама.

Често смо седели у „собичку”. Обично нас је било више. Кад год би неко сазнао да је професор дошао на факултет сви су се трудили да га макар накратко поздраве и поразговарају са њим. Сећам се да нам је често постављао нека питања о животу, изазивајући расправе које су понекад знале да трају и сатима. Увек би нас подстицао на размишљање. Никада није био строг према саговорнику, чак и када је знао да оповргне његово мишљење са само неколико речи. Он је за свакога имао понеку лепу реч.

Пратио је рад младих истраживача и увек је давао драгоцене савете, подржавао нас. Његово мишљење о нашем раду је, бар мени, увек било најбитније. Он нам је помогао око формулатија тема научних радова, око литературе, композиције текста.

Мислим да је ипак најважније то што професор Јовановић није био само истраживач и писац, него и особа која је успела да своје знање и методе проучавања књижевности пренесе и подели са другима. На тај начин он је створио школу која је позната и призната свуда у свету (више него код нас), чије методе интертекстуалних, митопоетских, филозофских и културолошких тумачења текста дају важне резултате у анализи уметничког дела. Најбитнија одлика те школе је што се са годинама јавља све већи број следбеника, посебно млађих истраживача којима је он узор.

На нама је да оправдамо наставак његове традиције, али овог пута без њега, његових савета и подршке. Ипак, његове књиге и студије остају као звезда водила славистичком научном подмлатку у Београду.

Сви ми који смо макар накратко познавали професора Миливоја Јовановића и били његови саговорници можемо да се поносимо тиме и да му будемо вечно захвални за онај печат научно-истраживачког жара који је неизбрисиво оставио у нашем духу.

Бојана Сабо

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

А

авангарда 135, 191, 642
Андерсенове приче 41
антибайка 89
аутор 411
аутореференцијалност 385
ауторска бајка 89
афоризам 41

Б

бајка 11, 51, 75
басна 107
баснена техника 107
баснени стил 107
Бахтин 265
Београд 51
бесмртност душе 63
Бог 63
Богдан Поповић 289

В

васкрсење 63
вечно и пропадљиво 63
виша и нижа стварност 567
вода 469
вредносна перспектива 363
Вук Стеф. Карадић 477

Г

глобализација 7
гротески реализам 265
Грчка 51

Д

Дан шесети 191
дијегеза 601

динамизација простора 642
дискурс 601
документарно 135, 363
дубровачка комедија 661
Дунав 51
душа 63

Е

експериментална форма 135
електронско писмо 243
електронско споразумевање 7
епска песма 469
есеј 107
естетизам 89
естетика рецепције 289

Ж

жанр 135
жанровски модел 469
женско писмо 595

З

завичај 587
задужбина 587
Золтан Чука 327

И

интерпретатор 411
интерпункција 243
истинито 363
историја 347
историја идеја 347
историја књижевности 289, 327, 347
историја уметности 347
историјска драма 265
историјски роман 477
историјско 363, 411

историографско 411
исторично 411
Италија 51

J

језик 7
„језички империјализам” 7
Јован Скерлић 289
југословенска књижевност 327

кабала 511
Карађорђев устанак 51
карневализација 265
књижевна историја 477
књижевни правци 327
књижевност 385
коментар 41, 363
континуитет 303
кратки роман 135
критика 303
критика заснована на читалачкој реакцији 289
курент и верзал 243
курс опште лингвистике 625

Л

лигатуре 243
лингвистика 625
лирска проза 587
лирско 135
лирско-символична алегорија 75
лов 469
локално 545

М

мађарска књижевност 327
манифестни искази 642
Марко Бруревић 661
мартинизам 511
масонерија 511
месмеризам 511
метанарација 135
методологија 347
Милован Видаковић 477
Милошев устанак 51
мимеза 601
модели културе 642
модерно 191
монографија 303
монтажа 107
морална повест 477
морфологија 107

надметнута слова 243
надредни знаци 243
наравоученије 107
нарација 41
научност 347
неологизам 7
непозната драма 661
Нушић 555

O

објективност 601
обредни чин 587
однос продукционог и рецептивног модела 347
оностране очи 567
опаска 41
опис 555
опште 347
општелингвистичка теорија 625
осамнаести век 661

П

палеографија 243
парабола 89
периодика 327
Петар Милошевић 327
поетика 135, 385
поистовећивање љубавника и песника 567
полифонија 265, 601
портрет 303
посебне и специјалистичке теорије 347
пословица 41
посредни превод 27
постмодернизам 595
пука 107
преводна еквиваленција 27
преводна књижевност 385
превођење 27
предложак 11
предмет подсмеха 545
преегзистенција душа 511
преегзистенцијална љубав 567
преобликовање 11
примјер 107
приповедање 135, 555, 601
приповедач 545
приповетка 11
припремне вежбе 555
проблематизовани завршетак 89
промена 289
простор 587
просторно-временска дистанца 567
псеудоисторијски роман 477
путовање душе 63
путопис 51, 642
путописац 642

Р

рани српски роман 477
расправа 107
Растко Петровић 191
реализам 303, 385
ренесанса-барок 289
реторика 555
родитељи 587
роман 135, 191
руски формализам 289

С

савремена рецепција 107
„самобитност“ 7
сан 63
сатира 545
сатиричност 89
симултанизам 191
слика света 75
смрт 63, 75
српска кнегевина 51
српска књижевност 327, 595
српско народно песништво 51
старословенска Ћирилица 243
Стерија 555
страх 63
структурна 107
структурализам 625
студије културе 477
субјективност 601

Т

текст 411
тело 63
теорија романа 477
теорије историје 289
ток свијести 191
традиција 303
традиционално 191
транспозиција бајке 89
туђице 7

У

убиство 469
удвојена пројекција 587

Уликс 191

универзално 545
унутрашњи монолог 191
усмена књижевност 11
устав (обични и насловни) 243
утопија 595

Ф

фантастично 75
фарса 661
Фердинанд де Сосир 625
фикција 601
функционално 363
филозофско-психолошки метод 303
фолклор 75
фреска 587
фузија жанрова 642

Х

Ханс Кристијан Андерсен 11, 27
херменеутика 411
хетероглосија 265
храм 587
хрија 107, 555
хришћански езотеризам 511
хумор 545

Ц

Цариград 51

Ч

чудесно 75
чудно 75

Џ

Џејмс Џојс 191

Ш

Шекспир 265

Ћирилица

Абел Кер (Karlis Abele) 17
Абрахам Џералд 454

Абрашевић Коста 330, 340
Аверинцев Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Аверинцев) 63, 66, 72
Авеста Дас (Das Awesta) 539

- Аврамовић Зоран 221, 654
 Адам Виље де 'ил Жан-Мари Матијас Филип-Огист Вилије (Jean-Marie Mathias Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam) 525
 Адамов Павле Марковић 399, 400
 Ади Ендре (Endre Ady) 331, 338
 Адисон/Едисон Џозеф (Joseph Addison) 124, 125
 Адорно Теодор В. (Theodor V. Adorno) 137, 140, 156, 162, 181, 332
 Албахари Давид 166, 178, 183
 Алечковић Мира 342
 Ајнштајн Карл (Karl Einstein) 163, 170
 Ајх Гинтер (Günter Eich) 707
 Акоњије Ђакомо (Giacomo Aconcio) 441
 Акуњин Борис 448
 Албахари Давид 343, 447
 Александар Први 539
 Алексић Весна 690
 Алкифрон ('Αλκιφρων) 442, 443
 Алтбауер Моша 259
 Амаду Роберт (Robert Amadou) 518
 Амасис 440
 Амон Филип (Filip Amon) 147
 Андерсен Јенс (Jens Andersen) 12, 23
 Андерсен Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 325
 Андрес Ј. 349
 Андрић Иво 144, 166, 175, 178, 183, 185, 227, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 315, 322, 325, 330, 331, 337, 338, 342, 459, 460, 554, 589, 622
 Андрић Мирослав 342
 Анђел Ендре (Endre Ángyal) 332
 Антонић Ивана 625—634
 Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire de Kostrovitzky) 704, 705
 Апулеј 541
 Арагон Луј (Louis Aragon) 149, 157, 704, 705
 Аралица Иван 447
 Аранитовић Добрило 476
 Аристенеј 441
 Аристотел ('Αριστοτελης) 122, 144, 175, 420, 479, 483, 484, 492, 557, 602, 603, 604, 605
 Аристофан ('Αριστοφάνης) 454, 455
 Арнаудов Михаило 695
 Арним Ахим фон (Ludwig Achim von Arnim) 524
 Арнолд Армин 158
 Арп Ханс (Jean-Hans Arp) 706, 707
 Арсенијевић Владан 343
 Арсенијевић Милорад 632, 633
 Артаксеркес 442
 Архимед ('Αρχιμήδης) 218
 Асбјернсен Петер Кристен (Peter Christen Asbjørnsen) 14
 Атанацковић Богобој 336, 363, 388, 402
 Атанасије, хиландарски монах 245
 Афанасијев Александар Николајевич (Александар Николаевич Афанасьев) 497
 Афтоније ('Αφτόνιος) 108, 111, 121, 559
 Ахил Татије 441

Б

- Бабељ Исаак Емануилович (Исаак Эммануилович Бабель) 179, 714
 Бабић Бранислав 343
 Бадалић Хуго 390
 Бадер Франц фон (Franz von Baader) 512, 515, 517, 518, 524, 539
 Бајагић Момчило 336, 343
 Баји Шарл (Charles Bally) 626
 Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 522, 537
 Бал Мике (Mieke Bal) 615, 616
 Баланши Пјер-Симон (Pierre-Simon Ballanche) 515, 523
 Балашевић Ђорђе 336, 343
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 159, 164, 267, 336, 394, 456, 524, 541
 Балугцић Живојин 652
 Бан Матија 375, 396
 Банашевић Никола 60, 143, 144, 470, 471, 472, 534, 541, 542, 548
 Банић-Пајнић Една 532
 Бараковић Јурај 698
 Барац Антун 329, 352, 361
 Барбер (C. L. Barber) 266
 Барјел, опат 518
 Барт Ролан (Rolland Barthes) 451—452, 606, 607
 Барт Џон (John Barth) 148, 149
 Бартелеми 482
 Басара Светислав 183, 344, 445
 Батлер Џудит (Judith Butler) 451
 Батуран Радомир 209
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михајлович Бахтин) 138, 139, 140, 146, 148, 150, 162, 215, 221, 224, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 280, 285, 287, 288, 451, 488, 620
 Башић Ивана 601—624
 Бејкон Едмунд (Edmund Bacon) 283
 Бејл Пјер (Pierre Bayle) 537—538
 Бејл Џон (John Bale) 278
 Бекет Самујел (Samuel Becket) 338
 Бекић Томислав 189, 530
 Бекон Франсис (Francis Bacon) 125, 133, 279, 349, 414

- Бел Џулијан 449, 450
 Белгард, јенсенички богослов 110
 Бели Александар 157, 160
 Бели Ванеса 449
 Белић Александар 629, 630
 Беме Јакоб (Jakob Böhme) 517, 518, 519, 538, 539, 542
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 157, 704, 706
 Бенвенист Емил (Emil Benveniste) 603, 604, 605, 621, 632
 Бенедек Марцел (Marcell Benedek) 328
 Бенедикт Мишел/Мајкл 678, 680
 Бењамин Волтер (Walter Benjamin) 132, 143, 156, 161, 162, 364
 Бергсон Анри (Henri Bergson) 204, 223, 547, 548
 Берђајев Николај Александрович (Николай Александрович Берђајев) 156, 158, 160, 161
 Берјман Халмар (Hjalmar Fredrik Elgérus Bergman) 17
 Бернс Јасна (Jasna Burns) 425
 Бернс Ричард (Richard Burns) 425
 Беткер Лаурис (Laurits Bøtker) 17
 Бећковић Матија 343
 Бехер Јоханес Р. (Johannes Robert Becher) 706
 Бехтер Б. 221
 Бечановић-Николић Зорица 265—288, 282, 285, 451—457
 Биргер Петер (Peter Bürger) 186
 Бити Владимир 76
 Бифон Леклерк (Georges Louis Leclerc Buffon) 522
 Бјелински Висарион Григорјевич (Виссарион Григорьевич Белинский) 395
 Бјелица Исидора 445
 Блавицка 512
 Благојевић Десимир 688
 Блай Роберт (Robert Bly) 677, 706
 Блашковић Ласло 226, 343
 Блич Дејвид 452
 Блуэт Хенри (Henry Bluett) 282
 Блум Харолд (Harold Bloom) 13, 279
 Боало Никола (Nicolas Boileau-Despreaux) 138, 710
 Бобић-Мојсиловић Мирјана 445
 Бобров Семјон (Семён Бобров) 530, 539, 540, 541
 Бован Владимира 472, 475
 Богавац Милован Ј. 352, 354
 Богдановић Димитрије 245, 259, 260, 347, 351, 352, 354, 358, 460
 Богдановић Милан 142, 145
 Богдановић Недељко 175
 Богдановић Славко 343
 Богданович Иполит Фјодорович (Ипполит Фёдорович Богданович) 541
 Богетић Бошко 338, 343
 Богишић Валтазар 473
 Богольубов В. (В. Боголюбов) 516, 519, 521
 Богосављевић Срдан 221
 Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 338, 541, 704, 705, 706, 708
 Бодуен де Куртене Јан (Jan Baudouin de Courtenoy) 627
 Божковић Гојко 229
 Бојић Милутин 165, 342, 424
 Бојничић Иван 327
 Бонкало Шандор (Sándor Bonkáló) 328
 Бонфоа Ив (Yves Bonnefoy) 704
 Борген Јохан (Johan Borgen) 17
 Борев Ј. 221
 Борхес Хорхе-Луис (Jorge-Luis Borges) 148, 418
 Боске Алан (Alain Bosquet) 425, 704, 705
 Бофре Жан 357
 Бошков Живојин 374
 Бошковић Драгана 687
 Бошковић Јован 391, 396
 Бошковић Руђер 536
 Бошковић Стеван 388
 Бошковски Ј. 355
 Брајковић Драгомир 338, 343
 Бранковић Ђорђе 329, 341, 694
 Бранковић Маја 688
 Бранковић Светлана 689
 Бранковић Стефан 688
 Брауде Л. Ју. (Л. Ю. Брауде) 17, 24
 Браун Максимилијан (Maximilian Braun) 697, 699
 Браунинг Роберт 524
 Бреговић Горан 343
 Бредли А. С. (A. C. Bradley) 269
 Брентано Клеменс (Clemens Brentano) 15
 Бретон Андре (André Breton) 149, 150, 151, 157, 164, 184, 704, 705
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 146, 282, 706, 707
 Бринетјер Ф. 349
 Бристол Мајкл (Michael D. Bristol) 265
 Брлић Игњат 331
 Броз Иван 390
 Бројgel Питер Старији (Pieter Bruegel) 273
 Брострем Торбен (Torben Brostrøm) 15
 Бруеревић Марко 661, 662, 663, 664, 665
 Брук Вилијам (William Brooke) 278
 Бугарски Ранко 630
 Буке Симон 633
 Булатовић Миодраг 343, 459
 Булвер-Литон 524
 Булгаков Михаил Афанасјевич (Михаил Афанасьевич Булгаков) 714
 Були Мони Соломон де 342
 Бут Вејн 613, 614, 615, 617
 Бхагавад-Гита 539

В

- Вајан Андре 542, 538
 Вајегел Ханс (Hans Weigel) 519, 539
 Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 13, 91
 Вајли Елинор 677
 Валенберг Ана (Ana Wallenberg) 17
 Валери Пол-Амброаз (Paul-Ambroise Valéry) 325, 704, 705, 708
 Ван Гог Винсент (Vincent van Gogh) 187
 Ваплер Арно 194
 Вапцаров Никола Јонков 360
 Варница-Ненин Невена 688
 Варсан Георгије 478
 Василид 518
 Васиљев Душан 342
 Васић Александар 454
 Васић Анкица 226
 Васић Вера 8
 Васић Драгиша 163, 167, 171, 172, 642
 Васовић Небојша 343
 Вахтел Ендре Барух (Andrew Baruch Wachtel) 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449
 Ве Пољански Бранко 153, 160, 163, 167, 169, 171, 173, 183, 184, 186, 342
 Вебер Макс (Max Weber) 220, 222
 Везилић Алексије 329, 339
 Вел Антоанета 633
 Велек Рене (Rene Wellek) 223, 224, 413
 Велецка (Велешская) Н. Н. 699
 Великић Драган 344, 446
 Велимировић Николај 521
 Велинг Георг фон 536, 539
 Велмар-Јанковић Светлана 344, 690
 Вел Стенли (Stanley Wells) 277, 278
 Велс Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 230
 Велфлин Хајнрих (Heinrich Wölflin) 289, 295, 296, 297, 349, 415
 Вендерс Вим 613
 Венциловић Гаврил Стефановић 341
 Вергилије (Publius Vergilius Maro) 122
 Верезан 644
 Верлен Пол (Paul Verlaine) 338, 704
 Верн Жил (Jules Verne) 398
 Вернадски Г. В. (Г. В. Вернадский) 539, 541
 Вернер Захаријас (Zacharias Werner) 542
 Верфел Франц (Franz Werfel) 163, 171
 Верхарен Емил Адолф Густав (Emile Adolphe Gustave Verhaeren) 704
 Веселинов Иванка В. 556, 558
 Веселиновић Јанко 141, 330, 341, 402—403, 702
 Веселовски Александар Николајевич (Александар Николаевич Веселовский) 693, 696
 Вивег Михаил 448
 Видаковић Милован 9, 141, 142, 144, 145, 149, 341, 388, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510
 Видрић Владимир 321
 Виетор Карол 355
 Вико Ђан-Батиста (Gianbatista Vicco) 349, 414
 Виланд Кристоф Мартин (Cristoph Martin Wieland) 482
 Вилденбадл 350
 Вилермоз Жан-Батист 513, 514, 515, 518
 Вилијамс Реймонд (Raymond Williams) 131
 Винавер Станислав 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 81, 142, 151, 152, 153, 165, 166, 330, 342, 642, 688, 701
 Винавер-Ковић Милица 709—711
 Винклеман Јохан-Јоаким (Johann-Joachim Winckelmann) 348, 414
 Винтер Матијас (Mathias Winter) 15
 Винтерсон Џенет (Jannet Winterson) 504
 Виња Војмир 630
 Витановић Слободан 138, 709, 710, 711
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 136
 Витковић Михаило 329, 331, 332, 340, 341, 388
 Витмен Волт (Walt Whitman) 423, 424, 427, 436, 704, 705, 706
 Витошевић Драгиша 354
 Вишеславцев Борис 65
 Владисављевић Михајло 688
 Владушић Слободан 688
 Во Патриша (Patricia Waugh) 148
 Војводић Радослав 338, 343
 Војновић Иво 321, 325, 702
 Волтер — Франсоа-Мари Аруе (François-Marie Arouet — Voltaire) 348, 512
 Ворен Остин (Austin Warren) 223
 Воронскиј Александар (Александар Воронский) 167
 Вортон Томас (Thomas Warton) 349
 Вотон Хенри (Henry Wotton) 282, 287
 Врана Јосип 259
 Вујић Владимир 389, 390, 408
 Вујић Јоаким 329, 340
 Вујичић Петар 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 93, 102
 Вујичић Стојан Д. 336, 343, 425
 Вукадиновић Алек 221, 343, 428, 429
 Вукан, син Стефана Немање 252
 Вукићевић Драгана 385—409, 386, 387, 408
 Вуковић Ђорђије 167, 168, 174
 Вуковић Ново 81
 Вукомановић Алекса 396
 Вуксан Душан 522, 542
 Вуксановић Слободан 226
 Вукчевић Радојка 131—134
 Вулетић Витомир 221
 Вуловић Светислав 141, 154, 374, 379, 387, 388, 389, 390, 391

Вулф Вирцинија (Virginia Woolf) 157, 210, 325, 449, 450
 Вулф Леонард (Leonard Woolf) 451
 Вучетић Петар 9
 Вучковић Марија 216
 Вучковић Радован 158, 164, 165, 171, 172, 200, 204, 303—326, 314, 318, 319
 Вучковић Тихомир 267
 Вучо Александар 81, 152, 153, 163, 168, 169, 171, 183, 184, 187, 189, 342

Г

Гавела Ђуро 109
 Гавриловић Андра 352, 470
 Гадамер Ханс Георг (Hans Georg Gadamer) 219, 225, 348, 415, 419
 Гај Јудевит 331
 Галић Војислав 336, 343
 Гарибалди Ђузепе (Giuseppe Garibaldi) 527
 Гарсули 313
 Гаскоњ Дејвид (David Gascoigne) 425
 Гвозден Владимир 221, 223, 226, 229, 412, 418, 646, 689
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 473
 Генон (Guénon) 532
 Генц Арпад 446
 Георге Штефан (Stefan George) 706
 Георгијевић Крешимир 701
 Гервинус Георг Готфрид (Georg Gottfried Ger-vinius) 349
 Геснер К. (K. Gessner) 349
 Гест Барбара (Barbara Guest) 677, 705
 Гете Јохан Волфганг (Johan Wolfgang Goethe) 11, 13, 291, 325, 338, 387, 393, 414, 415, 445, 446, 482, 521, 536, 657, 707
 Гибсон Вилијам (William Gibson) 598
 Гијон, госпођа 539
 Гилберт К. Е. 350
 Гиљеј Александер (Alexander Gelley) 386
 Гильєн Клаудио (Claudie Guillén) 351
 Гильфердинг Александар В. (Александар В. Гильфердинг) 699, 700
 Гинзберг Ален (Allen Ginsberg) 705
 Гихтел 539
 Глигоријевић А. 403
 Глишић Милован 330, 336, 341, 388, 402
 Глувачевић Виолета 107—130
 Глумац Слободан 706
 Гоголь Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гоголь) 151, 395, 448, 456
 Годел 631
 Годи Е. 221
 Гојковић Дринка 140
 Гол Иван 706
 Голдсвортி Весна (Vesna Goldsworthy) 445
 Голдсмит Оливер (Oliver Goldsmith) 482
 Голубовић Видосава 221
 Гомбати Балинт 343

Гордић Славко 688, 689
 Гордић-Петковић Владислава 595—600
 Горки Максим — Алексеј Максимович Пјешков (Максим Горкий — Алексей Максимович Пешков) 325
 Готје Теофил (Théophile Gautier) 524
 Граовац Нада 633
 Грас Гинтер (Günther Grass) 706
 Грибић Драгослав 259
 Грдинић Никола 221, 421, 689
 Грэвс Роберт (Robert Ranke Graves) 425
 Григорије Џамблак 341
 Григорјев Аполон Александрович (Апполон Александрович Григорьев) 541
 Грим (Grimm), браћа 16, 78, 80, 81
 Грим Јакоб (Jacob Grimm) 557
 Грин Роберт (Robert Green) 279
 Гринблат Стивен (Stephen Greenblatt) 131, 456
 Грифцов Борис Александрович 221
 Грицкат Ирена 9
 Грубачић Слободан 218, 219, 220, 221, 222
 Грујић Милутин (Никанор) 221
 Грујић Милорад 343
 Грујић Никанор 341, 388
 Грундтвиг Свенд 14, 19
 Грчић Јован 352
 Грчић Јован Миленко 401
 Гршковић Матија 259
 Гудурић Снежана 632, 633
 Гундулић Иван 325, 337
 Гуревич Арон 469
 Гурмон Реми де (Rémy de Gourmont) 704, 705
 Гурски Конрад 347, 349, 350

Д

Давид Филип 343
 Давичо Оскар 342
 Дамјанов Сава 144, 232, 479, 480, 481, 482, 484, 506, 507, 688
 Дан М. 221
 Данило, архиепископ 341
 Данилов Драган Јовановић 343
 Даничић Ђуро 388
 Данкан Роберт (Robert Duncan) 431, 432
 Данојлић Милован 342, 343
 Данте — Дуранте Алигијери (Alighieri Durante — Dante) 150, 457, 571
 Дарвин Чарлс Роберт (Charles Robert Darwin) 290, 394, 405
 Двајт Витни Вилијам (William Dwight Whitney) 627
 Дебисше 644
 Деблин Александар (Alexander Döblin) 143, 149, 157, 161, 170
 Дединац Милан 166, 169, 194, 342, 643
 Декарт Рене (René Descartes) 128, 349

- Декер Томас (Thomas Dekker) 644
 Дел Онгаро 527
 Делић Јован 44, 49, 166, 168, 226, 424, 703, 704
 Делић Лидија 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698—700
 Делкур Мари 658
 Демостен (Δημοστένης) 442
 Деретић Јован 107, 112, 125, 126, 128, 136, 141, 154, 163, 169, 174, 231, 335, 336, 337, 347, 352, 353, 355, 356, 357, 361, 363, 478, 479, 480, 546, 547
 Дериво Рене Бриер 661
 Дерида Жак (Jacques Derrida) 177, 225, 416
 Десница Владан 166, 183, 343
 Деснос Роберт (Robert Desnos) 704, 705
 Деспотов Вojислав 343
 Дијдро Денис (Denis Diderot) 512
 Дикенс Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 91, 524
 Дикинсон Емили Елизабет (Emily Elizabeth Dickinson) 427, 705
 Дикинсон Џон Л. (John Dickinson) 450
 Дилтaj Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 223, 349, 350, 415
 Дим Александар (Alexandre Dumas) 524
 Димитријевић Јасна 688
 Димитријевић Јелена 700
 Димитријевић Рашко 388
 Димић Мома 343
 Димовић Ђура 403
 Диоген (Διογένης) 442
 Дишић Мишел 157, 644
 Дирик Августинијус П. 158
 Дитоа-Мамбрини (Jacob Daniel du Toit) 517, 521
 Добрашиновић Голуб 478
 Добровић Петар 659
 Доброльјубов Николај Александрович (Николай Александрович Доброльюбов) 400
 Доде Алфонс (Alphonse Daudet) 394
 Дојблер Теодор (Theodor Däubler) 706
 Дојчиновић-Нешинић Биљана 221—225, 449—451
 Домазет Санја 445
 Домановић Радоје 330, 340, 341
 Домбровска-Партика Марија (Marja Dąbrowska) 165
 Доментијан 341
 Дон Хуан Мануел 19
 Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 136, 150, 151, 153, 186, 191, 198, 210, 266, 267, 338, 395, 448, 612, 714
 Драгин Наташа 635—639
 Драгојловић Драгољуб 470
 Драгулић Славенка 448
 Драинац Раде 163, 172, 342, 642
 Драмонд Вилијам (William Drummond) 537
 Драшковић Вук 342, 446, 447
 Драшковић Јанко 536
 Држић Марин 688
 Дриндарски Мирјана 91, 99, 101
 Друговац Миодраг 354, 358
 Дујмов Драгомир 336, 343
 Дуњин Кинга 448
 Дучић Јован 165, 303, 315, 319, 320, 321, 322, 326, 330, 335, 336, 338, 342, 361, 688
- Т
- Ђаковић Гавра 159
 Ђерговић-Јоксимовић Зорица 229—232
 Ђилас Милован 342
 Ђого Гојко 342, 446
 Ђорђевић Ђојан 661—673
 Ђорђевић Бора 336, 343
 Ђорђевић Владан 163, 392
 Ђорђевић Марија 296
 Ђорђевић Пера П. 390
 Ђорђевић Тихомир 497
 Ђорђић Петар 244, 247, 251—252, 259
 Ђудичи П. Е. 349
 Ђукић Александар 632
 Ђукић Трифун 353
 Ђурђевић Миодраг 445
 Ђурић В. 699—700
 Ђурић В. Ј. 259, 460
 Ђурић Војислав 114
 Ђурић Милош 303, 459
 Ђуричин Милан 335
 Ђурчинов Милан 414
- Е
- Европид (Εύριπίδης) 439, 440, 442, 454, 455, 483
 Едисон 525
 Езоп (Αἴσωπος) 110, 124
 Ејзенштейн Сергей Михајлович (Сергей Михаилович Эйсенштейн) 185
 Ејхенбаум Борис Михајлович (Борис Михаилович Эйхенбаум) 172, 176, 416
 Екарт Мајстер (Meister Eckhart) 519
 Екартсхаузен Карл фон (Karl von Eckartshausen) 512, 57, 518, 519, 521, 526, 536, 539, 542
 Еко Умберто (Umberto Eco) 353, 452, 612
 Еленшлегер Адам Готлоб (Adam Gottlob Oehlenschläger) 15
 Елизабета I, енглеска краљица 269, 278
 Елијаде Мирча (Mircea Eliade) 221, 530
 Елијан Клаудије 442, 443
 Елијар Пол (Paul Éluard — Eugéne Grindel) 704, 705
 Елиот Томас Стерн (Thomas Stearns Eliot) 423, 424, 704, 705
 Еминеску Михаил (Mihail Eminescu) 445

Енгелсхофен 313
 Енглер Рудолф 631, 633
 Енквист Пер Улов 12
 Енценсбергер Ханс Магнус (Hans Magnus Enzensberger) 706, 707
 Епикур (Επίκουρος) 538
 Еразмо Ротердамски (Erasmus Desiderius) 219, 546
 Ераковић Радослав 688
 Ескилдсен Карстен (Karsten Eskildsen) 23
 Есхил (Αισχύλος) 454

Ж

Жакоб Макс (Max Jacob) 704
 Женет Жерар (Gerard Genette) 221, 350, 602, 603, 605, 606, 608, 612
 Жефаровић Христифор 329, 339, 341
 Живадиновић Стојан В. 163
 Живанчевић-Секеруш Ивана 688
 Живкова Л. 259
 Живковић Бр. 260
 Живковић Драгиша 108, 128, 154, 336, 356, 478
 Живковић Зоран 448
 Живковић Станимир 478
 Живојиновић Бранимир 162, 412, 424, 706
 Жид Андре (André Gide) 157, 158, 173, 191, 210
 Жинзифов Рајко 361
 Жирмунски Виктор Максимович (Виктор Максимович Жирмунский) 697, 699
 Жмегач Виктор 137, 157, 219
 Жом 527
 Жув Пјер-Жан (Pierre-Jean Jouvet) 704, 705

3

Забушко Оксана 447
 Загребин В. М. 256, 260
 Задравец Фран 352
 Зајц 429
 Замјатин Јевгениј 147, 157, 164
 Зелић Герасим 388
 Зечевић Дивна 699
 Зивлак Јован 144, 343
 Зима Лука 390
 Златановић Сања 213
 Зличић Даринка 530
 Змајевић Андрија 341
 Зоговић Мирка 221
 Зокел Валтер 157, 158
 Зола Емил (Emile Zola) 394, 400
 Зубановић Слободан 343
 Зубац Милош 688
 Зупан Витомил 446

И

Ибзен Хенрик 27, 325
 Иван Александар, бугарски цар 245, 259
 Иванић Душан 79, 86, 155, 174, 221, 225, 381, 391, 392, 393, 496—497, 500
 Иванов Вјачеслав Всеволодович (Вячеслав Всеволодович Иванов) 699
 Иванова К. 260
 Ивановић Арсеније 213, 214
 Ивановић Иван 343
 Ивановић Радомир 315, 347—362
 Ивановић Рудолф 166
 Ивањи Иван 706
 Ивић Милка 7—10, 630
 Ивић Павле 260
 Игњатовић Јаков 9, 136, 141, 144, 154, 155, 173, 186, 330, 332, 336, 340, 341, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 387, 388, 392, 393, 394, 404
 Иго Виктор (Victor Hugo) 394, 398, 523, 524
 Изер Волтанг 451
 Илеш Шандор (Sándor Illés) 332
 Илић Александар 163, 167, 168, 171, 189
 Илић Војислав 165, 330, 335, 336, 340, 341, 424, 704, 705
 Илић Драгутин Ј. 171, 172, 230, 231, 399, 402, 403, 689
 Илић Јован 388
 Илић Марија 213
 Иљоски Василиј 355
 Ингарден Роман 451
 Исаковић Антоније 342
 Исократ (Ισοκράτης) 442
 Итен Серж 528

Ј

Јаварек Вера 127
 Јагић Ватрослав 114, 118, 260, 262, 352, 391, 470, 697, 699
 Јакоб Тереза фон (Theresa von Jacob) 56, 57
 Јакобсон Роман (Roman Jakobson) 188, 224, 628, 699
 Јаковљевић Стеван 163
 Јакопсен Пер (Per Jacobsen) 56
 Јакшић Ђура 145, 325, 330, 335, 336, 340, 341, 388, 402
 Јакшић-Провчи Бранка 689
 Јамасаки-Вукелић Хироши 459—460
 Јамасаки Ц. 460
 Јанићијевић Јасна 632
 Јанковић Милица — Мир Јам 163, 700
 Јанковић Никола 522
 Јансон Тове (Jensen) 17
 Јанчар Драго 447
 Јањион Марија 348
 Јаћимовић Слађана 641—659

- Јајс Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 222, 289, 297, 299, 350, 353
 Јегоров Ф. 221
 Јејтс Френсис (Frances Yates) 537
 Јелић Војислав 108, 119, 120, 122, 555—565
 Јелушић Синиша 221
 Јенс Инге (Inge Jens) 158
 Јенсен Торкилд Боруп (Thorkild Borup Jensen) 21
 Јергенсен Јон К. (John Chr. Jørgensen) 11
 Јеремић Љубиша 363, 383, 657
 Јерков Александар 140, 180
 Јерковић Вера 260
 Јерковић Јован 9
 Јеротеј Дендрин 109
 Јеротић Владета 516
 Јефимија 341
 Јидуо Вен 451
 Јинг Хунг 449
 Јован Кантакузин 694
 Јовановић Александар 94, 171, 172, 424, 425, 707
 Јовановић Владан 217
 Јовановић Војислав Марамбо 353
 Јовановић Јелена 215
 Јовановић Јован Змај 79, 80, 86, 330, 332, 335, 336, 337, 340, 341, 388, 395, 398, 445
 Јовановић Милан 231, 375, 399, 400, 403
 Јовановић Миливоје 713, 714, 715
 Јовановић Мирослав 507
 Јовановић Слободан 294
 Јовић Бојан 169, 170, 221, 229, 230, 231, 232, 568
 Јовићевић Татјана 363—384, 375
 Јовичић Лена 688
 Јокай Мор (Mór Jókai) 336, 395
 Јокић Јасмина 687
 Јонеско Ежен (Eugène Ionesco) 337
 Јосић Вишњић Мирослав 343
 Јосиф II, аустријски цар 124
 Јосић Љубиша 343
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 66, 223
 Јунг Фриц (Fritz Jung) 158
 Јунг-Штилинг Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Jung-Stilling) 512, 515, 517, 519, 521, 525, 526, 539
- К
- Кадмон Адам 516, 517, 536, 541
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayzer) 156, 188
 Калве Луј-Жан 633
 Калер Џонатан (Jonathan Culler) 137, 607, 632
 Калимак (Καλλίμαχος) 441
 Кальостро 512
 Каменска А. 448
 Кампанела Томазо (Tommaso Campanella) 522
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 220
- Кањевац Радоман 343
 Капор Момо 343
 Каравелов Љубен 398
 Карађорђе 51, 54, 57, 58, 59, 60
 Карађорђевић Александар 654
 Карајлић Неле 343
 Караповић Јоза 687
 Карапић Вук Стефановић 55, 56, 57, 60, 76, 78, 80, 81, 87, 129, 142, 143, 144, 145, 146, 216, 312, 325, 329, 331, 335, 338, 340, 341, 361, 388, 397, 445, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 557, 692, 694
 Карапић Радован 446
 Караджл Томас (Thomas Carlyle) 524
 Карапократ (Καρποκράτης) 518
 Карски Е. Ф. 249, 260
 Карцевски С. (S. Karcevski) 627
 Касирер Ернст (Ernst Cassirer) 627
 Кастрапели 527
 Катарина, руска царица 124, 539
 Катона Тамаш (Tamás Katona) 332
 Каћански Стеван Владислав 330, 340
 Кафка Франц (Franz Kafka) 157
 Качић Миошић Андрија 474
 Кашанин Милан 352, 354, 357
 Кашић Јован 9
 Квоша Џорџ (George Quasha) 677
 Кејп Џонатан 431, 432
 Кемп Вил (Will Kemp) 280
 Кено Реймон (Raymond Queneau) 157, 704, 705
 Керуак Џек (Jack Kerouack) 336, 448
 Кивије (Cuvier) 522
 Кидипа 441
 Кидрич Франце 352
 Кийтс 325
 Килибарда Новак 476
 Кинг Стивен (Steven King) 448
 Кинел Галвей (Galway Kinnel) 677
 Кирејевски Пјотр Васиљевич (Пётр Васильевич Киреевский) 541
 Киркегор/Кјеркегор Серен (Søren Kierkegaard) 11, 23, 305, 325
 Кис Вилдон (Weelndon Kees) 677
 Киш Ђанило 138, 144, 166, 176, 178, 179, 180, 183, 185, 344, 421, 446, 447, 689
 Кладенијус 219
 Кле Паул 153
 Клеарх (Κλέαρχος) 442
 Клермонт Емил (Emile Clermont) 522
 Клеут Марија 477, 687
 Климент Александријски 521
 Клодел Пол (Paul Claudel) 704, 705
 Клојкер Јохан Фридрих (Johan Friedrich Kleuker) 539, 541

- Клут Џон 230
 Кнап Герхард (Gerhard Knapp) 158
 Кнежевић С. 365
 Кнот Бил (Bill Knott) 678
 Ковач Мирко 343
 Ковач Н. 414
 Ковачевић Божидар 529
 Ковачевић Душан 342, 343, 446
 Колдов Христо 260
 Коен Ред 513, 514
 Козомара Младен 608
 Козоча Шандор (Sándor Kozocsa) 330
 Кока Јирген 412
 Кокто Жан (Jean Cocteau) 704
 Колаковски Лешек (Leszek Kołakowski) 353
 Колендић Петар 353, 663, 665
 Колин Едвард (Edward Collin) 12
 Колриџ Тейлор Семјуел (Samuel Taylor Coleridge) 414
 Колунција Драган 338, 343
 Колјевић Никола 173, 414
 Колјевић Светозар 226
 Комарчић Лазар 230, 231
 Компањон Антоан (Antoine Compagnon) 348
 Кон Геца 193, 556
 Кондел Хенри (Henry Condell) 282, 283
 Кондорсе Антоан-Николас Карита де (Antoine-Nicolas Caritat de Condorcet) 518
 Конески Блаже 355
 Конрад Ђерђ (György Konrád) 226
 Констан Бенжамен (Benjamin Constant) 456, 524
 Константин Филозоф 341
 Константиновић Зоран 129, 188, 221, 222, 394, 396, 397
 Константиновић Радомир 343
 Копитар Јернеј 482, 483
 Копицл Владимир 343
 Кораћ Станко 163, 169
 Корвин Матија 334
 Кордић Радоман 221
 Коринт Курт (Curt Corrinth) 163—164
 Коринт Крис 158
 Корнеј Пјер (Pierre Corneille) 452, 455, 456, 457, 689, 710
 Корсо Грегори (Gregori Korsó) 336
 Корф Херман Август (Hermann August Korff) 350
 Косик Карел 416
 Костић Драгутин 695, 697
 Костић Звонимир Палански 338, 343, 706
 Костић Зоран 245, 343
 Костић Лаза 145, 325, 330, 335, 337, 340, 341, 457, 571
 Кох Магдалена 688
 Кочић Петар 317, 321, 325, 341, 403, 593
 Кошутић Радован 396
 Кравцов Николај И. 694, 699
 Краков Станислав 160, 163, 171, 172, 176—177, 183, 184, 186, 187, 642
 Кратет 442
 Краус Фридрих С. (Friedrich S. Krauss) 496
 Кривокапић Мирко 706
 Криденер фон, госпођа 539
 Кристенсен Јалмар (Hjalmar Christensen) 14
 Крлежа Мирослав 331, 338, 459
 Крњевић Вук 338, 343
 Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 223, 350
 Крстић Васа 64
 Крул Вилхелм 158
 Крушевски Миколај (Mikolaj Kruszewski) 627
 Ксенофонт (Ξενοφόν) 442
 Кубуровић Зорица 690
 Куленовић Твртко 414
 Кулман Квиринус 538
 Кульбакин Стјепан М. (Степан М. Кульбакин) 260
 Кун Томас (Thomas Khun) 412
 Кун X. 350
 Кұна Херта 114
 Кундера Милан 446, 448
 Кунрат 539
 Куртхен 644
- Л
- Ла Бријер Жан де (Jean de la Bryère) 710
 Ла Фонтен Жан де (Jean de la Fontaine) 110
 Лавант Кристина 706
 Лавров Пјотр Алексејевич (Пётр Алексеевич Лавров) 260
 Лавџој А. 350
 Лагерлеф Селма (Selma Lagerlöf) 17
 Ладик Каталин 343
 Ладлам Роберт 448
 Лазаревић Лаза 153, 289, 330, 336, 341, 393, 403, 405
 Лазић Вера 216
 Лазић-Гавриловић Александра 218—221
 Лайбниц Готфрид Вилхелм (Gotfried Wilhelm Leibnitz) 128
 Лајзеганг Ханс 530
 Лакићевић Драган 690
 Лалић Бранка 425, 427, 428, 675
 Лалић Влајко 425
 Лалић Иван В. 165, 342, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 703, 704, 705, 706, 707, 708
 Лалић Михаило 342
 Ламартин М. Алфонс де (Alphonse de Lamartine) 52, 57, 59, 60, 542
 Лансон Гистав (Gustave Lanson) 349, 350
 Ларок Франсоа (François Laroque) 273, 274, 276, 277

Ласкер-Шилер Елза (Else Lasker-Schüler) 704, 706
 Латковић Видо 354
 Лафајет Мари-Мадлен де (Marie-Madelaine la Fayette) 452
 Лафатер 512, 521
 Ле Гоф Ж. 350
 Ле Каре Џон (John Le Carré) 448
 Леви-Строс Клод (Claude Lévi-Strauss) 225, 627
 Лекеш Иштван (István Lőkös) 329, 332
 Леман Вилхелм 706, 707
 Ленон Џон (John Lennon) 336
 Леовац Славко 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326
 Лесаж Ален Рене 482
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 110, 123, 124
 Лесковач Младен 114, 118, 125, 353
 Летић Бранко 587—593
 Лешић Зденко 414
 Лешић Јосип 219
 Ливада Раша 343
 Лид Џејн (Jane Lead) 521
 Лимонов Едуард 446, 448
 Линдгрен Астрид (Astrid Anna Emilia Lindgren) 17
 Лист Франц (Franz/Ferenc Liszt) 61
 Ло Вилијем 521
 Лок Џон (John Locke) 127, 128
 Лома Александар 699
 Ломовић Стојан 692
 Ломпар Мило 517, 657
 Ломоносов Михаил Васиљевич (Михаил Васиљевич Ломоносов) 559, 564
 Лопухин Иван 512, 517, 519, 523, 539
 Лоренс Патриша (Patricia Lawrence) 449, 450, 451
 Лосев Алексеј Фјодорович (Алексей Фёдорович Лосев) 221
 Лотман Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 184, 416, 623
 Лотреамон Изидор Дикас (Isidore Ducasse Lotréamont) 704, 705
 Лоуел Еми (Amy Lowell) 677
 Лудвиг I, баварски краљ 314
 Луис Керол 81
 Луј XIV 710
 Лукач Ђерђ (György Lukács) 138, 139, 146, 150, 185, 348, 487, 489, 504
 Лукреције Тит Кар (Titus Lucretius Carus) 305, 325
 Лунчарски Анатолиј В. (Анатолий В. Лунчарский) 267
 Лурија Исак (Isaak Luria) 533, 535
 Луси Најал 149, 177
 Лутер Мартин (Martin Luther) 219

Љ

Љермонтов Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 448
 Љесков Николај Семјонович (Николай Семёнович Лесков) 161
 Љубибрatiћ Тома 478, 483
 Љубинковић Ненад 497
 Љубиша Стјепан Митров 388, 395
 Љуштановић Јован 75—87, 545—554, 554

М

Магарашевић Георгије/Ђорђе 329, 340, 483
 Магарашевић Мирко 338, 343, 429, 430
 Мајсторовић Стеван 58
 Макањин Владимир 448
 Макарије Египатски 539
 Макин Андреј 447
 Максимовић Десанка 77, 81, 86, 87, 342, 460
 Максимовић Јован 396
 Максимовић Мирослав 87
 Максимовић Михаило 688
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 704
 Малетић Ђорђе 387, 389, 390, 391
 Ман Томас (Thomas Mann) 157, 158, 202, 338, 524, 606, 618, 622
 Мандельштам Осип Јемиљевич (Осип Емильевич Мандельштам) 156, 158, 159, 160, 161
 Мандић Ентони (Antony Munday) 279
 Мандић Мирослав 343
 Мане Едуар (Edouard Manet) 590, 591
 Манојловић Тодор 166, 167, 314, 331, 342
 Манzonи Алесандро (Alessandro Manzoni) 395
 Манчић Зорица 27—40
 Маретић Томо 470, 474
 Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 157
 Маринковић Н. 190
 Маринковић Павле 402, 403
 Маринковић Р. 243
 Марино Андријано (Andriano Marino) 150, 643, 644
 Мариновић Никола 157
 Марињина Александра 448
 Марин Сретен 453, 631
 Марјановић Воја 91, 94
 Маркјевич Хенрик (Henryk Markiewicz) 347, 348, 349, 350
 Марков Младен 343
 Марковић Вито 343
 Марковић Даница 688, 700
 Марковић Ђорђе Кодер 79, 689
 Марковић Светозар 330, 340, 387, 390, 391, 392, 394, 397, 398, 400, 401
 Марковић Слободан 342

- Марковски В. 360
 Маркс Карл (Karl Marks) 453
 Марлоу Кристофер (Christopher Marlow) 456
 Марпредлит Мартин (Martin Marprelate) 279, 281
 Марсе Сен-Жорж де 523
 Мартини Фриц (Fritz Martini) 158
 Марулић Марко 325
 Марчетић Адријана 221
 Марчетић Милован 343
 Матавуљ Симо 80, 86, 141, 153, 173, 330, 340, 341, 394, 395
 Матејић Mateја 260
 Матер М. (M. Matter) 518
 Матић Душан 342, 643
 Матициќ Миленко 690
 Матициќ Миодраг 172, 700—703
 Матковић Славко 343
 Матовић Весна 688, 700, 701, 702, 703
 Матош Антун Густав 338
 Мауро Тулио де 630, 631, 632
 Медаковић Дејан 245, 259, 343, 459, 460
 Меденица В. 160
 Меденица Радослав 697
 Мекмален Гордон (Gordon McMullan) 282, 283, 285, 286, 287
 Мекхејл Брајан (Brian McHale) 618
 Мелетински Јелеазар В. (Елеазар В. Мелетинский) 699
 Мелехаве Јоханес (Johannes Møllehave) 23
 Менковић Грозда 214, 215
 Мередит Пол (Paul Meredith) 197
 Мери Ленарт 446
 Мериме Пропер (Prosper Mérimée) 398
 Мерсије Себастијан (Sebastian Mercier) 514, 542
 Месмер Франц Антон (Franz Anton Mesmer) 524, 526
 Местр Жозеф де (Joseph de Maistre) 515, 521, 539, 542
 Метерних Клеменс (Clemens Metternich) 538
 Методије 340
 Мијатовић Чедомир 388, 394
 Мијушковић Драгиша 58
 Мијушковић Лепосава 700
 Микац Маријан 342
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarrotti) 104, 648
 Миладинов Димитрије 361
 Миладинов Константин 361
 Миланковић Милутин 230, 231
 Милетић Љубица 338, 343
 Миливојевић И. 221
 Милидраговић Божидар 338, 343
 Милијић Бранислава 221
 Милијус Јохан де (Johan de Mylius) 13, 15
 Милинчевић Вацо 86, 363
 Милић Исидора 687—689
 Милић Новица 221, 222
 Милићевић Вељко 160, 173, 174, 183, 185, 188
 Милићевић Милан Ђ. 79
 Миличић Милан 342
 Миличић Сибе 163, 342, 659
 Миловић Јевто М. 353
 Милосављевић Бојана 217
 Милосављевић Петар 221, 225, 352, 700
 Милош Чеслав (Czesław Miłos) 446
 Милошевић Миодраг 319
 Милошевић Никола 311
 Милошевић Петар 327, 328, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 343
 Милошевић-Ђорђевић Нада 108, 470, 471, 557
 Милтон Џон (John Milton) 417, 512, 537, 539
 Милутин, краљ 256
 Милутиновић Дејан 411—422
 Милутиновић Сима Сарајлија 60, 387, 388, 390, 472, 474, 476, 520, 522, 525, 527, 535, 537, 538
 Мильковић Бранко 342, 426, 433, 568, 571, 574, 582, 585, 676, 683
 Миндеровић Зора 417
 Минт М. 137
 Мирандола Пико дела (Pico della Mirandola) 535
 Мирчев К. 260
 Мисе Алфред де (Alfred de Musset) 524
 Митрев Д. 355
 Митриновић Димитрије 703
 Митровић Милорад 445
 Митровић Срба 424, 460
 Мићић Весна 191—211
 Мићић-Димовска Милица 226, 227, 228
 Михаиловић Васа Д. 426, 429, 676, 683
 Михаиловић Драгослав 178, 343, 446
 Михајловић Борислав Михиз 343, 455, 689
 Михалић Славко 678
 Михановић Недељко 259
 Мицић Љубомир 166, 331
 Мицкјевич Адам 445
 Мичели Марио де (Mario de Micheli) 146
 Мишић Живојин 417
 Мишо 705
 Младеновић Александар 260
 Младеновић Живомир 475
 Младеновић Милан 343
 Мо Су 450, 451
 Молијер Жан-Батист Поклен 662, 710
 Молинос 539
 Момировић Петар 260
 Монтењ Мишел де 125
 Мопасан Ги де 394
 Морган Морис (Maurice Morgann) 269
 Моргенштерн Кристијан 706
 Морисон Џим (Jim Morrison) 336
 Мос Стенли 677, 705

Мошин Владимир 245, 260, 261, 470
 Му 14
 Мужић И. 528
 Музеус (Μουσεῖος) 15
 Мукарковски Јан 221
 Мурко Матија 352
 Мусић Антоније 163
 Мушкић Лукијан 341, 387, 390, 688

Н

Набоков Владимир Владимирович 208, 452
 Надо Морис 184
 Наљешковић Никола 664
 Нанчић Лазар 398
 Наполеон Буонарпарте (Napoleon Buonaparte) 159
 Настасијевић Момчило 152, 172, 303, 315, 316, 317, 318, 319, 325, 326, 342, 429
 Натан, пророк 535
 Науман Манфред (Manfred Naumann) 222
 Наумов Никифор 394
 Негришорац Иван 226, 227, 343, 688
 Недељковић Александар Б. 230, 232
 Недељковић Олга 261
 Недић Боривоје 270, 285
 Недић Владан 475
 Недић Љубомир 398, 703
 Недић Марко 169, 221
 Нејгебауер Г. 8
 Немањићи 337
 Немеров Хајард (Howard Nemerov) 677
 Немет Ласло (Laszló Németh) 331
 Ненадовић Љубомир 388
 Ненадовић Матија 388
 Ненезић Зоран Д. 527
 Ненин Миливој 688
 Нервал Жерар де (Gérard de Nerval) 541
 Неруда Пабло (Pablo Neruda) 23
 Неш Томас (Thomas Nashe) 279, 280
 Нешковић Јасмина 164
 Николај Први 538
 Николић Андра 388, 398, 400, 401, 405
 Николић Берислав 477
 Николић Марко М. 167
 Николић Милица 267
 Николић Ненад 477—510, 494, 507, 510
 Николић Св. 261
 Николос Питер (Peter Nichols) 230
 Нилсен Ерлинг (Erling Nilsen) 12, 13, 16, 17, 23
 Нићифор Григор 694
 Ниће Фридрих (Friedrich Nietzsche) 173, 204, 219, 220, 225, 296, 453
 Новаковић Јелена 703—708
 Новаковић Мирјана 595, 596, 597, 598, 599, 600
 Новаковић Стојан 231, 251, 352, 387, 388, 391, 392, 393, 396, 470, 699

Новалис — Филип Леополд Фрајхер фон Харденберг (Novalis — Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) 15, 524, 525, 707
 Новиков Николај Иванович (Николай Иванович Новыков) 512, 521, 539, 541
 Ного Јубица 588
 Ного Петар-Пешо 587, 588, 589, 592
 Ного Рајко Петров 342, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593
 Нуорлуото Јухани 9
 Нушић Бранислав 118, 341, 459—460, 555, 556, 558, 559, 560, 561, 563, 564, 565, 701, 703

О

Обен Мишел 527, 528, 538
 Оберлин 521
 Обилић Милош 57
 Обрадовић Доситеј 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 329, 334, 337, 341, 388
 О'Брајен Ј. (O'Brien) 221
 Обреновић Љубица 57, 58
 Обреновић Милош 51, 54, 57, 58
 Обреновић Михаило 54, 57
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 439
 Огњеновић Вида 446
 Одојевски Александар Иванович (Александар Иванович Одојевскиј) 524, 541
 Оклопцић Милан 343
 Октавијан Август (Octavianus Augustus) 491
 Олдкасл Цон — Лорд Кобом (John Oldcastle — Lord Cobham) 277, 278
 Оливе Фабр д' 538
 Олсон Чарлс (Charles Olson) 705
 Олујић Гроздана 76, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105
 Ољеша Јуриј Карлович (Юрий Карлович Олеша) 149, 157, 164
 Опачић Зорана 89—105, 90, 93, 96, 104
 Орбин Мавро 474, 694
 Ориген (Ὀριγένης) 512, 520, 521, 538
 Орлић Бранко 389
 Ортега и Гасет Хоце (José Ortega y Gasset) 145, 456
 Орфелин Захарије 339, 341
 Остојић Тихомир 110, 352, 353, 356
 Острогорски Георгије 351
 Отен Карл (Karl Otten) 158
 О'Хенри Вилијам Сидни Портер (William Sidney Porter O'Henry) 176

П

Павић Армин 699
 Павић Милорад 114, 125, 127, 128, 166, 337, 342, 344, 347, 477, 351, 352, 353, 354,

- 355, 356, 357, 361, 420, 426, 427, 433, 676, 682, 683, 684, 685
Павићевић Вуко 521
Павловић Драгољуб 114, 353
Павловић Миодраг 84, 86, 320, 342, 438, 460, 516, 567, 572, 676, 677, 680, 681, 684
Павловић Стеван 390
Павловски Б. 354, 678
Пал Шандор 327—345
Палавестра Предраг 221, 224, 226, 228, 347, 352, 353, 356, 357, 361
Палама Григорије 539
Пандуровић Сима 270, 299, 330, 335, 342, 571, 574
Пантић Мирослав 353, 354, 661, 662, 663
Пантић Михаило 143, 226, 229
Парацелзус — Теофраст Бомбастус фон Хенхайм (Philipps Aureolus Paracelsus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 519, 539
Парлић Божа 215
Паскал Блез (Blaise Pascal) 291
Пасквали Мартинес де 512, 513, 514, 517, 519, 521, 522, 541
Пастернак Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 188
Паунд Езра (Ezra Pound) 685, 705
Паунеску Адријан (Adrian Paunescu) 447
Пачић Јован 341
Пеги Шарл (Charles Péguy) 705
Педерсен Виго Јернагер (Viggo Hjørnager Pedersen) 21
Пек Роберт (Robert Pack) 677
Пекић Борислав 166, 176, 178, 179, 180, 183, 230, 344, 446
Пенчушлијски Кирил 357, 361
Периандар 442
Перић Драгољуб 687, 698, 699, 700
Перкинс Гилман Шарлот 596
Перниол М. 449
Перо Шарл (Charles Perrault) 15, 78
Перс Сен-Џон (St. John Pierce) 704, 705
Петар Велики, руски цар 124
Петар Први 522, 542
Петфи Шандор (Sándor Petöfi) 334, 395, 445
Петковић Владислав Дис 289, 299, 330, 335, 342, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 581, 582, 583, 584, 585, 586
Петковић Новица 150, 174, 414, 567, 573, 578, 588, 647, 657
Петковић Радослав 344
Петковић Христина 572
Петрановић Богољуб 472, 474, 476
Петрарка Франћеско (Francesco Petrarca) 571
Петре Фран 234
Петровић Б. 154
Петровић Бошко 343, 399, 706
Петровић Бранислав 342
Петровић Вељко 178, 299, 331, 342
Петровић Горан 689
Петровић Илија 394
Петровић Љ. 149, 177
Петровић М. М. 261
Петровић Милутин 343
Петровић Н. 221
Петровић Петар Његош 325, 329, 340, 341, 356, 388, 445, 460, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 634, 535, 536, 537, 538, 539, 541, 542, 543, 545, 546
Петровић Петроније 59, 60
Петровић Предраг 135—190, 574
Петровић Растко 145, 146, 152, 153, 163, 165, 167, 169, 171, 172, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 330, 342, 642, 650
Петровић Светозар 233, 234, 235, 293
Петровић Соња 213—217
Печин Кенет (Kenneth Patchen) 677
Пешикан Митар 251, 261
Пешикан-Љуштановић Љиљана 689, 689—692, 692—698, 699
Пешић Радмила 108, 475
Пијаде Давид С. 167
Пикасо Пабло (Pablo Picasso) 160
Пиљњак Борис 149, 157, 164, 167
Пиндар (Πίνδαρος) 325
Пинкернејл 219
Пилин Александар 352, 391
Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 325
Пирх Ото Дубислав фон 56, 58
Писарев Дмитриј Иванович (Дмитрий Иванович Писарев) 395, 400
Питагора (Πυταγόρας) 538
Пичи Грејем (Graham Peckey) 283
Пишчевић Симеон 313
Плат Силвија (Sylvia Plath) 705
Платон (Πλάτων) 122, 442, 520, 602, 606, 608
Плетњев (Плетнёв) Р. 538
По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 325, 426, 524, 706, 708
Погачник Јоже 352
Погодин А. 395
Пођоли Ренато (Renato Pogolli) 643
Позднеев А. В. 531, 538
Пол Жан (Jean Paul) 524
Поленаковић Харалампије 353, 357, 361
Поликрат са Самоса (Πολυκράτης) 440
Половина Наташа 63—74, 687
Понж Ф. 705
Поп Дукљанин 469
Попа Васко 338, 342, 460, 676, 681, 684

- Попов Јован 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 689
 Поповић Богдан 192, 221, 289, 290, 292, 294, 295, 352, 361, 398
 Поповић Данијела 469—476
 Поповић Данко 343, 447
 Поповић Ђорђе Даничар 379
 Поповић Ж. 388
 Поповић Иван 327
 Поповић Јован Стерија 120, 143, 149, 174, 187, 230, 329, 340, 341, 375, 387, 388, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565
 Поповић М. 352
 Поповић Милорад Шапчанин 388, 392, 402
 Поповић Миодраг 354
 Поповић Мирољуб 343
 Поповић Павле 142, 327, 348, 353, 394, 470, 477, 478, 481, 482, 491, 492, 496, 506, 507, 545, 546, 547, 550, 553
 Поповић Радован 197
 Поповић-Срдановић Д. 221
 Пордиц 521
 Портер Кол (Cole Porter) 684
 Пот Иштван (István Pót) 332, 337
 Превер Жак (Jacques Prévert) 704, 705
 Прево Рене (René Prévest) 661
 Прешерен Франце 445
 Приличев Григор С. 361
 Продановић Јаша М. 86
 Продановић Радомир 688
 Прокопиев Александар Андрејевич (Александар Андрејевич Прокопиев) А. 221
 Проп Владимир Јакимович (Владимир Якимович Проп) 77, 107
 Протић Предраг 377
 Проханов Александар 447
 Прохић Касим 415
 Пртија Слободанка 439—443
 Прћић Твртко 8
 Пруст Марселе (Marcel Proust) 157, 158, 164, 191, 197, 198, 202, 210
 Псеудо-Деметрије 442
 Псеудо-Калистен 441
 Псеудо-Либаније 442
 Пул Кристен (Kristen Poole), 277, 278, 279, 280, 281
 Путилов Борис Н. (Борис Н. Путилов) 693, 694, 699
 Пухало Душан 522, 529, 532, 537
 Пушкин Александар Сергејевич (Александар Сергеевич Пушкин) 60, 325, 395, 445
- Р
- Рабенер Готлиб Вилхелм (Gottlieb Wilhelm Rabener) 562
 Рабле Франсоа (François Rabelais) 20, 149, 266
 Радак Јован 703
 Радановић Персида 478
 Радичевић Бранко 154, 289, 325, 329, 335, 336, 340, 341, 388, 571
 Радичевић Бранко В. 342
 Радичевски Н. 361
 Радо Ђерђ (György Radó) 330
 Радовић Борислав 342, 428
 Радојчић Ђорђе Сп. 353, 470
 Радојчић Мирјана 316
 Радојчић Никола 470, 471
 Радојчић Светозар 245, 261, 459
 Радонић Јован 661
 Радуловић Милан 221, 225
 Радуловић Немања 511—543
 Радуловић Оливера 688
 Радуловић Селимир 687
 Радусиновић Весна 445
 Раичевић Горана 226—229, 229, 289—301, 296, 300, 688
 Раичковић Стеван 75, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 342, 689
 Рајан Мери-Лоре 611
 Рајачић Јосиф 364
 Рајић Јован 312, 329, 341
 Рајић Љубиша 11—25, 27, 28, 40
 Рајић Петар 160, 187
 Рајс Тимоти (Timothy J. Reiss) 147
 Рајт Цејмс (James Wright) 431, 432, 437
 Ракитић Слободан 343
 Ракић Милан 165, 299, 321, 325, 330, 335, 336, 338, 342
 Рамбо Амадеус 343
 Ранке Леополд (Leopold Ranke) 60, 390
 Ранковић Светолик 141, 146, 173, 231, 330, 340, 341
 Расел Берtrand (Bertrand Russell) 450, 451
 Расел (Russell) Дора 451
 Расин Жан (Jean Racine) 291, 452, 456, 457
 Ратковић Драгана 215, 216
 Рафаело Санти (Raffaello Santi) 104
 Рачанин Јеротеј 341
 Рачанин Купријан 341
 Реверди Џер (Pierre Reverdy) 704
 Регенеровић Глиша 81
 Ређеп Јелка 688
 Рели Волтер 132
 Рембо Жан-Артијр (Jean-Arthur Rimbaud) 338, 644, 704, 705, 708
 Ремзи Мајкл 514, 521, 540, 541
 Ренар Жорж (George Renard) 295
 Рибникар-Перишић Владислава 297
 Рига од Фере (Konstandinos Rigas Fereos) 58
 Рид Јан (Ian Reid) 172
 Ридлингер Алберт (Albert Riedlinger) 626
 Рикер Пол (Paul Ricœur) 144, 510, 357, 454, 608, 613
 Рикерт Хајнрих (Heinrich Rückert) 350

Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 157, 162, 457, 704, 706
 Ринер Фридрун (Fridrun Rinner) 221
 Ристић Марко 143, 151, 159, 163, 169, 193, 194, 342, 391, 643
 Ристовић Александар 342
 Рифатер Мајкл (Michael Riffaterre) 452
 Рихтер Самуел (Samuel Richter) 517
 Ричардс Ајвор Армстронг (Ivor Armstrong Richards) 292, 450
 Ричардсон/Рихардзон Мајлс (Miles Richardson) 147, 482
 Роб-Грије Ален (Alain Robbe-Grillet) 185
 Рогановић Весна 431
 Роза, пастор 522
 Розанов Василиј Васильевич (Василий Васильевич Розанов) 186
 Розегар Паул (Paul Rosegger) 393
 Розенрот Кнор фон 535
 Ројхлин Јоханес (Johannes Reuchlin) 535
 Росенмејер Патриша (Patricia A. Rosenmeier) 439, 440, 441, 442, 443
 Росић Татјана 221, 224
 Росић Тиодор 690, 691
 Рот Клаус (Klauss Roth) 649
 Руварац Иларион 694
 Рудбек 14
 Ружевић Тадеуш (Tadeusz Różewicz) 446
 Ружман Дени де 456
 Рупел Димитриј 446
 Русе Жан (Jean Rousset) 621
 Руко Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 416

С

Сабо Бојана 713—715
 Сава, патријарх 246, 247
 Сава — Свети 341
 Савић Виктор 243—263, 245
 Савић Милан 401, 403, 404, 406
 Савић Милисав 226, 227, 343, 446
 Савић-Ребаџ Аница 221, 225, 516, 518, 519, 520, 522, 523, 530, 532, 534, 535, 537
 Савковић Милош 394, 395
 Саздов Томе 347, 353, 354, 358, 359, 361
 Сазонова Л. И. 532, 540
 Саквил-Вест Вита 449
 Самарџић Радован 475
 Самоковлија Исак 330
 Санадер Иво 446
 Сандрар Блез (Blaise Sandrart) 704
 Санктис Франћеско де (Francesco de Sanctis) 349
 Сапковски Анђеј 448
 Сарот Натали (Nathalie Sarraute) 161
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 147
 Сахаров Иван Петрович (Иван Петрович Сахаров) 518, 523, 531, 539, 540

Сведенборг Емануел (Emanuel Swedenborg) 512
 Световски Михаило М. 166
 Секулић Исидора 49, 153, 171, 185, 188, 299, 300, 303, 315, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 342, 519, 530, 700, 701
 Селенић Слободан 344, 447
 Селимовић Меша 342, 688
 Сељачки Милица 688
 Сен Винсент Милеј Една (Edna St. Vincent Millay) 677
 Сен Мартен Луј-Клод де (Louis-Claude de Saint-Martin) 512, 513, 515, 517, 518, 519, 522, 539, 541
 Сенека Луције Анеј (Lucius Annaeus Seneca) 122
 Сент-Беј Шарл-Огистен (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 415
 Сервантес Мигел Сааведра де (Miguel Cervantes de Saavedra) 136, 148, 149, 325, 606
 Серенсен Асмус (Asmus Sørensen) 699
 Серенсен Вили 17 (Villy Sørensen)
 Сечењи Иштван (István Sécsenyi) 334
 Сеше Албер (Albert Sechehaye) 626
 Сибињанин Јанко / Хуњади Јанош 57, 332
 Сијарић Тамил 343
 Сикимић Биљана 213, 214, 215, 217
 Сикутрист (J. Sykutris) 439
 Симеон/Симон, писар 245, 247
 Симић Живојин 270, 393
 Симић Чарлс 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 675, 676, 677, 678, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 705
 Симовић Љубомир 343, 426, 429, 430, 433, 676, 678, 683, 684
 Симоновић Симон 343
 Син Лу 450
 Синдик Надежда Р. 261
 Сипервјел 704
 Сироватка О. 699
 Сиронић Миливој 110
 Сисмонд 349
 Скаутурп Петер (Peter Skauturp) 17
 Скерлић Јован 81, 87, 117, 141, 154, 155, 160, 174, 188, 192, 231, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 298, 299, 300, 301, 329, 335, 336, 337, 352, 361, 395, 480, 701, 702
 Скот Валтер (Walter Scott) 486, 504, 602
 Славева Л. 261
 Слијепчевић Перо 516, 519, 535, 542
 Снајдер Гари (Gary Snyder) 677
 Собољевски А. И. 261
 Сократ (Σωκράτης) 122, 124, 442, 606
 Соларић Павле 341, 542
 Солжењицин Александар Исајевич (Александар Исаевич Солженицин) 446

- Сора Дени (Denis Saurat) 523, 537
 Соркочевић Михо (Прота Михо Гружанин) 662
 Сосир Фердинан де (Ferdinand de Saussure) 610, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634
 Софокле (Σοφοκλής) 454
 Софрић Нишевљанин Павле 103
 Спасић Јелена 91
 Спасић К. 527
 Спасов А. 355
 Спасович Владимир/Влођимјерж 391
 Спенсер Едмунд (Edmund Spencer) 290
 Спиноза Барух (Baruch Benedictus de Spinoza) 128
 Сребро Миливоје 229
 Срезојевић Душан 688
 Сремаш Стеван 141, 174, 317, 330, 340, 341, 394, 402
 Стайн Гертруда (Gertrude Stein) 173, 359
 Сталев Поповски Г. 347, 353, 354, 358, 359, 360, 361
 Стамаћ Т. 365
 Станић-Станојчић Јелена 394
 Станковић Борисав 141, 144, 154, 188, 317, 321, 325, 337, 341, 403, 459
 Станковић Љубица 412, 418
 Станјевић Никола 245, 261
 Старделов Георги 357
 Старобински Жан 631
 Страфорд Виљем (William Stafford) 677
 Стевановић Видосав 343
 Стејић Јован 9, 388
 Стендал — Мари-Анри Бејл (Marie-Henri Beyle — Stendhal) 159, 197, 456, 457, 524, 647, 657
 Степанов Милан 336, 343
 Степановић Предраг 343
 Стерн Лоренс (Laurence Sterne) 149, 186, 482, 483
 Стефан Душан 57
 Стефан Лазаревић 341
 Стефан Првовенчани 341
 Стефанија Д. 354
 Стефановић Димитрије 261
 Стефановић Мирјана Д. 688
 Стефановић Светислав 701
 Стефенс 14
 Стивенс Валас (Wallace Stevens) 685
 Стојчковски Благој 359
 Стојановић Бранко 590
 Стојановић Исидор 352
 Стојановић Југана 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39
 Стојановић Љубомир 262, 475, 482, 496
 Стојановић Миодраг 221
 Стојановић-Пантовић Бојана 158, 170, 171, 221, 443—449, 689
 Стојиљковић Влада 343
 Стојковић 529
 Стојковић Атанасије 141, 341
 Стојковић Цвета 217
 Стојнић Мила 157, 164
 Стојчевска-Антић В. 354, 358, 359, 361
 Столович Леонид 221
 Страјнић Никола 688
 Страпарола Ђанфранко 16
 Стренд Макс (Mark Strand) 676
 Стриндберг Август (August Strindberg) 17
 Стриши 429
 Студен Д. 221
 Суботин Стојан 348
 Суботић Гојко 459
 Суботић Јован 352, 375, 387, 388, 391
 Суботић-Голубовић Татјана 507
 Сузуки М. 460
 Сумароков Алексеј П. (Алексей П. Сумароков) 531
 Сундиус Карин 36
 Супо 705

Т

- Табак Јосип 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38
 Тагоре Рабиндранат (Rabindranath Tagore) 451
 Тадић Новица 343
 Такер Абрахам 127
 Танака Казуо 459, 460
 Тартала Иво 51—61, 221, 231, 233—235
 Тасић Владимир 166, 448
 Тасић Никола 213
 Татар Марија 524
 Татаренко Алла 689
 Тахијаос А. Е. Н. (A. E. N. Tachiaos) 262
 Тведен Јеспер (Jesper Tveden) 18
 Твен Марк (Mark Twain) 20
 Тейлор Гари (Gary Taylor) 277, 278
 Тејт Ален (Allen Tate) 705
 Тејт Џејмс 677
 Текелија Сава 514
 Текери Вилијем Мејкпис (William Makepeace Thackeray) 394, 524
 Темистокле (Θεμιστοκλῆς) 442
 Тен Иполит (Hippolyte Taine) 290, 395, 415
 Тенисон Алфред (Alfred Tennyson) 524
 Теодосије 341
 Теодосије Хиландарац 635, 638
 Теон 559
 Техтерле Карл-Хајнц 221, 224
 Тешић Гојко 166, 169, 172, 642, 643
 Тешић Милосав 589
 Тибоде Александар (Alexander Thibaudet) 182
 Тиген Пол ван 356
 Тик Лудвиг (Ludwig Tieck) 15
 Тиле 14
 Тимотијевић Божидар 338
 Тињанов Јуриј (Юрий Тынянов) 415, 416

Тирабоски Џ. 349
 Тишма Александар 226, 227, 228, 229, 343
 Тишма Слободан 343
 Тобијаш Арон (Áron Tóbiás) 328
 Тода Јакоб де 325
 Тодоров Џеветан 76, 78, 85, 99, 144, 282, 287, 619, 650
 Тодорова Љ. 361
 Тодорова Марија 655
 Тодоровић Мирољуб 343
 Тодоровић Пера 146, 398, 400, 688
 Тодоровски Гане 360
 Токин Бошко 314, 331
 Токин Марина 687
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 144, 150, 191, 197, 198, 210, 325, 338, 395
 Толстој С. М. 217
 Толстој Татјана (Татјана Толстой) 448
 Томазео Никола (Niccolo Tommaseo) 527
 Томашевски Борис 172, 175
 Томин Светлана 688
 Томић 245
 Томић Радмила 690
 Томовић Г. 262, 534
 Топелијус Захаријус (Zacharias Topelius) 14, 17
 Топер П. 221
 Топол Јаким 448
 Тор-Нугес А. 528
 Торе Гильермо де (Guillermo de Torre) 150, 157, 158, 164, 189, 190
 Точанац-Миливојев Душанка 632, 633
 Тракл Георг (Georg Trakl) 706
 Трећаков Стојан 154
 Трисинио Банђорђо (Giangiorgio Trissino) 420
 Трифковић Коста 340
 Трифуновић Душко 342
 Трифуновић Ђорђе 243, 245, 251, 259, 262, 337, 354
 Трубецкој Никола С. (Николай С. Трубецкой) 627
 Трудсдейл Бил (Bill Truesdale) 426, 428, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 676, 681, 682, 684
 Тудор Корнелиу-Вадим 446, 448
 Тукидид (Θουκυδίδης) 122, 440
 Тургенјев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 79, 191, 210, 395, 400, 519, 521
 Турички Живојин 436
 Тушевски В. 361

Ћ

Ћелан Александар 17
 Ћипико Иво 403
 Ћирило 340
 Ћирковић Светлана 216

Ћопић Бранко 330, 342, 688
 Ћоровић Светозар 403
 Ћосић Бора 343
 Ћосић Бранimir 331, 651
 Ћосић Добрица 342, 417, 446
 Ђунковић Срђко 389

У

Угрешић Дубравка 448
 Угринов Павле 343
 Јевић Тин 325, 331
 Улих 351
 Урсу Лилиана 447
 Ускоковић Милутин 173
 Успенски Борис А. (Борис А. Успенский) 221, 497

Ф

Фаје Жан-Пјер (Jean-Pierre Faye) 14
 Фаларис 4427
 Февр Антоан (Antoine Faivre) 513, 518
 Февр Лисјен (Licien Febvre) 348, 350
 Федоренко 539
 Федр 110
 Фекете Егон 9
 Фенелон Франсоа де Салињак (François de Salignac Fénélon) 482, 542
 Феро Антонио 164
 Филдинг Хенри (Henry Fielding) 148, 149, 482, 483, 606
 Филиповић Рудолф 630
 Филон (Φίλων) 521
 Филострат (Φιλόστρατος) 439, 442, 443
 Фихте Јохан Готлиб (Johann Gottlieb Fichte) 445, 524
 Фиш Стенли (Stanley Fish) 289, 298, 452
 Фишер Мелхиор 171
 Флавије Јосиф 522
 Флад Роберт 537, 539
 Флаке Ото (Otto Flake) 158, 163
 Флакер Александар 44, 49, 157, 643
 Флашар Мирон 511, 519, 520, 529, 530, 531, 532, 539, 541, 542, 562
 Флечер Џон (John Fletcher) 282
 Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 136, 146, 186, 394
 Флоријан Жан-Пјер Клари де 560
 Флото Инга (Inga Floto) 20
 Фокс (Foxe) 283
 Форестје Р. (R. Le Forestier) 518
 Форстер Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 168, 172, 173, 175, 451
 Фрај Мерџори 450
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 227, 266
 Фрај Роџер 450
 Франк Адолф (Adolf Franck) 513, 518, 536
 Франк Леонард (Leonhard Franck) 163

- Францески, опат 545
 Фрања Асишки 325
 Фрејзер Џејмс Џ. (James J. Fraser) 94
 Фрид Ерих (Erich Fried) 706, 707
 Фридман Ралф (Ralf Friedmann) 169
 Фрік Курт Р. Х. фон (Kurt R. H. Von Frick) 518
 Фројд Зигмунд (Sigmund Freud) 66, 198, 225, 453, 547, 552, 553, 705
 Frost Роберт (Robert Frost) 436, 705
 Фуко Мишел (Michel Foucault) 132, 133, 225, 451, 500, 501, 608

X

- Хабјановић-Ђуровић Љиљана 445
 Хавел Вајлав (Václav Havel) 446
 Хайдегер Мартин (Martin Heidegger) 219, 315
 Хайдеман К. 221
 Хайденрајх Јулиус (Julius Heidenreich) 527
 Хайм Георг (Georg Haym) 157, 704, 706
 Хајне Хайнрих (Heinrich Heine) 13, 394, 707
 Хајсенбител Хелмут (Helmut Heissenbüttel) 707
 Хаксли Олдос (Aldous Huxley) 191, 197, 210, 325, 405
 Халански Михаило 696
 Халер/Хелер Агнес (Heller) 350, 417
 Хам Јосип 262
 Хаман Јохан Георг (Johann Georg Hamann) 219
 Хамбургер Кете (Käte Hamburger) 606, 607, 609, 610, 611, 612, 613
 Хамфри А. Р. (A. R. Humphreys) 278
 Хандке Петер (Peter Handke) 226, 706
 Харисијадис Мара 245, 262
 Харитон 441
 Хасан Ихаб 177
 Хауптман Х. (H. Hauptmann) 349
 Хачион Линда (Linda Hutcheon) 178, 180, 224, 412, 418
 Хацић Зорица 688
 Хацић-Светић Милош 329, 340, 387, 388, 390
 Хегедиш Геза (Géza Hegedűs) 332
 Хегел Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 220, 414, 415
 Хенберг Јохан Лудвиг (Johan Ludvig Heiberg) 13
 Хельвег Јалмар (Hjalmar Helweg) 12
 Хелиодор ('Ηλιόδωρος) 441
 Хемингвеј Ернест (Ernest Miller Hemingway) 417
 Хемингс Џон (John Hemings) 282, 283
 Хендриковски Марек 177, 178, 182
 Хераклит ('Ηράκλειτος) 442
 Херасков Михаил М. (Михаил М. Херасков) 531

- Хердер Јохан Готфрид (Johann Gottfried von Herder) 137, 348, 414, 415, 445
 Херодот ('Ηρόδιτος) 122, 440
 Херц Хенрик (Henrik Hertz) 12
 Херцег Јанош (János Herceg) 332
 Хесе Херман (Hermann Hesse) 706
 Хесиод ('Ησίοδος) 122
 Хилзенбек Рихард 707
 Хилтен-Кавалијус 14
 Хини Ш. 221
 Хипократ ('Ιπποκράτης) 442
 Хлебец Борис 632
 Хоквурт Силвија 425
 Холанд Норман 452
 Холдернес Грејам (Graham Holderness) 266, 268, 269, 271, 272, 273, 277
 Холиншед Рафаел (Raphael Holinshed) 283, 284
 Холмс Мартин (Martin Holmes) 280
 Хомер ('Ομηρος) 59, 122, 124, 150, 200, 204, 420, 439, 440
 Хорације Флак Квинт (Quintus Horatius Flaccus) 122, 124, 387
 Хоффман Ернст Теодор Амадеус Вилхелм (Ernst Theodor Amadeus Willhelm Hoffmann) 15, 78, 524, 525
 Хоффманстал Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 706
 Храниловић Јован 400, 401, 403
 Христић Јован 145, 153, 167, 342
 Хумболт Вилхелм фон (Wilhelm von Humboldt) 524
 Хумо Хамзо 163, 330
 Хусерл Едмунд (Edmund Husserl) 223, 315, 350
 Хухел Петер 707

Ц

- Цар Марко 400, 401, 403, 645, 646, 647
 Цара Тристан (Tristan Tzara) 704, 705
 Цветајева Марија Ивановна 457
 Целан Паул (Paul Celan) 704, 706, 707
 Цериншек К. 221
 Цернић Луција 245, 262
 Циндори Марија 221, 223
 Цинцендорф Николаус Лудвиг фон (Nikolaus Ludwig von Zinzendorf) 521
 Црнојевић Ђурђе 688
 Црноризац Храбар 244
 Црњански Милош 136, 142, 144, 145, 146, 153, 154, 155, 163, 165, 165, 166, 171, 172, 174, 179, 182, 185, 186, 226, 289, 300, 311, 312, 313, 314, 315, 318, 326, 330, 331, 342, 570, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 688, 698, 700, 701

Ч

Чаадајев Пјотр Јаковљевич (Пётр Яковлевич Чаадаев) 539
 Чабрић Соња 567—586
 Чайкановић Веселин 94, 103, 105, 110
 Чарнојевић Арсеније 341
 Чели Ђорђе 612
 Черепинин Л. В. 262
 Чернишевски Николај Гавrilович (Николай Гаврилович Чернишевский) 395, 398, 400
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 325, 395
 Чолаковић Родољуб 330
 Чонкин Небојша 343
 Чремошник Гр. 252, 262
 Чудић Предраг 342, 343, 446
 Чука Золтан (Zoltán Csuka) 327, 328, 329, 330, 331, 332, 339
 Чурка Иштван (István Csurka) 446, 447

Ц

Цацић Петар 304, 305
 Цеј Питер (Peter Jay) 425
 Цејмс Стјарт I, енглески краљ 269, 278, 287
 Цејмсон Фредерик (Frederick Jameson) 135
 Џојс Џејмс (James Joyce) 157, 158, 164, 173, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211
 Џонић Урош 560
 Џонс Френсис (Francis R. Jones) 424
 Џонсон Семјуел (Samuel Jonson) 349
 Џурова А. (А. Ђкурова) 262

Ш

Шабатај Цви 535
 Шалго Јудита 343
 Шамисо Адалберт фон (Adalbert von Chamisso) 15
 Шамић Мидхат 306
 Шантић Алекса 299, 330, 335, 336, 337, 341, 702
 Шапиро Карл 705
 Шар 705
 Шаранчић-Чутура Снежана 41—49, 689, 690, 691, 692
 Шарчевић Ева 36
 Шаспол Франсоа де (François de Chaspolle) 472
 Шатобријан Франсоа-Рене де (François René de Chateaubriand) 524
 Шафарик Павел Јозеф (Pavel Josef Šafařík) 391, 452
 Шафтсбери Ентони Ешли Купер (Anthony Ashley Cooper Shaftesbury) 127

Шеатовић-Димитријевић Светлана 623—638
 Шеваје Абел 173
 Шевић Милан 404
 Шевченко Тарас Григорјевич 445
 Шекспир Виљем (William Shakespeare) 13, 131, 133, 134, 204, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 288, 291, 394, 395, 456
 Шели Мери (Mary Shelley) 525
 Шеноа Август 336
 Шенталински Виталиј 448
 Шербеција Марија 394
 Шерер Вилхелм (Wilhelm Scherer) 349
 Шефер Берент (Berent Scheffer) 158
 Ши Ху 450
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 297, 524
 Шимборска 446
 Шиндић М. 221
 Шишић Фердо 470
 Шишков Александар Семјонович (Александар Семёнович Шишков) 531
 Шкиљан Дубравко 631
 Шкловски Виктор Борисович 149, 150, 76, 178, 186, 289, 297
 Шкreb Зденко 219, 234
 Шкрбић С. 529
 Шлајермахер Фридрих Ернст Данијел (Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher) 219, 524
 Шлегел Фридрих (Friedrich Schlegel) 296, 349
 Шмаус Алојз (Alois Schmaus) 519, 520, 536, 537
 Шмид Волф (Wolf Schmit) 189
 Шмит 615
 Шмит Зигфрид Ј. (Siegfried Schmidt) 349
 Шмитран Стевка 425
 Шолем (Scholem) 536
 Шони П. 351
 Шоп Иван 267, 325
 Шопенхајер Артур (Arthur Schopenhauer) 188, 524
 Шпенглер Освальд (Oswald Spengler) 158
 Штављанин-Ђорђевић Љ. 262
 Штадлер Ернст (Ernst Maria Richard Stadler) 706
 Штанци Франц (Franz Stanzel) 140, 614, 615, 617
 Штулић Бранимир-Џони 336, 343
 Шћепановић Бранимир 343, 459
 Шуваковић Миодраг 343
 Шуваковић Мишко 221, 224
 Шујица Божидар 342
 Шукало Младен 226, 689
 Шумаревић Светислав 167
 Шурмин Ђуро 352
 Шустер А. — Рудолф Хух (Rudolf Huch — A. Schuster) 446
 Шутић Милослав 221, 223
 Шухуа Линг 449, 450, 451
 Шчепкин В. Н. (В. Н. Щепкин) 262

Латиница

A

Adorno Theodor V. 137, 140, 162, 181, 621
 Ajdačić Dejan 497
 Alberes Rene Maria 138
 Amadou Robert 515
 Amon Filip 147
 Andersen Hans Christian 24, 25, 39, 40, 49,
 61, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 82, 86,
 87, 90, 104, 105
 Andersen Jens 24
 Andrić Ivo 326, 344
 Andelković S. 525
 Antonić Ivana 633
 Aptekman 520, 541
 Aristotel 175, 483, 602
 Arsenijević Milorad 631, 632

B

Baader Franz von 524
 Babić Sava 508
 Bach-Nielsen Carsten 24
 Badnjarević Aleksandar 138, 488
 Bahtin/Bachtin Mihail Mihajlović 138, 288, 146,
 488, 620, 623
 Bal Mike 617
 Ballanche Pierre-Simon 515
 Bally Charles 626, 630, 631
 Barber C. L. 269
 Bart Rolan 606, 607
 Bašić Ivana 624
 Baudouin de Courtenay Jan 627
 Bedenicki J. 149
 Beker M. 86
 Bekić Tomislav 495, 547
 Benedek Marcell 328
 Benedikt Michael 678
 Benjamin Walter 143, 161
 Benvenist Emil 603, 605, 632
 Bergson Henri 548
 Bertolino N. 184
 Birger Peter 186
 Bischof E. 532, 533
 Biti Vladimir 76, 86
 Bloom Harold 279
 Bly Robert 677
 Bogdanović D. 260, 362
 Bogdanović Milan 143, 145
 Bojić M. 176
 Bojničić Ivan 327
 Bonkáló Sándor 328
 Bosanac Stjepan 476
 Bøtker Laurits 24
 Boucher J. 530
 Bradley A. C. 269

Breton Andre 151
 Bristol Michael D. 266
 Broström Torben 24
 Bugarski Ranko 630, 631
 Buke Simon 629, 633
 But Vejn 604, 615

C

Cassirer Ernst 627
 Cellier L. 538
 Chevalier J. 103, 591
 Coulmas Florian 7
 Crnjanski Miloš 142, 144, 326
 Csuka Zoltán 328, 331, 344

Ć

Čabrić Sonja 586
 Čolić M. 159

Ć

Ćosić Branimir 344

D

Dayre Jean 661
 Dean Leonard F. 266
 Deanović Mirko 661
 Degas Edgar 591
 Delić Jovan 49
 Deretić Jovan 362
 Dikro Osvald 611
 Doležel Lubomir 611, 614
 Dostojevski Fjodor Mihajlović 612
 Doven Wilson John 281
 Dučić Jovan 326
 Dwight Whitney William 627

DŽ

Džamonja Srećko 548
 Džejmson Frederik 135

Đ

Đukić Aleksandar 631, 632
 Đurić M. 175
 Đurić N. 483

E

Eco Umberto 612, 616
 Eckartshausen 526

Ejhenbaum Boris 176
 Engler Rudolf 629, 633
 Eskildsen Karsten 24

F

Faivre Antoine 513, 514, 515, 516, 517, 518,
 519, 520, 521, 525, 536, 539, 541
 Festugière A. J. 532
 Fielding Henry 483
 Filipović Frida 487
 Filipović Rudolf 630
 Fish Stanley 301
 Fisković Cvito 665
 Flaker Aleksandar 49, 157, 167, 184
 Flaker Vida 86
 Floto Inga 24
 Forestier R. 513, 514, 516, 518, 519, 521, 522,
 523, 536
 Foucault Michel 496, 500
 Franck 536
 Frankastel Pjer 588, 592, 593
 Freud Sigmund 495, 499, 547, 553
 Frick K. R. H. 513, 514, 518, 520, 522, 535,
 536
 Frye Northrop 519, 266

G

Gheerbrant A. 103, 591
 Gluvačević Violeta 130
 Godzih Wald 282
 Gojković D. 188
 Golovinjski Mihail 147
 Gordić-Petković Vladislava 600
 Gourmont Rémy de 704
 Gračan Giga 266
 Graovac Nada 629, 633
 Greenblatt Stephen 416
 Gudurić Snežana 629, 631, 632, 633
 Guénon 513, 532
 Guest Barbara 677
 Gurević Aron 469, 470
 Günther Hans 184
 Gvozden Vladimir 180

H

Haćion Linda / Linda Hutcheon 180, 507
 Hall M. P. 529
 Hamburger Kete 609
 Hamm Josip 262
 Helweg Hjalmar 24
 Hendrikovski Marek 177, 178, 182
 Herman David 614
 Hirschkop Ken 285
 Hofman E. T. A. 86
 Hofstadler Douglas R. 617

Holderness Graham 266, 268, 273
 Holinshed Raphael 284
 Holmes Martin 280
 Homèr 60
 Humphreys A. R. 278

I

Ignjatović Jakov 383
 Ivanović Radomir V. 362
 Ivić Milka 10, 630, 631

J

Jacobsen Per 56
 Jagić Vatroslav 470
 Jakobson Roman 189, 631
 Janićijević Jasna 632
 Jaus Hans Robert 301
 Javor Ranka 86
 Jelić Vojislav 565
 Jensen Thorkild Borup 24
 Jerkov Aleksandar 140
 Joles Andre 49
 Jørgensen John Chr. 24
 Jovićević Tatjana 383
 Juden Brian 515, 523
 Jung-Stilling 517, 519, 525, 526, 527

K

Kaler Džonatan 627, 632
 Kanters Robert 515
 Kara-George 59
 Karadžić Vuk Stefanović 510
 Karcevski S. 627
 Kayzer Wolfgang 156, 607
 Kees Weelton 677
 Kierkegaard Søren 25
 Kilchenmann Ruth J. 173, 176
 Kinnel Galway 677
 Kleuker J. F. 535
 Knott Bill 678
 Knowles Ronald 265
 Kocić Zlata 488
 Konstantinović Zoran 57
 Kordić R. 157
 Kosik Karel 417
 Kovarda Karel 417
 Kriegsmann W. C. 535
 Krleža Miroslav 344
 Krstić Branislav 472, 473
 Kruszewski Mikołaj 627
 Kuna Herta 114

L

Lalic Ivan V. 676, 678, 683
 Lamartine M. Alphonse de 57

Laroque François 273
 Leovac Slavko 326
 Letić Branko 593
 Levi-Stros Klod 627
 Lőkös István 329, 333
 Lotman Jurij 610, 623
 Lowell Amy 677
 Lucas D. W. 557
 Lukacs/Lukač Georg/Đerđ 139, 150, 185, 487,
 489, 504, 505, 508, 509
 Lupieri Edmondo 518
 Lyly John 273

Lj

Ljuštanović Jovan 79, 80, 86, 87, 554

M

Mackey Albert G. 522
 Maistre Joseph de 515
 Man Pol de 139
 Mančić Aleksandra 87
 Mančić Zorica 40
 Mandeljštam Osip 159
 Mann Thomas 612, 621
 Maretić Tomo 473, 475
 Maricki-Gadanski Ksenija 136
 Marić Sreten 627, 631, 632
 Marinković V. 177, 182
 Marino Adrijan 150
 Markiewicz Henryk 362
 Marko M. 328
 Marprelate Martin 281
 Martin Fric 164
 Martin Gaston 529
 Matajc Vanesa 78, 86
 Matejić M. 260
 Mathias Mayer 24
 Matić L. 151
 Matter M. 518
 Mauro Tulio de 631, 632
 McHale Brian 618
 McIntosh C. 520
 McMullan Gordon 282
 Micheli Mario de 146
 Micić Ljubomir 344
 Mihailovic Vasa D. 683
 Mikulić B. 162
 Miletić Slavica 508
 Milosevits Péter 328, 333, 335, 344, 345
 Milošević-Đorđević Nada 76, 86
 Milutinović Dejan 422
 Milutinović Z. 186
 Miljković Branko 676, 683
 Mitić Ilija 661
 Molitor F. J. 535

Møllehave Johannes 24
 Mone Klod 590
 Moralić Ana 508
 Morgann Maurice 269
 Moss Stanley 677
 Mošin Vladimir 260, 261, 470
 Müller E. 532, 533, 534
 Muljačić Žarko 661
 Munslow Alun 508
 Mylius Johan de 24

N

Nado Moris 184
 Nastasijević Momčilo 326
 Nedić Borivoje 483
 Négrier Patrick 530
 Nemerov Howard 677
 Nemoianu Virgil 508
 Nichol Charles 280
 Nielsen Erling 24
 Nikolić Nenad 510
 Nogo Rajko Petrov 593
 Novaković Mirjana 600
 Novaković Stojan 263
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 78, 86
 Nušić Branislav 565

O

Obradović Dositej 111, 114, 130, 344
 Olive Fabr d' 538
 Olujić Grozdana 105
 Opačić Zorana 105
 Oraić-Tolić Dubravka 186
 Ortega i Gaset 145
 Ostojić Tihomir 328

P

Pack Robert 677
 Pal Sandor 344
 Palavestra Predrag 362
 Palou J. 530
 Patchen Kenneth 677
 Pavić Milorad 362, 676, 683
 Pechey Graham 285
 Pedersen Viggo Hjørnager 24
 Perkins David 508
 Pervaz Draginja 189, 631
 Petković Vladislav Dis 586
 Petrov A. 159, 185
 Petrović N. 148
 Petrović Petar Njegoš 543, 554
 Petrović Predrag 190
 Petrović Veljko 344
 Peuckert Will-Erich 528

- Phillipson Robert 7
 Pike A. 529
 Pischel G. 591, 592
 Platon 606
 Polovina Nataša 74
 Poole Kristen 279
 Pop Dukljanin 476
 Popa Vasko 676
 Popovics Iván 327
 Popović Pál 327
 Popović Danijela 476
 Popović Jovan Sterija 565
 Popović Pavle 344
 Prohić Kasim 137, 139, 505
 Prop Vladimir 77, 80, 86
 Puhalo D. 135
- Q
- Quasha George 677, 678
- R
- Radosavljević Ivan 443
 Radulović Nemanja 543
 Raičević Gorana 301
 Raičković Stevan 87
 Rajić J. 145
 Rajić Ljubiša 25
 Reid Ian 172
 Reiss Timothy J. 147
 Richer J. 522
 Riedlinger Albert 626, 630, 631
 Rifater Majkl 152
 Riker Pol / Ricoeur Paul 454, 508
 Rinner Fridrun 416
 Rob-Grije Alen 185
 Roos Jacques 515, 523
 Rosenmeyer Patricia A. 439
 Rumac Mirko 40
- S
- Satr Žan-Pol 147
 Saurat Denis 533, 537
 Saussure Ferdinand de 625, 629, 630, 631, 632, 633, 634
 Savić Viktor 263
 Sazdov T. 362
 Schmidt James 417
 Scholem G. 533, 534, 535, 536
 Sechehaye Albert 626, 630, 631
 Sekulić Isidora 326
 Servier Jean 518
 Shaheen Naseeb 281
 Shakespeare William 270, 277, 278, 288
 Sikimić Biljana 497
 Simic Charles 426, 675, 678, 683
- Simović Ljubomir 676, 683
 Sironić Milivoj 111
 Skauturp Peter 24
 Skerlić Jovan 301
 Snyder Gary 677
 Solar M. 156
 St. Vincent Millay Edna 677
 Stafford William 677
 Stalev Popovski G. 362
 Stamać Ante 49
 Stamać T. 143, 161
 Stanković Lj. 180
 Stanojević M. S. 328
 Steinmetz G. 529
 Stejić Jovan 9
 Stepanov Milan 335
 Stevens Wallace 685
 Stojić V. 164
 Stoll J. G. 535
 Stulli M. B. 699
 Sundius Karen 40
 Suvin Darko 282
 Sykutris J. 439
- Š
- Šarančić-Čutura Snežana 49
 Šarčević Eva 40
 Škiljan Dubravko 632
 Šklovski Viktor B. 149, 187, 301
 Škreb Zdenko 49
 Šopenhauer Artur 188
 Štajger Emil 188
- T
- Tachiaos A. E. N. 262
 Talvj fon 56
 Tartalja Ivo 61
 Tatar Maria M. 524, 525, 526
 Tate James 677
 Taylor Gary 278
 Thompson Stith 471
 Tismar Jens 24
 Tóbiás Áron 328
 Točanac-Milivojev Dušanka 629, 631, 632, 633
 Todorov Tzvetan 76, 77, 78, 87, 282, 611
 Todorović G. 139
 Tokin Boško 344
 Truesdale Bill 675, 678
 Turinski Živojin 678
 Tveden Jesper 24
- U
- Ugrešić D. 184
 Ujević Tin 344
 Uspenski Boris 497

V

- Valdés Mario J. 507, 508, 509, 510
 Vat Jan 147
 Vekarić M. 146
 Vel Antoaneta 629, 633
 Viatte A. 513, 515, 516, 520
 Vidaković Milovan 138, 510
 Vinaver Stanislav 142, 503
 Vinja Vojmir 630
 Vitgenštajn Ludvig / Vitgenstein Ludwig 136, 601, 610
 Vo Patriša 148, 187
 Vučković Radovan 151, 154, 326
 Vuillaud P. 513, 514, 515
 Vujačić P. 147
 Vujičić Petar 49, 86
 Vukićević Dragana 409
 Vuković Đordije 488

W

- Walicki A. 539, 541
 Wells Stanley 278
 Werner Zacharias 542
 Wölflin Heinrich 301
 Wylie Elinor 677
- Z
- Zec B. 188
 Zimmermann Rolf Christian 517, 521, 523, 536

Ž

- Ženet Žerar 604
 Živković Dragiša 478
 Živojinović B. 164
 Žižek Slavoj 607
 Žmegač Viktor 157

Регистар сачинила
Vera Vasilić