

# ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

**Студије и чланци:** Академик Милка Ивић, *О акционој семантизованиности именице школа 247* / Mr Велиша Јоксимовић, *Књижевне сродности: Нушић и Чеда Пойтовић* 251 / Dr Горана Раичевић, *Импресионизам и модерна* 263 / Mr Марија Шаровић, *Вампир у књижевности XX века* 277 / Јелена Симовић, *Роман о уметнику* и Мансарда Данила Кица као ћортрет уметника у младости 287 / Dr Роберт Ходел, *Текстуална кохеренција* сказа на ћримјеру Јалове јесени *Драгослава Михалиловића* 325 / Mr Лидија Делић, *Пејтрија — на двоспјроју ћериферији* 341 / Mr Златко Грушановић, *Три драме Љубомира Симовића* 353 / Горан Коруновић, *Демонско и божанско у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића* 369 / **Истраживања:** Ана Бојановић, *Модернистичка поетика и интептерексијуални дијалог* 403 / **Портрет:** Dr Војислав Ђурић, *Реч на дан 18. XII 1992, када ми је уручен Зборник у моју част* 423 / Dr Иво Тарталья, *Војислав Ђурић* 427 / Dr Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Хомеру уз колено* 437 / Dr Јован Делић, *Ђурићев оишти семинар* 451 / **Прилози и грађа:** Dr Иво Тарталья, *Вељко Петровић о Момчилу Насћасијевићу* 459 / **Оцене и прикази:** Dr Јасмина Грковић-Мејџор, *Српскословенски речник јеванђеља* 463 / Станислава Вујновић, *Од историје до нове ућитељице — Гола прича Игора Перешића* 465 / Mr Марија Шаровић, *О српској ћериодици у Америци* 468 / Dr Зорица Бечановић-Николић, *Ужишање у шекспиру* 471 / Dr Александра Вранеш, *Библиографска панорама Дела* 475 / Mr Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Ојледи о језику, култури и књижевности* 477 / Dr Горана Раичевић, *Савремена критичка мисао о Милану Ракићу* 479 / Dr Александра В. Јовановић, *Структуре преко граница култура* 483 / **In memoriam:** Dr Јован Делић, *Војислав Ђурић (1912–2006)* 487 / Dr Јован Делић, *Никола Милошевић (1929–2007)* 491

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+82(082)

# 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 ШЕСТА (2008), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

# САДРЖАЈ

<i>Студије и чланци</i>	
Академик Милка Ивић, <i>О акционој семантилизованости именице школа</i> . . . . .	247
Мр Велиша Јоксимовић, <i>Књижевне сродности: Нушић и Чеда Пойловић</i> . . . . .	251
Др Горана Раичевић, <i>Импресионизам и модерна</i> . . . . .	263
Мр Марија Шаровић, <i>Вампир у књижевности XX века</i> . . . . .	277
Јелена Симовић, <i>Роман о уметнику и Мансарда Данила Кица као њоррејш уметника у младости</i> . . . . .	287
Др Роберт Ходел, <i>Текстуална кохеренција</i> сказа на примјеру Јалове јесени <i>Драгослава Михаловића</i> . . . . .	325
Мр Лидија Делић, <i>Пејтрија — на двострукој периферији</i> . . . . .	341
Мр Златко Грушановић, <i>Три драме Љубомира Симовића</i> . . . . .	353
Горан Коруновић, <i>Демонско и божанско у јоезији Новице Тадића и Данијела Драђојевића</i> . . . . .	369
<i>Истраживања</i>	
Ана Бојановић, <i>Модернистичка јошка и интертекстуални дијалог</i> . . . . .	403
<i>Поррејш</i>	
Др Војислав Ђурић, <i>Реч на дан 18. XII 1992, када ми је уручен Зборник у моју част</i> . . . . .	423
Др Иво Тартала, <i>Војислав Ђурић</i> . . . . .	427
Др Јиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Хомеру уз колено</i> . . . . .	437
Др Јован Делић, <i>Ђурићев описни семинар</i> . . . . .	451
<i>Прилози и ерађа</i>	
Др Иво Тартала, <i>Вељко Пејровић о Момчилу Насасијевићу</i> . . . . .	459
<i>Оцене и јрикази</i>	
Др Јасмина Грковић-Мејзор, <i>Српскословенски речник јеванђеља</i> . . . . .	463
Станислава Вујновић, <i>Од историје до нове утвђење — Гола прича Игора Перешића</i> . . . . .	465

Мр Марија Шаровић, <i>О српској йериодици у Америци</i>	468
Др Зорица Бечановић-Николић, <i>Уживавање у штекстиу</i>	471
Др Александра Вранеш, <i>Библиографска јанорама Дела</i>	475
Мр Светлана Шеатовић-Димитријевић, <i>Огледи о језику, културни и књижевности</i>	477
Др Горана Раичевић, <i>Савремена критичка мисао о Милану Ракићу</i>	479
Др Александра В. Јовановић, <i>Структуре преко граница култура</i>	483

*In memoriam*

Др Јован Делић, <i>Војислав Ђурић (1912—2006)</i>	487
Др Јован Делић, <i>Никола Милошевић (1929—2007)</i>	491

---

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

Редакција 2. св. LVI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик  
закључена је 14. јула 2008.

Штампање завршено септембра 2008.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача: *Проф. др Душан Николић*

Стручни сарадник Одељења: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вищекруна*

Компјутерски слог  
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је Министарство науке Републике Србије

---

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

CIP — Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад  
80+82(082)

**ЗБОРНИК** Матице српске за књижевност и језик /  
главни и одговорни уредник Јован Делић. — 1953, књ.  
1— . — Нови Сад : Матица српска, 1954—. — 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

## О АКЦИОНОЈ СЕМАНТИЗОВАНОСТИ ИМЕНИЦЕ *ШКОЛА*

*Милка Ивић*

**САЖЕТАК:** У овом раду се разматрају досад стечени увиди иностраних стручњака, на основу података из многих несловенских језика, у акциону семантизованост именице „школа”, као и начини на које стандардни српски, у свом развојном периоду од Вука до данас, потврђује њихову валидност.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** акциона семантизованост именице *школа*, лишеност именице *универзитет* акционе семантизованости, феномен „прекинућа школе”, информативни двосмисао конструкција с именицом *школа*, исказивање значења „бити школован”, конструкције типа *школа је кренула*, конструкције типа *Прашка школа*, културолошки значај употребних богатстава именничке речи *школа*

Акционна семантизованост о којој ће бити говора у овом раду својствена је не само српској именици ШКОЛА, него и њеним, такође именнички граматикализованим, преводним еквивалентима из разних других језика.

С обзиром на ту своју тако широку заступљеност у језичком свету, та у граматичко-информационском погледу доиста специфично устројена појавна датост није могла промаћи пажњи научне јавности. Од почетка осамдесетих година прошлог века до данас стручна гласила су нам ставила на увид неколико релевантних запажања меродавних научних посленика о њој.

Manfred Bierwisch је, на пример, у свом раду Bierwisch 1983. изнео податке о томе да су најразличитијим језицима света својствена саопштења типа „школа је почела” и „школа се завршила”, али да нема доказа за то да било који језик толерише исказ значењске садржине „школа је прекинута”. Аутори рада Gross-Kiefer 1995. су нас, пак, са своје стране обавестили о томе да говорни представници многих језика (али не свих — Мађари се, на пример, из тога изузимају) назив за спознајни податак о просветној установи „универзитет” за разлику од назива за спознајни податак о просветној установи „школа” никада не постављају у службу акционог информатора, што се своди на чињеницу да људи, за

које је иначе нормално да кажу: *Почела је школа* и сл., никада неће рећи: *Почeo јe универзитет* и сл.

Недавно је Ariel Cohen (в. Cohen 2005, стр. 393), у свом излагању посвећеном, иначе, другачијој теми, привео, успутно, нашој пажњи и овај (у стручној литератури по правилу неразматрани) феномен: онај ко пожели да обавештење „мој брат је школована особа” изнесе на енглеском језику, може да бира хоће ли рећи (1) *My brother went to the school* или (2) *My brother went to school*. Оба та исказна решења значе, наиме, исто, а разлика између њих је једино у томе што се у случају (1) подatak „школован је” износи нешто посреднијим путем, т. ј. помињањем школске зграде као такве, а та зграда, будући да служи одржавању образовних процеса, кад се помене, представу о њима у нашој свести обавезно евонизира.

Настојаћемо да, у ономе што следи, сагледамо на који начин српска језичка факта документују исправност наведених опаски трију угледних иностраних стручњака.

Бирвишевој констатацији да је немогуће рећи *Школа се прекинула* одговарајућу потврду даје и српски језик. У српском је, међутим, могуће изјавити да је тај и тај „прекину школу”, о чему сведочи следећи пример који је преузет из једног текста Иве Андрића, а наводи га РМС (одговарајућа одредница, под 26): *Муса је прекину школу и вратио се у Травник*. Реч *школа*, наиме, у том примеру, а и иначе, имплицира активност похађања школске наставе.

И саму школску наставу као такву иста та реч је способна да собом именује, чemu потврду прибављају свакодневно коришћени искази типа *Школа њему йочиње у осам, а завршава се у Јола дванаест* и сл. Таква семантизираност која је доступна именици *школа* дала је подстрек за образовање израза типа *йоћи у школу* са значењем „почети похађати школску наставу” — уп. *Он је већ велики дечко, јесенас је йошао у школу* и сл.

Чињеница да је истим изразом *школа* могуће, у принципу, упућивати како на зграду у којој се остварује образовни процес, тако и на сам тај образовни процес као такав, може, понекад, да створи комуникативни проблем. Неће га створити, наравно, ако нам је из обавештајне садржине дате изјаве потпуно јасно о чему се ради — рекне ли нам, рецимо, отац неког ђачића: *Он је ојеј заборавио своје јапанке у школи!* схватамо да малишанове патике сад „чаме” у школској згради, а чувши како нека бака истом том малишану каже: *Дођи код нас йосле школе!* савршено нам је јасно да она има у виду искључиво школску наставу. Међутим, нису ретки ни такви случајеви кад, без одговарајућег ширег комуникативног контекста, нисмо у стању да проникнемо у прави смисао исказаног. Питање, рецимо, *Зар је он већ йошао у школу?* постаје информативно у потпуности прозирно тек онда кад га, на одговарајући начин, контекстуално проширимо — уп. *Зар је он већ йошао у школу? Па сад је шек седам, а школа му йочиње у осам!* са *Зар је он већ йошао у школу? Па њему је шек шесет година, а деца се примијају у школу са седам!*

Појавна датост на коју примењујемо назив *универзитет* није нека посебна специфична образовна установа, смештена у одређену зграду у

чијим се просторијама одржава тој установи одговарајућа образовна настава. У тој околности, очигледно треба тражити објашњење чињеници да се у српском језику, као ни у језицима поменутим у раду Gross-Kiefer 1995, не може рећи *Йочео је универзитет*.

Ariel Cohen је, видели смо, указао на специфично енглески језички поступак оличен у чињеници да се, фактом убацивања/избацивања одређеног члана *the*, исти податак о школованости брата исказује на два начина, од којих се један састоји у одговарајућем помињању школске зграде. И у српском такође постоје два начина исказивања истог тог податка. Један од њих такође укључује помињање школске зграде — уп. *Мој је браћа ишао у школу; не поштевењуће га!* док други налаже постављање посебног придевског израза на одговарајуће место — уп. *Мој је браћа школован; не поштевењуће га!*

У току свог еволутивног развоја, од Вука до данас, српски језик је имао и таквих употреба именице *школа* које су временом сасвим изобиљајене, бар кад је реч о исказаном поступку актуелних говорних представника стандардног српског. Зар би, рецимо, ико од нас који међу таکве спадамо придао тој именици „збирно значење: ученици и наставници школе”, којем као егземплификација служи следећи извадак из текста Светолика Ранковића: *Школа се крену. Найред иђаше Љубица са својом децом* (РМС, одредница *школа*, под 26)?!

С друге стране и (стандартни) српски је усвојио оно што имају данас и други језици (уп. на пример, у немачком: *Prager Schule*), а то је могућност да израз *школа* упути на „посебан правац у науци и уметности, учење смрт”, односно на „присталице тога правца: *старчка школа, Вукова школа...*” (РМС, под 3).

Науци, и нашој домаћој, и иностраној, остаје задатак да се адекватно осврне на огроман културолошки значај који има та упадљиво богата, необично широка називна моћ именице са значењем „школа” у мање-више свим срединама света. Корени те моћи налазе се у просветној историји човечанства. Цело његово спознајно уздигнуће отпочело је, наиме, на истом месту — у згради где се почињала срицати азбука.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Bierwisch 1983: Manfred Bierwisch, *Semantische und konzeptuelle Repräsentation lexikalischer Einheiten*, Studia Grammatica, XXII, 1983, Berlin, Akademie-Verlag, 61—69.
- Gross-Kiefer 1995: Gaston Gross Ferenc Kiefer, *La structure événementielle des substantifs*, Folia Linguistica / Acta Societatis Linguisticae Europaea, XXIX 1—2, 1995, 43—65.
- Cohen 2005: Ariel Cohen, *More Than Bare Existence. An Implicature of Existential Bare Plurals*, Journal of Semantics 2005, Vol. 22, No 94, 389—400.
- ПМЦ: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Матица српска, Нови Сад.

*Milka Ivić*

ON THE NOUN 'SCHOOL' AND ITS ACTIONAL SEMANTICS

S u m m a r y

This paper examines the current views on the actional semantics of the noun 'school' registered in many Slavic languages and shows how language data of Standard Serbian give support to them.

## КЊИЖЕВНЕ СРОДНОСТИ: НУШИЋ И ЧЕДА ПОПОВИЋ

*Велиша Јоксимовић*

**САЖЕТАК:** У раду се говори о видовима књижевних сродности у периоду српског реализма, са посебним аспектом на паралелизме између дела Б. Нушића и Ч. Поповића. Наглашавају се разлике између сродности и књижевних утицаја и на постојање сличности независно од опонашања и утицаја. Упоређивањем са делима страних писаца (Чехова, Толстоја, Гаршина, Пирандела) и праћењем „мотива покојника“ указује се на усвојеност књижевних сродности доминантним преокупацијама епохе, али и на разлику између спољашње сличности (тематика, ликови) и дубинских сродности (поступак, мотивација, став, тенденција).

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** књижевне сродности, утицаји, Нушић, Поповић, мотив покојника, поступак карневализације, дезинтерграција реализма

Када се говори о литерарним везама писаца, било оних међу којима постоје временске, просторне и језичке границе, било оних који су, попут Бранислава Нушића и Чеде Поповића, припадали истој епохи и истом књижевнојезичком корпусу, треба имати у виду нијансе и врсте књижевних паралелизама. Свођење природе ових веза само на утицај значајнијег писца недовољно је и једнострano, јер и тамо где утицај и постоји важно је утврдити у којем је степену прималац спреман да прихвати утицај и у којој мери може самостално даље да га трансформише и да му да сопствени израз. С друге стране, осим утицаја, чије пренаглашавање често води ка ванкњижевним чиниоцима, постоји читава скала узајамних веза писаца, од позајмљивања, преузимања и подражавања, преко угледања, подстицаја, до књижевних сличности, подударности и сродности.

Овоме треба додати и једну специфичну појаву која је нарочито била раширена у периоду српског реализма: уступање мотива и грађе другом писцу или стваралачко развијање мотива другог писца. Песма младог песника Алкибијада Нуше *Прве кайке зноја или йрви йућа орању*, која је објављена 1881. године у Змајевом „Невену“, а прештампана 1882. године у листу „Српче“, послужила је Миловану Глишићу као полазиште за писање сеоске идиле *Прва бразда*. Стеван Сремац је, према

сопственом тврђењу, подстицај за писање романа *Пој Бира и йој Сири* добио од свог ујака Јована Ђорђевића, који му је испричao анегdotу о сваји попова. Младен Лесковац је утврдио да се ради о развијању анегdote *Баш његови зуби* која је објављена у листу „Стармали“ 1887. године. Бранислав Нушић је истинити догађај о лажној отмици девојке, који се 1895. године у Приштини десио његовом пријатељу, богатом чорбацији Замфиру Кијаметовићу, уступио Сремцу за роман из нишког живота *Зона Замфирова*. Доцније је овај мотив обрадио и сам Нушић у приповеци *На разбојишту*. „Жал за младост“ Сремчевог Калче из *Ивкове славе* препознаје се у лицу Митка у *Коштани* Боре Станковића...

Настајање сличних идеја и садржаја не значи да се природа утицаја не одражава у стваралаштву појединог писца или појединачног дела и да испитивање утицаја треба занемарити, него да, како је утврдио Драгиша Витошевић, истичући подударности књижевних појава, тема, мотива, слика, језика и стила, постоје и „књижевне сродности независно од утицаја“.<sup>1</sup> Витошевић и сам смишо истраживања сличности у књижевности види управо у „афирмишењу различитости“, што га доводи до истих закључака до којих је, другим путем, дошао и Петар Митропан пишући о деликатности утицаја Гогола на Сремца: „Прави и дубљи утицај је скоро немерљива ствар, он се не види споља, не огледа се у појединим реченицама или у некој упадљивој сличности фабуле, у насловима, именима или ситуацијама, него у заједничком ставу, односу према свету, у типу и начину рада.“<sup>2</sup> Пол Валери јасно раздваја утицај од опонашања; опонашање се односи на целину, а утицај на појединачне сегменте. Посебна врста утицаја, по њему, налази се у основи сваког оригиналног стваралаштва.<sup>3</sup>

О видовима књижевних сродности у новијој српској књижевности међу првима је писао Душан Иванић, који их је сврстао у две групе: „Могле би се те сродности назвати и текстовним и вантекстовним: једне су читљиве непосредно, друге се разумеју из оних чинилаца који изградију књижевну епоху, а укључују се у ред тематских, метричко-ритмичких, лексичких, композиционих и морфолошких сродности.“<sup>4</sup> Иванић упозорава да циљ поређења није утврђивање оригиналности, самосталности и вредности дела, него указивање „на стилске и тематско-мотивске варијанте“. Иванићева компаративна истраживања обухватила су писце чији текстови припадају истом низу песничке или прозне традиције (Шапчанина и Лазу Костића, Јоксима Новића Оточанина и Андри-

<sup>1</sup> Драгиша Витошевић, *Смишо сличности у књижевности*, „Студентски издавачки центар“, Београд 1995, стр. 19.

<sup>2</sup> Петар Митропан, Сремац и Гоголь, „Летопис Матице српске“, 1938. књ. 350, св. 1–3, стр. 72.

<sup>3</sup> „Кад једно дело, или целокупан опус, делује на некога, не својим особинама, него поједином или појединим међу њима, утицај добија изванредне вредности. Одвојено развијање какве особине једног аутора посредством све снаге неког другог најчешће ствара ефекте крајње оригиналности“ (Пол Валери, *Песничко искуство*, „Просвета“, Београд 1980, стр. 15).

<sup>4</sup> Душан Иванић, *Неки видови књижевних сродности*, „Књижевна историја“, VIII, 1976, бр. 31, стр. 357.

ћа, Игњатовића и Ћрњанског), али се књижевне сродности могу уочити и у радовима изван истог типа. Упоређивање са писцима и делима „признате вриједности” један је од начина да се актуализују „текстови прошлости далеко од савременог читалачког искуства”,<sup>5</sup> какви су, стицајем околности, и текстови Чеде Поповића.

Неки видови књижевних сродности уочавају се и у текстовима Бранислава Нушића и Чеде Поповића. Реч је о писцима савременицима који су готово истовремено започели књижевни рад (Нушић је прву књигу објавио 1886. године, а Поповић 1888. године) и који су крајем 19. и почетком 20. века, уз Матавуља, Сремца и Домановића, били најприсутнији српски хумористичко-сатирични писци. Нушић и Чеда Поповић детињство проводе у Смедереву, исто као и хумориста и преводилац Јефта Угричић. Поповић је и рођен у овом граду, као и Угричић, а Нушић долази у Смедерево, где му се због трговине настанио отац, са непуне две године, исте године када је Поповић рођен. Нушић је, као и Поповић, у Смедереву завршио основну школу и започео гимназијско школовање; ту је гледао прве позоришне представе у башти код „Зеленог венца” и, као гимназијалац, написао први драмски покушај (*Ruđa брада*). Доцније је у Смедереву уређивао и лист „Смедеревски гласник”. Поповићеви дојдири са завичајним пределима били су ређи. У аутобиографској приповеци *Moja маји* Поповић спомиње и родно место („Ту скоро пут ме је нанео на место свога рођења...”).

По завршетку студија и повратку из Минхена у Београд 1888. године, Поповић обнавља пријатељство са „Смедеревцима” — Нушићем и Угричићем и, у друштву са њима, Милорадом Павловићем Крпом, Николом Трпезићем, Милорадом Митровићем и другима, живо учествује у књижевном и друштвеном животу престонице<sup>6</sup> и у Позоришној кафани и „Дарданелима” расправља о савременој књижевности. И Поповић и Нушић по образовању су правници, и један и други ступили су у чиновничку службу. Али док је Нушић службовао у конзулатима у Битољу, Солуну и Приштини, Поповић је као срески капетан у паланкама Србије расипао и здравље и енергију. Нушић је 1902. године пензионисан зато што је одбио да прими дужност поштанско-телеграфског инспектора, а Поповић је, тек пред крај живота, као врхунац напредовања у служби, добио место комесара у Поштанско-телеграфском одељењу. Обојица су због писања имали непријатности. Нушић је због песме *Два раба* 1887. године осуђен на две године затвора и провео годину дана на робији у Пожаревцу, а Поповић је био приморан да емигрира из земље 1893—1894. године.

Нушић је аутор који је и дуже живео и стварао, несумњиво и већег дара, замаха и домета од Чеде Поповића, па и шире жанровске радознальности. Стога се сродности између највећег српског комедиографа и „за-

<sup>5</sup> Душан Иванић, *наведено дело*, стр. 355.

<sup>6</sup> Име му се налази, заједно са именима књижевника Стевана В. Поповића и Драгомира Брзака, у списковима приложника Друштву Св. Саве „за божићне поклоне сиротој деци у Дому сироте деце на Врачару.” У то време председник Друштва био је Светомир Николајевић („Дневни лист”, 8. јануара 1891, бр. 6, стр. 3).

борављеног хумористичко-сатиричног писца” могу пронаћи најпре на тематско-мотивској равни, али извесне сличности се могу уочити и на поетичком и формално-стилском плану. Нушић је Поповићу претходио сликама из Српско-бугарског рата и, поготову, хумористичким фельтонима, које је и учврстио као књижевно-новинарски жанр. Нушићеви фельтони се одликују актуелношћу и откривањем смешног у свакодневном животу. Његово водвиљско исмејавање ретко залази у сатиру, бар не директно као код Ч. Поповића. И Нушић и Поповић у фельтонима захватају широк круг тема из стварности (положај писца, просвета, избори), а хумористично-сатирични однос заоштравају према појавама из чиновничког живота (каријеризам, полтронство, лажно родолубље), а посебно према структурима полиције и власти (начелницима, државним саветницима, посланицима, министрима). Нушић приповеда лакше и живахније од Поповића; Поповићеви фельтони су оштрији, али и суво-парнији, често и тенденционални — политички и страначки обојени. Из Нушићевих хумореских и хумористичких фельтона избија љубав према малом човеку, док се у сатирично-фельтонистичкој прози Ч. Поповића осећа укус горчине и резигнираности.

У црнохуморном тексту *Једна небеска седница* (1936) Браниславу Нушићу се готово фатаморганично јавља галерија ликова српских писаца са којима је делио судбину епохе реализма. Предосећајући скору смрт, сводећи на себи својствен начин рачуне, не без самоироније, пародије и аутопародије, Нушић духовито проговора о вредностима своје генерације, али се критички обраћа и новом покољењу које жели да избрише традицију и „да од себе почне историју нове књижевности”. Но у овом гротескном разговору „мртвих књижевника” (Глишића, Матавуља, Сремца, браће Илић, Веселиновића, Ранковића, Војновића, Митровића, Боре Станковића, Домановића, Ђипика...) није било места за Чеду Поповића. Да ли се ради о Нушићевом вредносном критеријуму, да ли је Нушић сматрао да се Поповић не налази међу репрезентантима епохе, или је у питању привид, па и разлози некњижевне природе, остаје у до-мену претпоставке. Сам Поповић је своју приповетку *Хуморисӣ*, коју је објавио у „Делу” 1909. године, посветио „другу и пријатељу Бен-Акиби”, а у поднаслову алудира на одлике Нушићевог хумаора.

Априла 1889. године избила је у Београду књижевна афера поводом Нушићеве приповетке *Једна ведра ноћ*, која је објављена, у два наставка, у сатиричном листу „Бич”.<sup>7</sup> Нушић је оптужен да је пLAGирао приповетку А. П. Чехова *Разговор човека с ћисом*. Ова приповетка, коју је Чехов унео у своју књигу *Шарене ћариче* (1886), на српском језику објављена је тек 1933. године. Међутим, већ с јесени 1888. године приповетку је на српски језик превео Милорад Павловић и превод прочитao Нушићу, Чеди Поповићу, Милораду Митровићу и другим пријатељима, који су „нашли да је то чисто чеховљевска скица: разговор пијаног човека са ћисом”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Бранислав Нушић, *Једна ведра ноћ*, „Бич”, 1. априла 1889, бр. 1, стр. 2—3; 8. априла 1889, бр. 2, стр. 2—3.

<sup>8</sup> Милорад Павловић Крпа, *Једна књижевна афера*, Народна библиотека Србије — Архива Милорада Павловића, Р 465, стр. 27.

Овај податак указује на чињеницу да су Нушић и Поповић врло рано, већ на почетку књижевног рада, познавали Чеховљево стваралаштво и да су његове приповетке читали и у оригиналу и на немачком језику.<sup>9</sup> Напади на Нушића били су најоштрији у „Дневном листу” и „Брки”, у којем се изричito наводи да је Алкибијад Нуша причу „украо из немачких новина”.<sup>10</sup> Милорад Павловић Крпа тврди да ова афера није прошла без учешћа Чеде Поповића: „Све ми се чини да је целу ту ствар потегао Чеда Поповић који је волео да приређује разне изненадне комедије и сцене. Што је најгоре, они који су ово приредили огласили су Нушића као плахијатора...”<sup>11</sup> Могуће је и да су заједљиви чланци у „Брки”, упућени Нушићу („Млад човек, учи се помало да краде, а шта ћеш кад му је време такво”), потекли из пера Чеде Поповића. Нушић је доцније узвратио у уредничкој белешци у листу „Преодница”, приказујући Поповићеву књигу: „Једино што нас копка, од куда да се ова збирка назове баш *Шарене йриче*, некако тако ситничарски назив шкоди угледу.”<sup>12</sup>

Иако је Нушићева приповетка четири пута дужа од Чеховљеве, Зоран Божовић у обе приповетке, поред „упадљиве сличности”, проналази и идентичне пасусе и дијалоге. Од „књижевне крађе”, о којој се не може говорити у дословном значењу речи, много је значајније што је Нушић дошао у додир са руским приповедачем пре првих превода његових дела на српски језик и што је, по Зорану Божовићу, од њега усвојио „високи артизам и искрени хуманизам.”<sup>13</sup> Септембра 1889. године, неколико месеци пошто је покренуо „случај Нушић”, и сам Ч. Поповић написао је приповетку са сличним мотивом *Ašir*. Оно што Нушићеву приповетку раздаваја од Чеховљеве, а Поповићеву и од Нушићеве и од Чеховљеве, јесте различита мотивација јунака. У приповеци А. П. Чехова *Разговор човека са љском* присутна је психолошка мотивација. Јунак Алексеј Иванович Романсов исповеда се једне хладне ноћи, у пијаномstanju, огромном црном овчару. Почеко је монологом о пролазности живота и варљивости величина и моћи, а завршио је признањем да је доушник, потказвач и нитков. Свестан својих подлих поступака, дозволио је псу да га изуједа. Мотивациони систем у Нушићевој приповеци *Једна веđra ноћ* двојак је. Духовити разговор Трифуна Трифуновића, писара треће класе, са великим псом, уз алузије на власт, добија обрт када је чиновник схватио да је претукао пса „господина председника”. Овде већ има додира и са Чеховљевом приповетком *Камелеон*, али се у завршној сцени Нушић разилази са типизираним чеховљевским лицом чиновника снисходљивог према властима. Психолошка мотивација прелази у етичку. Нушићев чиновник на крају показује достојанство; изгужвао је и бацио већ написано писмо извиђења председнику.

<sup>9</sup> „Још из ране младости Чеда се бавио књижевношћу. Он је много читao, а нарочито су му били омиљени руски писци, чији је језик одлично знаo” („Штампа”, 16. децембра 1912, бр. 347, стр. 1).

<sup>10</sup> „Брка”, 1889, бр. 30, стр. 4.

<sup>11</sup> Милорад Павловић Крпа, *наведено дело*, стр. 27.

<sup>12</sup> „Преодница”, 15. јануара 1891, бр. 2, стр. 32.

<sup>13</sup> Зоран Божовић, *Чеховљева йрићовећка у српској књижевности*, Филолошки факултет, Београд 1988, стр. 34.

И мотивација у Поповићевој приповеци *Ašir* реалистичка је, али Поповић подстицаје за приповедање тражи у односима у друштву и социјалном миљеу. Обраћајући се несрећном псу Аширу, Поповић спомиње и судбину „сироте сусетке”, њену сирочад, „злогласног газду” Јоксијма. Писац директно исказује и свој став према једном целом друштвеној слоју: „Покаткад си сам насртао на господу и газде, које си mrзео и презирао као бездушнице.”<sup>14</sup> Код Чехова и Нушића присутан је унутрашњи преображај ликова; Чеховљев јунак долази до самоспознаје, а Нушићев до самопоштовања. И један и други од спољашњих подстицаја окрећу се унутрашњем свету, а Чеда Поповић задржава се искључиво на спољашњим релацијама (однос сиромашних и богатих).

Још су очитије тематске сродности између Поповићеве приповетке *Arđatii* и Нушићевог текста *Основна школа*. Поповић је *Arđatii* написао децембра 1887. године у Минхену, а Нушићев текст саставни је део *Аутобиографије* која је објављена 1924. године. Поповић је, дакле, пре Нушића написао аутобиографску прозу о властитом школовању. Но док Нушић у *Аутобиографији*, свакако врхунцу хумористичке прозе, пародира образовни систем, Поповић, из позиције сиромашног ђака, даје јетку слику основног школовања. Нушић је „пародичар и аутопародичар”, смеје се сопственој позицији, са амбицијама да пародира не само образовни систем него и „један могући живот и једну могућу аутобиографску форму”,<sup>15</sup> а Поповић је критичар девијантних односа у друштву који се одсликовају и у образовању. И Нушићев и Поповићев учитељ израз су несавршености човека и света, односно појединца у конкретним околностима. То је слика оних учитеља чија је професионална етика поништена похлепом и ситним материјалним интересима. Такви учитељи су снисходљиви према деци имућних родитеља и немилосрдни према деци чији су родитељи без друштвених позиција. Међутим, док је Нушићев учитељ извор смеха, који из сцене у сцену постаје све гласнији и чистији, комика у сликању Поповићевог учитеља — ђакона Илије пригушена је, да би на крају приповетке нестала и прерасла у протест: „Србијо! Дивно је твоје поднебије, али... али доста, доста...”<sup>16</sup> Нушић је у тексту *Основна школа* хумориста чији је циљ, како би рекао Војислав Ђурић, „смех ради смеха”, а Поповић је у *Arđatima* сатиричар који жигоше мање друштва и појединача. То се види и у пасусима у којима Поповић и Нушић на сличан начин приказују како су учитељи одређивали статус ученика у одељењу.

#### Поповић:

У првој клупи седели су „анђели”: син окружног начелника, син председника окружног суда, против синоваца и син богаташа Мојсија... У шестој, седмој осмој, деветој и десетој клупи било је „ђубре”: дерани, синови праља, тестераша, кочијаша, пандура, рабација, аласа, амала и других невољника.

(*Arđatii*)

<sup>14</sup> Чеда Поповић, *Скице*, свеска прва, Београд 889, стр. 64.

<sup>15</sup> Славко Леовац, *Портрети српских писаца XIX века*, СКЗ, Београд 1978, стр. 302.

<sup>16</sup> Чеда Поповић, *Скице*, свеска прва, Београд 1889, стр. 53.

### Нушић:

Према занимању оцева био нам је одређен и ранг у учењу и владању. Тако, на пример, најбољи ђак је био кобасичарев син, а одмах за њим касапинов, затим син једног бакалина, па паљарев (и то откако је, сем зелени, почeo слати пилиће и ћурке), а тек у последњој клупи син гробарев, свирачев, кочијашев и уопште синови оцева непродуктивних занимања.

(Основна школа)

У овим сценама, и поред текстовних сродности, мотивација и однос писаца према тежишту радње су различити. Међутим, слике статуса ученика готово су идентичне, иако аутори примењују различите облике приповедања; Поповић користи дијалоге, а Нушић приповедање у првом лицу:

### Поповић:

- Чији си? Нешто се не опомињем.
- Вукашинов.
- Вукашинов?... Е, то је лепо... А шта ти је отац?
- Дрворезац, господине — рекох а румен ми подиђе образе.
- Међу ѡацима се зачу потмули кикот.
- О, хо! Како то нисам знао! Гледај, молим те!.. Седећеш сад овде — рече ми и пружи прст међу два „анђела”. — Ви се мало, благо мени, поразмакните и учините му места. То је сад ваш друг... Један анђео више! — додаде и смешкаше се задовољно.

(Архиви)

### Нушић:

„У непродуктивна занимања спадао је у почетку и мој отац, као трговац, и, према томе, и ја сам био рђав ђак. Али кад сам једно два-три пута (о Божићу, Ускрсу и Новој години) однео учитељу нешто завијено у малој, белој коверти, ја сам прешао у прву клупу...”

(Основна школа)

У ликовима учитеља Поповић и Нушић граде комику, али посредним путем указују и на друштвени амбијент. Међутим, директну слику друштва и Нушић и Поповић оставарили су у делима о чиновничком животу у којима је сатира усмерена на саму власт. Разговор среског капетана Јеротија Пантића и његовог писара Виће из комедије *Сумњиво лице* (VI сцена, I чин) о „проверљивој“ депеши подсећа на дијалог окружног начелника и „старијег госта“ из Поповићеве приповетке *Зашто није играла*. Комедија *Сумњиво лице* написана је, по Нушићевом сећању, 1887. или 1888. године, а приказана је први пут на београдској позорници 1927. године. Чеда Поповић је приповетку *Зашто није играла* објавио у часопису „Дело“ 1909. године. И Нушић у својој „гогољијади у два чина“, како стоји на оригиналном рукопису, и Чеда Поповић у својој сатиричној причи из паланачког живота, желе да се наругају полугама бирократског система у обреновићевској и послеобреновићевској Србији — окружним начелницима и среским капетанима. Поповић то и директно наглашава у поднаслову приповетке: „Прича поводом глупости једног окружног начелника“. Но док Нушић комично развија на типичном примеру замене лица, карактеристичног за његов комедиографски по-

ступак, Поповић се задржава на грубим сликама примитивизма представника власти који у свему виде опасност за режим. Нушићеви јунаци чак и прижељкују појаву противника јер у томе виде прилику за остваривање материјалних интереса и за напредовање у служби:

Вића (наставља): „... у томе се срезу налази извесно сумњиво лице.”

Јеротије: Упамтите, господине Вићо, „сумњиво лице”.

Вића (наставља): „... које носи собом револуционарне и антидинастичке списе и писма...”<sup>17</sup>

Поповићев „старији гост” („друго лице”), пандан Нушићевом писару Вићи, у појави непознате dame проналази могућност да се додвори начелнику:

— Знате шта, госпон начелниче” — опет ће то друго лице полугласно.

Г. Начелник подиже веће до на половину чела.

— Да ово није какво прерушено лице, какав на пример *сумњив човек* (подвук) В. Ј.) који пред властима замеће траг?... Има тога у свету доста.

— Може бити.

— Какав, рецимо, руски или чији му драго револуционар?<sup>18</sup>

Приповетка *Зашто није иђала* додирује се са *Сумњивим лицем* само у овом дијалогу о „сумњивом човеку”. Мистерија је одмах разрешена: „сумњиво лице” није опасни револуционар, него путујућа глумица, а у даљем току приповетке тежиште радње помера се на портрет окружног начелника. Међутим, и овај пасус у довољној мери указује да су неке сродности производ одређеног друштвеног контекста или доминантних преокупација епохе, а не утицаја или опонашања. Од спољашњих сличности (тематика, ликови), дубље су сродности између Нушића и Поповића у техници компоновања ликова чиновника, у изругивању и обесмишљавању механизама њиховог деловања. Лик Нушићевог Алексе Жунића, „срског шпијуна”, Поповић је развио у опширој и фелтонски не-кохерентној приповеци *Шайјун*, у којој су шпијунирање и потказивање приказани као одлика нарави и као друштвена болест. „Срски шпујун” има и свој оштри контраст у Поповићевом „српском народном и државном просјаку” у *Паланичким јубиларима*.

Најдиректније књижевне сродности, и то не само тематско-мотивске, уочавају се у драми Б. Нушића *Покојник* и приповеци Ч. Поповића *Уштойљеник*. Димитрије Вученов указује на могуће везе *Покојника* са романом италијанског писца Луиђија Пирандела *Покојни Мајија Паскал*. Пирандело је роман објавио 1904. године, а Нушићева комедија имала је премијеру 1937. године, а објављена је 1938. године. И Славко Леовац сматра да је Пиранделово дело утицало на основни тон *Покојника*. Занемарено је, међутим, да је „мотив покојника”, скоро пола века пре Нушића, обрадио и Чеда Поповић у приповеци *Уштойљеник*. Поповић је ову

<sup>17</sup> Бранислав Нушић, *Сумњиво лице*, дела Бранислава Нушића у 10 књига, књига 4, „Просвета”, Београд 1989, стр. 174.

<sup>18</sup> Чеда Поповић, *Зашто није иђала*, наведено издање, стр. 21—22.

„слику” написао априла 1888. године, а објавио је исте године у књизи *Крајки Јошези Ђера*.

У приповеци *Утопљеник* јавља се двострука ретроспекција; једна са тачке гледишта свезнајућег приповедача, а друга из позиције покојника утопљеника који приповедачу казује „своју тужну историју”. Двострука перспектива присутна је и у *Покојнику*. Своју верзију догађаја износе ликови који су супротстављени Павлу Марићу (Милан Новаковић, Љубомир Протић, Анта, Рина), као и сам главни лик. Разлика између *Утопљеника*, с једне стране, и *Покојника* и *Покојног Матије Паскала*, с друге стране, јесте у томе што се у Поповићевој приповеци не јавља замена ликова, него се ради о конкретном дављенику. Очите су сличности у опису леша на почетку приповетке и у првом чину Нушићеве комедије.

#### Поповић:

Отприлике пре пет година избаци Дунав на нашу обалу човечији леш. Он је био модар и надувен, а с њега откинуто све што су рибе у стању откинути.

(*Утопљеник*)

#### Нушић:

Леш је тек после шест недеља нађен далеко низ Дунав, разуме се: деформисан.

(*Покојник*)

Сличан опис леша даје и Пирандело у своме роману, али просторна одредница није река (у примерима српских писаца — Дунав), него воденични канал. Нушић само констатује стање леша. Пирандело ближе дефинише стање („у поодмаклом стању распадања”), док Поповић натуралистички описује распаднуто тело. Нушићев и Пиранделов „покојник” сахрањени су уз највеће „почести” и уз изливе емоција ожалошћене родбине и „цвета грађанства”. У лажном моралу, извештаченим емоцијама и дволичности подвучена је карикатурална црта грађанског друштва. Поповићев „утопљеник” није ни сахрањен, чиме приповедач упућује прекоре друштву, наглашавајући безосећајност заједнице и појединача. Са распадањем леша распадају се и друштвене норме и хришћански морал. Да би нагласили сукоб појединача са бирократским апаратом, Поповић и Нушић користе гротеску, а Пирандело апсурд. Нушићев и Поповићев јунак поражени су у борби за очување моралних вредности, а Пирандело крах друштвених норми користи за приказивање егзистенцијалног положаја појединца у свету. Да би се појачао апсурд, Пиранделов јунак је покојником проглашен два пута: први пут трешком, а други пут одлуком самог јунака. У развоју главног лика Нушић је ближи Пиранделу него Поповићу. И Паскал и Марић нестају због неспоразума са женом (свађе и неверства), обојица вест о сопственом „самоубиству” читају у новинама, уз „пуно детаља”, по повратку налазе преудате жене и на крају се обојица враћају у „покојнике”. Међутим, док Матија Паскал само долази до сазнања да је „тиранија прерушена у слободу”, Марић и Поповићев јунак постају претња полугама на којима друштво почива: лаж, превара, пљачка. Преваром и присилом и Марићу и „утопље-

нику” одузети су имовина и жена, а оптужбе за издају постале су средство за нови прогон.

**Поповић:**

Друга је ствар: твоја кућа је добила другог домаћина, а твоја невеста другог мужа...

(Ућођеник)

**Нушић:**

Неко му отме жену, неко дело, а неко кућу и целокупно имање.

(Покојник)

**Поповић:**

— Строго нам је заповедено да те ухватимо — прихвати други. — Дознало се да си јатак ајдучки и сумњива личност... Ако се усротивиш, пуштаћемо!

(Ућођеник)

**Нушић:**

Спасоје: Ви сте, господине, агент и експонент једне анархистичке организације којој је циљ: рушење државе, рушење друштва и друштвеног поретка.

(Покојник)

Поповићева сатира широко захвата институције, друштвене групе, слојеве, професије и појединце. Желећи да појача контраст и нагласи гротескну сцену у којој радознали свет долази да гледа бежivotно тело које „пече сунце и спопадају ројеви муга”, приповедач примењује поступак карневализације. У карневалској игри учествују сви посматрачи јер им се пружа прилика да покажу своју праву природу. Они брзо прихватају правила карневалског живота, који је „скренуо из уобичајне колотечине, то је, у извесној мери живот окренут наопачке, свет с друге стране”.<sup>19</sup> Поред леша промичу представници грађанства (попадија, трговац, општински лекар) и државе (председник општинског суда, пандур, окружни начелник) и уз шалу, лакрдију, испредају приче о сличним догађајима, испољавају сујеверје, ритуале, чупајући праменове косе са утопљеникове главе („вальа се”), чакљама гурају леш, застрашују лешом „поганију” — варошку децу, говоре о омиљеној храни, пићу, упоредо са рефлексијама о „ништавности људског живота”. По Бахтину, једна од основних карневалских категорија је профанација: „карневалско светогрђе, читав систем карневалских спуштања и приземљења, карневалске непристојности повезане с оплођујућим снагама земље и тела...”<sup>20</sup> Сам поступак карневализације градацијски је конституисан и има своју визуелну и акустичну страну. На почетку сцене леш је на ивици обале у готово апсолутној тишини. Са доласком људи појављују се први звуци, шум „таласића” који лако запљускују леш, а затим се покрети убрзавају

<sup>19</sup> Михаил Бахтин, *Проблеми ѹоєшике Достојевског*, „Нолит”, Београд 1967, стр. 180.

<sup>20</sup> Михаил Бахтин, *наведено дело*, стр. 187.

и звуци појачавају. Чује се зујање ројева мува, које надјачава разговор радозналаца, смех и, на крају, грохот „присутних”. Вашарска атмосфера прераста у пир.

Идеја о књижевним сродностима може се само на примеру покојника/утопљеника/леша ширити и даље. Толстој у етичкој драми *Живи леш*, која је написана 1897. године, а објављена и први пут изведена 1911. године, развија заплет инсценирањем самоубиства главног јунака Феђе.

Феђа: „...Послао сам опроштајно писмо, а сутрадан су на обали нашли одело и мој буђелар, писма. Ја не знам да пливам.”

(...)

Феђа: „...После неколико дана нашли су неко тело. Позваше жену да види. Тело које се распадало. Она погледа. — Је ли он? — Он је. — На томе се и завршило. Мене су сахарили, а они су се венчали, живе овде и уживају.”<sup>21</sup>

Толстојев Феђа претходи Пиранделовом јунаку Матији Паскалу и Нушићевом лицу Марију, али, по Толстојевом признању, реч је о развијању детаља из романа Чернишевског *Шта да се ради*, у којем се један од „нових људи”, Рахметов, „направио као да се удавио”. Ги де Мопасан у приповеци *Ушојљеник*, која је у српском преводу објављена 1893. године у листу „Браник”, пише о човеку чију „нашли су му лешину, но њега баш нису нашли”.<sup>22</sup> Чехов у цртици *Ушојљеник* пародира мотив утопљеника у лицу осиромашеног племића који заражује опонашајући дављење и дављеника. Од руске и француске прозне традиције више сродности са мотивом приповетке Чеде Поповића има у песми Милутина Илића *Ушојљеница*, у којој, као и у Поповићевој прози, маса људи посматра леш. Као глас разума јавља се лирски субјекат, који тужи над судбином утопљенице, али и који је, као и свезнајући приповедач у причи *Ушојљеник*, немоћан да се супротстави моралу колектива: „Извадише је мртву и бледу, / Живота младог утрнуо плам, / Око ње стоји гомила нема / Гледајући тужно као и ја сам. // О кад би могао да их сазовем / У скуп тај цео презрени ред, / Ја ништа не бих зборио њима, / Реч би ми била — тај мртвац блед.”<sup>23</sup>

Да ствар са књижевним сродностима, сличностима и утицајима није једноставна, може се илустровати и на примерима прозе Всеволода Михајловича Гаршина, писца руског реализма, чије су приповетке пре-вођене на српски језик у време књижевних почетака Чеде Поповића. У приповеци *Покрај лешине*, коју је превео Јефта Угричић, приказана је судбина руског војника који убија Турчина, али и који рањен бива остављен на положају поред леша. Мотив остављеног рањеника налази се и у Поповићевој приповеци *Рањеник*, али и у Гаршиновом делу *Четири дана*. И Гаршин у приповеци *Покрај лешине* прати распадање леша од почетног стања („Коса му је почела опадати. Кожа његова, по природи мрка, побледела је и пожутела; надуто лице набрекло је толико да је око

<sup>21</sup> Лав Толстој, *Живи леш*, Драме, „Просторија”, „Рад”, Београд 1975, стр. 430—431.

<sup>22</sup> „Браник”, 31. августа 1893, бр. 101.

<sup>23</sup> Милутин Илић, *Ушојљеница*, „Србадија”, 1881, бр. 11—12, стр. 500—501.

ушију почело пуцати") до поодмаклог стадијума („Лица у њега више не беше. Оно је спало сасвим с костију").<sup>24</sup>

Брутална сцена послужила је Гаршину да нагласи бесмисао рата. Иако је и сам био учесник руско-турског рата 1887. године, Гаршин не пада у пессимизам, него се у антиратној прози, како је приметио Урош Петровић, окреће „здравом реализму”, „лепим идејама и истинитим осећањима” који су били „вазда важнији од форме”.<sup>25</sup> Гаршин на крају проналази људскост (руски војници се враћају по друга, а леш непријатељског војника сахрањују), а код Чеде Поповића људскости у друштву нема. На крају приповетке *Ушайљеник* људе замењују крвожедни psi који се отимају за леш. У завршној сцени Циганка „сасвим оглодане, беле, чисте кости трпа у торбу”. Приповетка почиње тишином, а завршава се празнином, поразом, поништавањем и нестајањем људског бића и потпуним муком. Песимизам Чеде Поповића неодвојиви је део процеса разлојавања епохе српског реализма у последњој деценији 19. века. Сасвим је друге врсте пессимизам Нушићевог *Покојника*; он је резултат потребе писца великог животног и стваралачког искуства да се на сложенији начин бави питањима људске и друштвене егзистенције.

*Veliša Joksimović*

### LITERARY SIMILARITIES: NUŠIĆ AND ČEDA POPOVIĆ

#### S u m m a r y

The paper discusses aspects of literary similarities in the period of Serbian realism, with a particular overview on the parallels between the work of B. Nušić and Č. Popović. The author underlines the similarities due to literary influences and the similarities existing independently of the imitation and influences. Comparison with the works of foreign writers (Chekhov, Tolstoy, Garshin, Pirandello) and observation of „the motive of the deceased” point to the fact that literary similarities are conditioned by the dominant preoccupations of the epoch, but also to the difference between the external similarity (topics, characters) and deep similarities (procedure, motivation, attitude, tendency).

<sup>24</sup> Всеволод Гаршин, *Покрај лешине*, Штампарија Задруге штампарских раденика, Београд 1888, стр. 20, 24.

<sup>25</sup> Урош Петровић, *Всеволод Михајлович Гаршин*, книжевна црта, „Бранково коло”, 1899, 12 (24) августа 1889, бр. 32, стр. 119.

## ИМПРЕСИОНИЗАМ И МОДЕРНА

*Горана Раичевић*

**САЖЕТАК:** У раду се полази од питања шта је то што, упркос свим хетерогеностима и различитим поетичким акцентима, од српске модерне чини хомогено раздобље. Сматра се да у трагању за одговором на ово питање треба одустати од уобичајених метода тражења узорка у француској култури, као и од версификационских анализа. Трагајући за преовлађујућом осећајношћу и идејношћу овог периода, ауторка се опредељује за термин „импресионизам”, који се у књижевности много више користио да би се означиле неке појаве у енглеској књижевности. На стиховима српских песника модерне Дучића, Ракића, Пандуровића и Диса показује се колико су импресионистичке идеје и осећања присутни у нашој поезији и колико се у том светлу посматрано мењају и наша досадашња виђења и тумачења појединачних пешама, али и целог периода.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** модерна, српско песништво (1901—1914), импресионизам

*Провела сам цео живот чекајући да се не-  
што дододи...*

*И временом сам схватила да се ништа  
неће десити.*

*Или се већ десило, али сам ја што ћренућ-  
ка ћрећнула и све пропустила.*

Уводне реченице које изговара јунакиња једног савременог романа чија се радња одвија у Енглеској првих година 20. века наведене су као есенцијалан израз једног погледа на свет и као добар почетак за расправу о импресионизму у српском песништву у раздобљу модерне (1901—1914). Овај рад нема циљ да нашој књижевној историографији наметне нову терминолошку одредницу овог периода, иако се постојеће стилске категорије парнасизма, симболизма, односно парнасосимболизма, ма колико користан компромис представљаје, показују увек изнова као неадекватне и непримењиве на српско песништво с почетка прошлог века. У једном од ретких покушаја превредновања, односно рехабилитације песника модерне, као што је то *Антилологија српске лирике* Леона Којена (2001), односно у њеном „Предговору”, који је добрим својим делом по-

лемика са Мишићевом *Антиологијом* из педесетих и са ставовима овог гласноговорника српског неосимболизма према песништву 1901—1914, каже се да „ниједан српски песник, па ни Војислав Илић и Ракић, који се често проглашавају парнасовцима, нема дубљих сродности са Леконтом де Лилом или Ередијом, као што ниједан српски песник, па ни Дучић ни Дис, који се олако називају симболистима, нема дубљих сродности са Малармеом и његовим следбеницима” (Којен, Л., 2001: XVI). Којен даље наводи да се са тим слажу и они критичари који се залажу да се ово доба ипак назове симболизмом, попут Палавестре и Радована Вучковића, прихватајући и сам овај термин као нужно зло, будући да веђује да „није реч само о томе да је симболизам неприкладан назив за оно што је било ново изразом и сензибилитетом у српском песништву 1900—1914” (Којен, Л., 2001: XX). Штавише, убеђен је овај антологичар, „сваки други назив исте врсте који пре свега означава неки песнички покрет, школу или правац, био би исто толико неприкладан” (Којен, Л., 2001: XX). Питање на које овај рад хоће да одговори чини нам се уменсним након сличних закључака: шта је то што чини *јединство* овог периода, шта је то што га хомогенизује и поред свих хетерогености, и што нас сили да га посматрамо ако не као јединствен стилски правац а оно као кохерентно стилско раздобље, омеђено не искључиво историјски релевантним категоријама. Да би се на ово питање одговорило потребно је за тренутак напустити познату трасу изучавања поезије српских „парнасосимболиста”, која изгледа овде није дала много резултата, а мисли се пре свега на инсистирање на паралелизму са француском културом, која се још увек сматра главним директним извором утицаја на српско песништво модерне и бива преовлађујућим предметом компаративних изучавања, а, друго, на доминирајући приступ језичко-стилске, версификацијске анализе. Ако су ови приступи и имали шта да кажу у вези са неким одређеним доменима и специфичном проблематиком ове поезије, сматрамо да сада, када се поставља питање јединства периода, и овог или и других, треба кренути неким другим путем. Верујемо, наиме, да то јединство треба тражити пре свега у нечemu што није само дух времена него став према свету, начин на који људи одређеног времена доживљавају своју егзистенцијалну позицију у простору и времену, а који је могуће ишчитати и из књижевних дела одређеног раздобља. То значи да треба завирити иза свих оних појединачних тема и мотива, али и друштвеног тренутка које је тако подробно описао Драгиша Витошевић у својој обимној аналитичкој студији *Српско јесништво 1901—1914* (1975), која је мање-више само подржала већ постојећу слику датог раздобља као доба естетизма и песимистичког доживљаја света. Иако неспорно присутни у српском песништву модерне, и естетизам и песимизам су заправо појаве које нису аргументоване на прави начин, ако дозволимо да утицаји и друштвени тренутак нису задовољавајућа објашњења у књижевној анализи.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Увек се, надамо се, намећу и питања: зашто баш пристајање таквом утицају, ако уважимо примарност „избора по сродности”, или зашто препуштање реалности (а питање је да ли је у овом случају друштвена стварност заиста ишла регресивном путањом, ако се

Да бисмо на прави начин одговорили на ова питања, а пре свега на питање о јединству прве модерне као стилског периода у српској књижевности, а читаяући поезију најзначајнијих песника овога доба Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса, задржавајући се превасходно на плану њене идејности, термин импресионизам смо сагледали као кључни појам који нам у овој потрази може помоћи. Колико нам је познато, једино је Радован Вучковић предлагао да овај период, поред симболизма, понесе и одредницу импресионизма, мада тај свој предлог није подробније аргументовао.<sup>2</sup> Разлог због којег је термин импресионизам у нашој књижевној историографији мало коришћен видимо пре свега у чињеници упорног ослањања на француску књижевност као домовину помињаних стилских песничких правца као што су парнасизам и симболизам. Импресионизам се у француској литератури (осим када се употребљава да означи критички дискурс супротстављен позитивистичком) готово и не помиње, остајући примарно везан за сликарски правац из којег је оригинално и поникао,<sup>3</sup> али се заборавља да је у енглеској литератури (у којој симболизам никада није до био такав замах) са прелома векова, овај појам добио право грађанства као чисто књижевни термин, у тој мери да је, уз теоријску аргументацију код романописаца попут Џозефа Конрада, данас неспоран и легитиман референтни оквир синтагме *literary impressionism*. Овај термин, међутим, примењен на српско песништво 1901—1914, takoђе се не чини много примеренијим од постојећих стилских одредница парнасизма, симболизма, не само због одсуства директних веза енглеске и српске књижевности, него превасходно због конотација које у енглеском језику има у вези са начинима обликовања књижевног дискурса. У енглеској књижевности се, захваљујући поменутом Џозефу Конраду и Форду Мадоксу Форду (а у америчкој везујући се уз име Стивена Крејна, па и Ернеста Хемингвеја), термин књижевни импресионизам углавном (мада не искључиво) везује за прозне жанрове, новеле и романе, будући да ови аутори један поглед на свет покушавају да примене истражујући нове приповедачке технике. Када Ф. М. Форд пише: „Роман зато не сме бити нарација, извештај... Живот не приповеда него оставља импресије у нашем мозгу... Ми, опет, ако желимо да код вас произведемо ефекат живота, не смемо приповедати него сликати... импресије” (Форд, Ф. М., 1996: 17), он на трагу свог пријатеља и колеге Џозефа Конрада гради једну теорију импресионистичког романа. У овом раду, међутим, позивајући се на појам импресионизам, желели смо да расветлимо један феномен у српској

„прогрес” и „ретрес” уопште могу сматрати социјалним категоријама), зашто не романтичарски пркос, на пример, борбени *against-the-stream* став, или нека врста ескапизма?

<sup>2</sup> У свом тексту „Епоха симболизма у српској књижевности” Вучковић тврди да је за ово раздобље „најпогоднији термин симболизам или двојни импресионизам и симболизам” (Вучковић, Р., 1985: 153).

<sup>3</sup> Да подсетимо, као термин који потиче из сликарске уметности, као ознака стилског праваца или покрета, „импресионизам” је највероватније изведен из назива једне Монеове слике *Impression: Soleil Levant* са париске изложбе 1874. године, на којој су поред осталих излагали и други експериментатори новом техником: Сезан, Дега, Писаро и Реноар.

поезији с почетка 20. века, држећи се искључиво аргументације о постојању оних заједничких елемената у песништву српске модерне који указују на постојање јединственог доживљаја света, не узимајући у обзир његова формално-стилска обележја.

У вези са употребом овог термина у књижевности морамо поменути Арнолда Хаузера, који му у својој *Социјалној историји уметности и књижевности* прибегава као надређеном појму, што наткриљује појмове попут естетизма, декаденције, fin-de-siecl-a и симболизма. Према Хаузеру, термин импресионизам „поред готике и романтизма представља једну од најважнијих прекретница у историји западне уметности“ (Хаузер, А., 1962: 671). Признајући да „као литерарни стил, импресионизам није сам по себи оштро оцртана појава“ (Хаузер, А., 1962: 379) и да је „најпродуктивније раздобље импресионизма у сликарству већ прошло када се његове стилске особености тек почињу да појављују у књижевности“ (Хаузер, А., 1962: 38), када га користи, овај аутор хоће да укаже на начин на који уметници, чији је „посао“ да обликују доживљај света карактеристичан за једно време и простор, доживљавају свет око себе, као оне наочаре које одређују њихову естетску и интелектуалну перцепцију. За Хаузера је импресионизам „превласт тренутка над сталношћу и трајношћу, осећање да је свака појава пролазна и непоновљива консталација, талас који клизи по реци времена, реци у коју се 'не може двапут ући'“ (Хаузер, А., 1962: 372). Импресионизам је пре свега и репродукција субјективног доживљаја света, врста релативизма супротстављеног како позитивистичкој тежњи за објективношћу и тоталношћу знања, тако и реалистичком начелу мимезиса. То је врста градске, естетске културе, у којој се стварност не доживљава као стање, него као процес настајања и нестајања, што за нужну последицу има потпуну промену перцепције времена који добија, слободно можемо рећи, централно место у уметности, филозофији и књижевности. Фрагментарност времена, исцепканост у низ пролазних и непоновљивих тренутака, као суштине животног феномена, човеку намеће императив хедонистичке сензуалности као коначног и врхунског испуњења у постојању. Човек је субјект-рецептор, краљ чула, он је тај који прима потицаје из спољашње стварности, припремајући свој унутрашњи живот, контемплацијом и прерадом уметничких садржаја, и чинећи га максимално пријемчивим за достојно прихватање таквих утицаја.<sup>4</sup> Одсуство инспиративних потицаја, достојних уметничког одговора (које се изражава у једном специфичном осећању чаме или досаде, ennui, које је за Хаузера, као „осећање гађења“ изазвано једноличношћу живота, импресионистички пандан романтичарском светском болу), али и краткотрајност испуњења које доноси тренутак пуне егзистенције, неизбежан је пут ка поимању пролазности и на крају ка пессимистичком осећању живота. Чулни доживљај света који се узима

<sup>4</sup> Два најтипичнија јунака француског импресионистичког романа Уисмансов Дезесент и Лоренов господин Фока изузетно су осетљиви на чулне стимулансе. Наш „апостол“ модернистичког естетизма Богдан Поповић тврди да се укус за уметничко може васпитавати и тако изоштрити, док Јован Скерлић од писца тражи да буде пријемчив „као фотографска плоча“ и да спољним утицајима отвори и душу и дух.

као примарни и који није непознат као животнофилозофски став (епикурејско *carpe diem* грчко-римске поезије, голијарди и њихова *Carmina burana* и сл.), будући лишен трансценденталног као ескапистичке димензије наде или утхе, неминовно као негативан пол носи са собом пасиван, контемплативан доживљај људске судбине. Објашњиво је отуда, чини се, зашто је у Енглеској, у којој трансцендентални симболизам никада није узео већег маха (изузетак је снажно етнички обојена поезија Ирца, католика, Виљема Батлера Јејтса), импресионизам као уметничка филозофија естетичара и историчара Волтера Пејтера извршила такав утицај на књижевност с краја 19. и 20. века.<sup>5</sup> У уводу и закључку своје чувене студије *Ренесанса: есеј о уметности и песништву* (*The Renaissance*, 1873), која је имала огромног утицаја на књижевнике од Конрада преко Вајlda до Вирциније Вулф, Пејтер пре свега доводи у питање метафизички лепо, истичући примарност и искључиву истинитост личног, субјективног доживљаја. Човек у свету чулних утисака, према Пејтеру, пати од неизлечиве и коначне усамљености под празним небом и не преостаје му ништа друго до да се преда тој јединој правој, истинској стварности у животу: низу тренутака стално променљивих утисака праћених осећањем:

Дат нам је само одређен број откуцаја разноликог, драматичног живота. Ка-  
ко да видимо у њима све оно што у њима могу да виде најфинија чула? Како да  
пређемо најбрже од тачке до тачке и да увек будемо присутни у жаришту где се  
највећи број виталних снага сједињују у својој најчиšћој енергији?

*Горећи увек тим блиставим пламеном, одржаваши ту експазу, усћех је у  
живошту... Мада све брзо пролази, добро су нам дошли свака изврсна сје-  
расност, свако ново сазнање које шире обзорје и ослобађа дух за трупуншке, сваки подсницијај чула,  
чудне боје, необични мириси, свако уметничко дело, лице пријатеља. Не оизашти  
сваког трупуншку неки сје-расстан сјав код оних око нас, и у самој блиставости њи-  
хових обдарености, неку трагичну делницу снаћа на њиховом туши, значи, у овом  
крајком дану мраза и сунца, сјаваши пре времена...* (Пејтер, В., 1965: 224)

Иако у нашој књижевној историографији није сматрано сврсисходним тражити сродности српске књижевне модерне са неком другом европском књижевношћу осим француске, сматрамо да би доказивање типолошких сличности превасходно на плану идејности наше „парна-симболистичке“ поезије дало много више резултата у тражењу одговора на поменута питања. Аргументујући колико је импресионистички поглед на свет пружимао српску поезију на почетку 20. века, покушаћемо да укажемо на заметке идеја о испуњености и смислу екстетичног, чулног тренутка, као и на различите путеве који су од те идеје даље водили. По-

<sup>5</sup> Енглески изучавалац поезије и велики познавалац симболизма С. М. Баура, описујући енглеску поезију с прелома века, пише: „Међутим, енглески естетизам је био мање строг, мање теоријски, мање мистичан од француског... Они (енглески песници, Г. Р.) су се задовољили утицима на какве су наилазили и нису покушавали да их подигну у идеални свет. Чини се да протестантска енглеска природа одбија свако потпуно предавање мистицизму или метафизици, и Пејтеров естетизам имао је субјективан и експериментални карактер“ (Баура, С. М., 1970: 12).

ћи ћемо од тезе да је из „канона” српског песништва 1901—1914. све до Владислава Петковића-Диса — као песника који, слутећи светове изнад појавне стварности, превладава и импресионистички поглед на свет — трансценденција заиста прогнана и да је песник суочен са једином стварношћу која му је још преостала. Тада кретаће се отуда од хедонизма до нирване као посебне, српске верзије *трагања за изгубљеним временом*.

\* \* \*

Ако се упути зацртаном путањом, сваком пажљивијем читоцу чини се очигледним да импресионизам српског песништва модерне засигурно није присутан само у насловима. („Тренуци” су наслов једне Дучићеве песме али и збирке песама Данице Марковић из 1904, а Милан Ракић даје песничке варијације на теме „Мутне импресије” и „Површних утисака”. ) Ракић је, чини се, наш најочитији импресиониста у свом хедонистичком сензуализму, којем се као највиши смисао и животно испуњење указује један једини згуснути тренутак егзистенције, у којем он осећа, проживљава и доживљава све.

Очајање, туга, беда? Празне речи!  
Кад на земљи више нема моћи те  
Да у мојој души помути ил' спреци  
Силно задовољство, осећати све!

(„Силно задовољство”)

. . . . .  
Ја бих да исцрпем дане муге века  
Напречац, у крају топлом, или ледном,  
И с очима пуним планина и река!  
Да проживим живот у тренутку једном!

(„Једна жеља”)

Ракићева истина љубави је истина чулног тренутка,

За тај тренутак живота и миља,  
Кад затрепери цела моја снага,  
Нека те срце моје благосиља.  
Ал' не волим те, не волим те драга!

(„Искрена песма”)

оно што се догађа потом је недостојни пратилац краткотрајног обитавања човековог у рајским висинама, интелектуална прерада — када једини аутентични тренутак човековог постојања постаје предмет ниже, интелектуалне/менталне стварности која се исказује речима-привидима. Извори песимизма код овог песника јасни су: живети у тренуцима, постићи срећу која ће наткрилити тренутак ужитка, ма колико се човек у томе трудио, готово је немогуће. Црна орхијдеја код Ракића управо је сибол те немогућности: после тренутка среће наступа дуго аморфно стање „невоље и јада”, које песник види као врсту „окајавања”.

И у чудном страху ја се питах тада:  
 Какво судба спрема испаштање веће,  
 И колико треба невоље и јада  
 Да окајем овај час ненадане среће!

(„Орхидеја”)

Сећање је синоним одсуства како среће тако и егзистенцијалне пуноће и остварења, сећања на блажене и чедне ноћи за песника су „три разјапљене, ко ноћ црне ране”.

Али ће, драга, друго време доћи,  
 И остаће ми, кад дан један гране  
 Од те блажене и чедне три ноћи  
 Три разјапљене, ко ноћ црне, ране...

(„Серенада”)

Између тренутака истине и пуноће бића човек живи опомињан страхом пролазности, кратковечности и старости, у којој је, када замру чула, и пре смрти мртав („Очајна песма”, „Старост”). Већину живота човек проводи опхрван досадом и животном монотоношћу.

Све нам је старо, све позната тема  
 Нестала љубав спрам нових открића  
 У души нашој више места нема  
 За нов утисак од ствари и бића.

(„Прелазно покољење”)

Антиинтелектуализам, површност импресионистичке књижевности,<sup>6</sup> добро познат још из Дучићеве програмске песме „Хајдмо, о музо!” — која је неретко у српској критици разумевана на прилично погрешан начин и тумачена песниковом површном и несталном природом — исказана је можда најконципције у Ракићевој песми „Мисао” са којом бесспорноговорно коинцидирају и „Јасика”, као и рецимо, додуше после 1914. године написана, песма „Храст” Вељка Петровића.<sup>7</sup> Све су то заправо варијације једног истог осећања:

<sup>6</sup> Када Конрад говори о Стивену Крејну, он каже: „His thought is concise, connected, never very deep – yet often startling. He is only impressionist and only impressionist”, он, према Петерсу, заправо хоће да каже да импресионизам хоће да произведе живе или доста површне ефекте: дубина није оно што импресионисти траже, тенденција импресионизма је површна: дескриптивна уместо продубљујућа (Peters, J. G., 2001).

<sup>7</sup> Утицај Бергсоновог *élan vital*-а као тежње, нагона и воље за животом, који је и сам принцип кретања и стваралачке еволуције, али и утицај његовог интуиционизма (као оног начина сазнавања света који је супротстављен интелектуалном) када се у „блеску евидентије” долази до тренутног и непосредног увида — на идеје Ракићеве „Јасике” и Петровићевог „Храста” — очигледан је, што доказује да овог француског филозофа нису читали само Винавер и експресионисти.

Не! С тешком котвом не срљај дубоко,  
 Рањено срце друкчије нам збори!  
 Нити у пустош пуштај жудно око,  
 Да те неспокој за сазнањем мори.  
 Спокојан поглед по површју баци,  
 Сладосност мира ту ћеш само стећи

(Дучић, „Хајдмо о музо“)

.....  
 Кад срце запишти, мисао је крива!

(Ракић, „Мисао“)

.....  
 Нашто мени ово мутно леће свести,  
 Та илузија божанског послана,  
 Та радозналост и чежња што гони  
 да руке ширим као да су крила,  
 Летети, авај! залуд покушавам  
 и падам, тежак, о тле, изубијан?

.....  
 ...Куда и зашто, чemu то све служи?  
 И је л'то круна што човека диже  
 изнад свих ствари, зверова и бильки,  
 када се све то тако скупо плаћа:  
 спокојством, складом, мудрим дозревањем,...

(Вељко Петровић, „Храст“)

Чак и Владислав Петковић Дис у једној од својих раних песама каже: „Уживања трају док крв ври и тече, / Мисао је болест заразна и стапа“ („Поглед“). Мисао, рацио, помућују осећање спокојства и среће до којих човек долази у чулном односу са светом, али нема никакве сумње да је отпор према интелектуалном, картезијанском поимању света заправо последица једне суштественије опозиције, т. ј. импресионистичког супротстављања позитивистичкој вери у неограничену моћ разума. Тајна живота је иза рационалности поимања, она је онај „тамни нагон“ из Ракићеве „Јасике“, неразумљив и неисказив било у когнитивним, било у етичким или естетичким категоријама. У неисказивости свега вредног и аутентичног у људском животу верују и Дучић и Ракић. Речи су само привид и опсена, то знамо из Ракићевих „Варијација“ и „Искрене песме“, али и из других стихова:

Али ти не рекох ни „силно те љубим“,  
 Нити „душо“, нити „очи моје сјајне“,  
 Нити празном речју и покретом грубим  
 Збрисах чедне дражи неисказане тајне.

(„Орхиђеја“)

Дучић такође много више вреднује неисказано осећање:

Јер како је света и чедна бескрајно  
Туга што се никад није речју рекла,  
Што је само тихо у сузу потекла,  
У бледилу лица јавила се тајно.

(„Зашто”)

Неразумевање и анимозитет који је генерација послератних модерниста на челу са Милошем Црњанским (али могло би се исто тако рећи и генерација неосимболиста после Другог светског рата) исказала према импресионистичкој лирици, последица је свакако поновног одуховљења и етеризације српске поезије. Довољно је само површно упоредити Ракићеву и Андрићеву песму истог наслова, да би се схватило каква је разлика између светова у којима су живели песници ове две генерације:

Утјеха која долази од мисли  
највиши је од свих дарова  
небеских крајева које не познајемо,  
а ни слика јој није  
највећа земаљска срећа.

(Андрић, „Мисао”)

Међутим, упоредо са првим парадоксом импресионистичког осећања живота, у којем је начело тренутног, чулног испуњења предуслов срећног постојања нужно водило у пессимизам, тако је и у књижевности импресионизам парадоксално, али нужно, водио до човековог окретања унутрашњем свету, свету духовности, који му се убрзо назире као једино светло у тунелу. Живети у садашњости готово је немогуће, вапе у очајању и Сима Пандуровић и Дучић и Дис. Садашњи тренутак пролази у трептају, неосвешћен, он као такав и не постоји, он је негде неодредиво изгубљен између сећања и наде:<sup>8</sup>

Знамо још само да је живот цео  
Илузија дуга сећања и наде.

(С. Пандуровић, „Илузија дуга сећања и наде”)

а пролазност тренутка је равна мноштву малих смрти:

Вај, ми осетисмо, с ужасом, да значи  
и сваки пољуб смрт једне минуте.

(Дучић, „Падање лишћа”)

<sup>8</sup> Ц. Џ. Витроу у својој студији *Време кроз историју* поводом супротстављених категорија трајања и времена каже: „Свети Августин је изгледа био први мислилац који је пажљиво истражио последице тога што је наш стварни доживљај времена ограничен на садашњи тренутак. Дошао је до закључка да наше представе о прошлости и будућности морају зависити од наше свести о памћењу и осећаја очекивања. Кад се време посматра с овог психолошког становишта, основни појам је тренутак а не трајање” (Витроу, Ц. Џ., 1993: 213).

. . . . .  
За мном стоји чега немам, а преда мном:  
Мртва прошлост са животом покривена.  
Док будућност полагано покров скида,  
све нестаје и у прошлу прошлост пада.

(Дис, „Стара песма“)

Али док је за Симу Пандуровића, доследног песимисту, сећање још један облик привида који нас не ослобађа нужности временских закона,

Јер прошлост је оно што нам увек ствара  
Илузију среће и видљивост јада

(„Болесно пролеће“)

тако да песник чак пристаје уз лековиту „хигијену несећања“ („Потрес“), интенционалног заборава који се као облик социјалне деменције у „Светковини“<sup>9</sup> указује као вид ескапизма, Дучића, као песника код ког је песимизам више врста песничке позе и данка времену, одвешће импресионистички доживљај времена и постојања у једном другом правцу. Ради се о једној путањи коју наш песник није пролазио усамљен, него ка којој су водиле главне жиле европског импресионизма. Говоримо овде о тренутку оног рилкеовског *преображења*, преломне тачке у којој се схвата да је од самог утиска много вредније оно што он покреће у песниковој души, или о прустовском начелу по којем је не *шренутак* доживљаја него *сећање* на њега једини вид правог постојања и извора среће: *стварни рај је изгубљени рај*.<sup>10</sup> С. М. Баура у свом огледу о Рилкеу прати пут на којем је код овог немачког песника дошло до трансформације од импресионизма<sup>11</sup> до симболизма и мистицизма, од чега нас овде највише занима оно што је овај аутор нашао формулисано у „Седмој девинској елегији“

<sup>9</sup> Време у невином свету „Светковине“ је нестало: из протицања и трајања искристалисало се у тренутак пуноће који и јесте извор блаженства: „Наш живот овде светао је трен“.

<sup>10</sup> Да опет подсетимо да је Прустов доживљај времена у ствари дубоко бергсоновски. „У сећању се“, објашњава Бернард Расел суштину Бергсонових духовних реминисценција, „прошлост саживљава са садашњошћу и прожима је“. Оно дакако има и вредносну одредницу: „Изван духа, свет би непрестано умирао и поново се рађао; прошлост не би имала реалности, и отуда прошлости не би ни било. Сећање, заједно с одговарајућом жељом, оживљава прошлост и будућност, и тако ствара право трајање и право време“ (Расел, Б., 1962: 763).

<sup>11</sup> И рани Рилке је такође намерно и свесно антиинтелектуалан:

Да ми је да сам притајен и тих:  
да свака мис' о мог се чела клони,  
да само чежњу подари мој стих.

. . . . .  
Не труди се да схватиш живот  
И он ће онда празник бити.

(Рилке, у: Баура, С. М., 1970: 66).

Nirgends, gelibte, wird welt sein  
als innen. Unser  
Leben geht bin mit verwandlung.  
Und immer geringer  
schwindet das aussen.

Нигде, драгано, неће постојати свет  
сем у нама.  
С преображењем наш пролази живот  
Све што је изван нас — смењује се и нестаје.

Наводећи ове стихове, Баура објашњава да Рилке тиме „на свој начин проглашава да је духовно оно што је стварно, да је најважније оно што смо упили и што је обогатило наше унутарње животе.“ За овог аутора Рилке је и даље на терену импресионизма, будући да је „својим истукством и на свој начин дошао до доктрине која се не разликује од Пејтеровог 'само искуство је циљ'. Сензација долази из чулног света и он је хвата, преображава и чува да не пропадне“ (Баура, С. М., 1970: 92—93).

У свом огледу о Дучићу Перо Слијепчевић сведочи о томе да је код нашег песника до овог преображава дошло много раније: „Године 1904. износи се филозофија живота по којој нека, макар и пролазна срећа не може доћи споља из стварности, него само из срца, из унутрашњег света који у самоодбрани стварамо ми сами, — мисао која ће постепено владати у Дучићевој поезији, све до краја. Исте године изишла је и она програмска... песма 'Моја поезија'. Тада се увлачи чак и сумња у могућност трајне љубави, осим измишљене.“ (Слијепчевић. П., 1972: 252). Многобројни су стихови којима се оваква тврђња може поткрепити:

Зашто плачеш, драга, сву ноћ и дан цео:  
Изгубљена срећа још је увек срећа!  
И тај јад у души што те на њу сећа,  
То је један њен заостали део.

(„Душа“)

.....  
Сневај да увидиш да пролазни снови  
Још најближе стоје постојаној срећи.

(„Рефрен“)

.....  
Тад видиш да често, колико и срећа,  
Вреди једна топла и лепа химера.

(„Снови“)

.....  
Од прошлости је душа састављена

.....  
А наше љубави што су давно пале,

Као побијена јата на по пута,  
Још живе животом свог првог минута  
У очима што су некад расплакале.

(„Мирна песма”)

Зaborав је за Дучића, супротно Пандуровићу, врста смрти:

Зaborав је мирно умирање срца,  
Бездушно и болно одрицање ћутке;  
Презриви дах смрти у души што грца;  
Зaborав то значи мрети на тренутке.

(„Зaborав”)

а у стиховима о љубави као производу човекове духовности, као пројекцији његовог унутрашњег света, огледају се и Ракићеви чувени стихови из „Искрене песме” у којима песник признаје жени да, уместо да воли њу, воли заправо себе самог.

Јер је сан о срећи више него срећа  
.....  
А ти не постојиш нит си постојала;  
Рођена у мојој тишини и чами,  
На сунцу мог срца ти си само сјала:  
Јер све што љубимо створили смо сами.

(Дучић, „Песма жени”)

За Владислава Петковића Диса, међутим, био је не само спољашњи свет, него и његова унутрашњост, како то каже један критичар, „паклено привићење”. Онај који је жудео за чулном љубављу

Осмехом душу и ране заклони  
Запали чула. Нека срце тако  
Пређе у усне к'о ветар у звуке.

(„Г”)

и оставши без утеше након неуспешне интериоризације прошлости,

Тада тихо скидам плочу са гробнице својих дана,  
И спуштам се, дugo идем кроз редове успомена,  
Кроз сва места из живота заборавом претрпана;  
Ту застајем, одмарам се под покровом од времена.

И погледом већ уморним преживела гледам доба  
И све што је некад било, и све што је око мене;  
И чудна се слика ствара: неко море од пепела,  
Над њим ваздух, паран криком, као да је смех  
сирене.

То је песма коју рађа мис'о моја и сећање,  
 То је песма мојих дана и часова и прошлости,  
 То је песма стара, тешка, једнолика к'о кукање,  
 То је песма са згаришта идеала и младости.

(„Песма”)

осећа време као разорну силу против које не може да се бори („Немам снаге да се борим са временом” — „Стара песма”), и, у потрази за изгубљеним временом, сели се у безвременост. Да је проблем времена једна од централних мисаоних тачака модернистичке поезије види се и по томе што је питање куда одлази прошлост света опсесивно Дисово питање („Стара песма”, „Нирвана”), али не и само његово. (Сетимо се на пример Милете Јакшића и његове песме „Ствари које су прошле”, коју је недавно из мрака прошлости призвао Миливоје Ненин.) Песник који је, у једној од својих фантазмагоричних визија раја, дао одговор на питање зашто човек не може да живи у пуноћи тренутка, у сагласности са временом и садашњошћу:

Њина срећа лежала је у том  
 Што још ништа пожелеле нису,  
 Што живљаху са сваким минутом,  
 К'о цвет вечит у своме мирису.

(„Прва звезда”)

населиће своју поезију чежњом за ослобађањем од свих жеља, које ће га истовремено ослободити и свих окова времена. Нирвана као категорија и идеал једне антитрансценденталистичке филозофије као што је будизам не може ипак да из Дисове поезије одагна макар и слутњу нуминозног, што нас наводи да га, као и позног Дучића, посматрамо већ као песника који је надрастао границе импресионистичког доживљаја света.

\* \* \*

Питање импресионизма у српској књижевности свакако није окончано овим прилогом. Надамо се, међутим, да ће се из говора о нашим песницима модерне изгубити одреднице као што су „рационализам” или „позитивизам”, које су дуго неаргументовано пратиле поезију са чијим доживљајем света нису имале никакве везе. Такође, проблем поезије српске модерне у светлу импресионистичке естетике отвориће и нове путеве у тумачењу дијахронијских кретања у националној књижевности као могућих одговора на питање односа „нових” модерниста према онима који су предпочитили дотад непостојеће, софистициране идеје о постојању човековом у свету и могућностима његовог испуњења.

### ЦИТИРАНА ДЕЛА

- Баура, С. М., *Наслеђе симболизма*, Београд 1970.
- Витошевић, Драгиша, *Српско јесништво 1901—1914, I—II*, Београд 1975.
- Витроу, Џ. Џ., *Време кроз историју*, Београд 1993.
- Вучковић, Радован, „Епоха симболизма у српској књижевности” у: *Српски симболизам: шијолошка проучавања*, Београд 1985, 131—177.
- Којен, Леон, *Антилологија српске лирике 1900—1914*, Београд 2001.
- Пејтер Волтер, *Ренесанса: есеји о уметностима и јесништву*, Београд 1965.
- Peters, John G., *Conrad and Impressionism*, Cambridge 2001.
- Расел, Берtrand, *Историја заједнке философије*, Београд 1962.
- Слијепчевић, Пере, *Огледи*, Нови Сад — Београд, 1962.
- Форд Мадокс Форд, *О развијању теорије импресионизма са Конрадом*, Књижевна реч, 470—471, 10/25. маја 1996, 17—18.
- Хаузер Арнолд, *Социјална историја уметности и књижевности, I—II*, Београд 1962.

*Gorana Raičević*

### IMPRESSIONISM AND MODERNISM

#### S u m m a r y

The author of the essay is searching for characteristics that make the period of Serbian modernism homogenous. She finds it in the dominant sensibility and ideas and applies the term 'impressionism' used mainly to mark some tendencies in English literature. Using the examples of Serbian modernistic poets: Jovan Ducic, Milan Rakic, Sima Pandurovic and Vladislav Petkovic Dis the author shows presence of impressionistic ideas in Serbian poetry 1901—1914. and the way how the fact changes previous interpretation of some poems and the period as a whole.

## ВАМПИР У КЊИЖЕВНОСТИ ХХ ВЕКА — Компаративна анализа четири дела —

*Marija Šarović*

**САЖЕТАК:** Предмет рада је мотив вампира у компаративној анализи неколицине дела (аутора): Пекићеве сотије *Како упокојити вампира*, Метисоновог кратког романа *Ја сам легенда*, романа Сергеја Лукњаћенка *Ноћна стража* и кратке приче Бориса Вијана *Дренкула*. Циљ рада је да упути на мање проучаване аспекте мотива, са акцентом на идеолошким и субверзивним моментима у одабраним делима, као и да подвуче проблем тријесног књижевности у делима са мотивом вампира.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** вампир, тумачење, метафора, српска књижевност, идеологија, метафоричност, субверзивност, Пекић, Вијан, Лукњаћенко, Метисон

Избор наведених дела, од којих свако представља и карактеристичан и специфичан вид обликовања мотива вампира, може деловати прилично насумичан. Но, припадност различитим књижевним врстама (новела, кратка прича, роман, сотија) није служила као примарно начело одабира. Значајне новине на тематско-мотивском плану, као и на плану технике приповедања, биле су одлучујући чинилац при избору. Циљ рада је да се на компаративној основи повежу различите варијанте и облици мотива, при чему су одабрана дела специфична управо по свом особеном приступу митским матрицама. При томе, реч је искључиво о књижевним делима XX века.

Из српске књижевности одабрано је дело Борислава Пекића *Како упокојити вампира*, али је пажња посвећена и аспекту вампирисма у *Зланином руну*. Дело Бориса Вијана *Дренкула* пружа могућности за тумачење еротско-танатолошког комплекса у оквирима мотива вампира, али отвара и питање пародије у делима која овај мотив користе, а посебно пародичног односа према Стокеровом роману *Дракула*. Кратки роман америчког писца Ричарда Метисона *Ја сам легенда* уводи, уз вампирисам, и мотив последњег човека на земљи, т. ј. фантастичну тему пандемије вируса, чиме значење дела усмерава ка антиутопији, односно дистопији, а што даје повода и за компарације са Пекићевим делом (романом *Беснило*, на пример). Песимистичко виђење света битно је обележје

свих одабраних текстова, па и *Хоћне сіраже* Сергеја Лукњањенка. Ово дело даје повод за разматрање колико се нова дела са мотивом вампира удаљавају од митско-фолклорне потке, а процес њеног мењања још је занимљивији, када се зна да је реч о сасвим савременом делу (2004).

Мотив вампира у Пекићевом опусу може деловати као својеврсни „уљез”; овоме писцу књижевна фантастика (у својој класичној дефиницији) никада није била одвећа блиска и чини се да је своју радозналост за нестварно у довољној мери могао задовољити самом стварношћу, сматрајући је, слично Достојевском, грађом фантастичнијом од било каквих измишљених светова. Мотив вампира у његовој сотији *Како упокојити вампира* конотиран је првенствено идеолошки, као пошаст фашистoidнне историје која се враћа да би мучила једну од својих некадашњих присталица. Жанровско одређење дела као сотије одредило је и профил јунака. Како „временом, доминантну улогу у сотији преузима прикривени полемичко-иронијски однос према актуелностима датог тренутка”,<sup>1</sup> отвара се и већи простор за оспоравање натприродног. Иронија и пародија су не-пријатељи истинске страве; иронијска дистанца према натприродним темама деструира њихову готску озбиљност. Став сотије — да је јунак луд — представља један од основних начина за оспоравање натприродног и, у том смислу, у Пекићевом делу не може бити речи ни о присуству метафизичке страве, неизоставне у класичним обрадама мотива вампира, нити о жанровском одређењу овога дела као фантастичног. Међутим, исти овај став, који укида натприродно ироничним односом према њему, служи и као тачка продора натприродног у ткиво историје у роману. Тако мотив вампира остаје једна од основних метафора Пекићеве сотије, развијена у манипулативном простору двојаке реалности у којем борави и непоуздан јунак дела, Конрад Рутковски. Његова епистоларна исповест, писана у лето 1965, у истом месту у којем се 1943. налазио као нацистички поручник, представља другу осу целе приче. Аутопоетичка свест јунака довољно је стабилна да то и сама уочава. Супротно ауторовој интенцији (која није била усмерена ка стварању фантастичног дела), хронотоп ове приче доследно је фантастичан, посебно када је реч о пресецању и мешању временских димензија, при чему је утицај двосмеран: прошлост креира будућност, али је и обрнуто.<sup>2</sup>

Вампир код Пекића представља онај гранични случај када митска (фолклорна) фигура улази у одређени културни миље, а писац допушта да тај улазак остане видљив: Адам Трпковић или Газда Симеон можда су натприродне појаве, али свакако нису црвеноока чудовишта фолклора. Вампири из *Златног руна* представљају једноставан симбол вечитог повратка међу живе и сталног продужавања породичне лозе под окриљем

<sup>1</sup> Михајло Пантић, „Пекићева сотија (Роман „Како упокојити вампира” у светлу ауторске ознаке и употребе жанра”, у зборнику *Српска фантастика*, страна 612.

<sup>2</sup> Мешање временских димензија једно је од најопробанијих средстава за увођење натприродног елемента у фантастичној књижевности (којем се даје облик сна или психичког поремећаја), као и једна од њених најдуговечнијих приповедних традиција, од Е. Т. А. Хофмана и Мопасана до најсавременијих аутора. Пекић је користи и другде, на пример у причи „Свирач из златних времена”, у готским хроникама *Новој Јерусалима*.

јединственог лика Симеона, обнављање лозе у сваком појединачном наследнику, симбол архистарости породичног капитала. Порези и смрт су два пола његованској вампиризма. Човек, и још више трговац, представљен је као ултимативна крвопија, а већ у тумачењима Стокеровог *Дракуле* појављују се одреднице које се односе на овај аспект вампиризма: то су паразитизам и сисање крви (наравно, не само као животне течности — одлив може бити и новчани), похлепа, чак донекле и антисемитска представа Јеврејина у XIX веку, којој одговарају Пекићеви цинцарски Његовани и остали трговци, које ови називају просто „чифути”. Повезивањем мотива вампира са количином новца и капиталом Пекић у *Златном руну* подвлачи везу између мотива крви и новца (богатства), са једне, и претеће сексуалности и етничитета, са друге стране. У роман *Дракула* укључени су и идеологија расе, класе, сексуалности и рода, кроз метафоре злата и новца, или, прецизније, кроз термине капитализма. Слично поступа и Пекић, с тим што је код њега јеврејство замењено цинцарством, чиме је дело добило на локалном колориту. И поред тога, поменуте метафоре задржавају свој универзални значај.

У сотији вампир готово да нема ничег заједничког са типичним представама, његова иконографија је померена у односу на стандардну и он је ту да би на мимикријски начин заподену полемику са историјом идеја и идеологијом која га је створила. По речима самог аутора, ово дело није фантастично, не зато што сцене по себи не би улазиле у област фантастике, него стога што „фантастика овде служи једној рационалној тези, што је нелогично упрегнуто у кола логичног и служи доказивању једне више историјске логике, и то уз помоћ ироније и сарказма, две смртне непријатељице фантастике која се заснива на апсолутном поверењу у стварност натприродних феномена”.<sup>3</sup> Из Пекићеве дефиниције „примењене” фантастике осветљене су две важне чињенице: прво, фантастика која служи рационалној тези можда одговара на питање зашто је вампир у српској књижевности тако дugo био приказиван једнолично, без одступања од фолклорне потке, као декоративни елемент приче. Овакав приступ фантастичном (натприродном) мотиву је један од најстаријих начина да се он ospori, а употреби је од самих почетака гotske књижевности.<sup>4</sup> Друго, својим вампирским ликовима Пекић истражује и комичке, односно пародијске аспекте вампиризма, који су често потирани аргументом да су комика или пародија као форме паразитске у односу на „озбиљно” приповедање књижевности страве и фантастике, и потврђује ређе заступану тезу о томе да овакви текстови гаје и посебан елемент проблемских питања жанра (проблем веровања и идентитета, који читаоцу омогућавају одређену дистанцу наметнуту иронијским модусом приповедања).

Када говоримо о паразитизму вампира, а то јесте једна од његових кључних особина, онда му треба приклучити и ово, идеолошко парази-

<sup>3</sup> Одломак из интервјуа са Бориславом Пекићем, *Искусство романијера*, Савременик, 7/1979, стр. 79–87.

<sup>4</sup> Реч је о тзв. разјашњеном или рационализованом натприродном, које ће, након врхунца гotskog романа, довести и до појаве његове пародије.

тирање: кукавичлук интелектуализма је његов злочин и казна. Метонимијски глгов колац стида, о којем Пекић говори и којим се вампир не да упокојити, заправо је стид интелекта пред сопственом праксом. Вампиритам он користи као метафору за све јунаке сотије, јер је свако од њих у понечему крвопија: Рутковски је паразит на телу државе, Штајнбрехер умно злоставља Рутковског, а приказа Адама Трпковића оличење је вампирске прошлости јунака. Пакао из којег они долазе је пакао испразног интелектуализма и полицијске присмотре, односно вампира тоталитарног друштва. *Vampir* је дело које користи мотив идеологије-вампира да би говорило о лажи политичке репресије и немоћи интелектуалаца да јој се одупру. Философска позадина (епистоле од којих је свака посвећена једном великом философском систему) подвлачи хијерархијске односе људског друштва, и вампир тако постаје идеалан мит за истраживање и радикалну критику рестриктивних режима, а његова фигура означава наличје, односно непознату другост. Други је носилац магиналног става или понашања, онај који подвлачи смисао граничности. Анализа вампирског у Пекићевом тексту може се, стoga, много више заснивати на концепту другости формиране на фројдовским пројекцијама наших сопствених социјалних идентитета него на криптоzoолошком каталогу раније прозе о вампирима, која у поређењу са пекићевским вампиром делује романтичарски наивно и превише очигледно. Трпковић више одговара Фројдовом концепту нелагодности (*das Unheimliche*), које подразумева друго унутар истог, односно претњу која долази изнутра, истовремено познату и страну, овде оличену у вампиру јунакове свести. Наравно, и у основи овог специфичног вампира постоји подударност са једном од његових кључних карактеристика — двојношћу или амбиваленцијом. Вампир увек оличава, без обзира на појединачне конкретизације, двојност бића и питање избора који се свакоме стално намеће, те растрзаност између двеју супротних могућности (овде оличених у кукавичлuku и склоности ка компромису Конрада Рутковског).

Облик и значај вампирског мотива у Пекићевом делу упућује на његов „примењени“ вид — у сотији, као метафоре повампирене идеологије, а у *Златном руну* као ознаке вечитог живота и колективног духа трговачке породице Његована. У потоњем случају оваквом тумачењу мотива вампира било би близко и марксистичко схватање капитала као паразитске снаге која живи од снаге производних маса, као што овде вампир представља крвожедни дух цинцарске трговачке породице, у којој зграње капитала има значај исисавања крви.

За разлику од уобичајених обрада мотива, Пекићева варијанта обликује истовремено трагикомични, пародични портрет вампира, који је много мање хтонски мрачан и у већој мери заснован на демонском елементу људске душе и свести, него на класичном натприродном, које долази споља. Тако он постаје посредник за изражавање савременијих историјских и идеолошких теза које сачињавају значењски основ Пекићевог књижевног опуса. У том смислу он се тумачи као универзална метафора за пад Мисли пред Делом, као и општа ознака за немоћ јунаковог интелекта.

Идеологизовању мотива и истицању његове субверзивности блиско је, по основној идеји, и дело Ричарда Метисона *Ja сам леђенда*. Овде је вампир демитологизован науком. Померање мотива вампира из домена сујеверја у домен науке (или псеудонауке) јесте уступак фантастичној књижевности. Од Мери Шели надаље лик јунака-научника постаје један од типских, мада је код Метисона дат у својој посебној варијанти, условљеној чињеницом да је истовремено реч о последњем човеку, јунаку и научнику на свету. Сукоб митолошког и научног дат је у мешовитим атрибутима вампира, који истовремено реагују на традиционална средства уништења, док њихова генеза нема никакве везе са предањем. Они су последица заразе која је, опет, последица нуклеарног рата. (Људски) јунак, Невил, предузима дugo истраживање, док на крају не прихвати стварност као фантастичну. Овај концепт говори о прогресу као о изопаченом процесу који човечанство силазном путањом води у нови варваризам.

У књижевности о вампирима, мит углавном опстаје захваљујући сопственој монолитности, завршености, и његово поштовање ствара канонска дела са предодређеним улогама негативца (вампира) и његове жртве (човек). *Ja сам леђенда* представља изузетак. Овај роман занимљив је жанровски компромис који уједињује мотив вампира (и пратећу митологију) са научном фантастиком у оквирима дистопијске приче. Сама утопија као полазни појам, по речима Н. Фраја, представља аналогон мита о Златном добу. Како сваки утопијски сан садржи језгро тоталитаризма, није чудно што је антиутопија заправо реинтерпретација модела тоталитаристичких и хијерархијских друштава, каква приказују Замјатин, Орвел или Хаксли. На њеним основама развиће се дистопија, која подразумева не само онемогућену утопију, него и њено разобличавање. Једна од њених основних идеја — она коју употребљава и Метисон — јесте напетост између идеологије и утопије. Субверзивну и критичку функцију дистопије он претаче у мотив вампира који стварају ново брутално и тоталитарно друштво. Амбивалентност вампира проналази ново плодно тле у савременим парадигмама прозе о апокалипси — жеља за дуговечношћу и подмлађивањем (изазвана наглим технолошким развитком, али и страхом од смрти), андрогинија, неки су од сталних вампирових атрибута. Но, Метисон мотиву вампира прилази кроз константно первертирање мита. У нетипичној причи о вампирима изокренуто је све што чини његов основ. Инверзија традиционалне вампирске приче провучена је кроз све елементе, па и кроз њено наравоученије, јер је и сам јунак, последњи човек, морално осумњичен колико и вампири. Друштво људи представља недовољно развијен и недовољно етички дефинисан систем, који нестаје са лица земље да би био замењен савршенијим.

Иако је дело нихилистичког виђења света угроженог сопственим напретком, *Ja сам леђенда* у много чему наставља и традиције готске књижевности. Ово се понајвише односи на специфичан хронотоп дела. Радња романа смештена је (у односу на време настанка дела) у близку будућност седамдесетих година XX века, након пандемије болести, чије споре шире пешчане олује. Простор представља важан и сталан елемент

постапокалиптичне књижевности. Његове атрибуције биране су тако да истакну разлике између чудне нове средине и света каквог познајемо. Писци XIX века почеће да готске замкове замењују уклетим кућама. Ова промена је битна, јер указује на промену односа према уобичајеним атрибуцијама простора и позитивним или негативним предзначима које поседује одвајкада. Роберт Невил је окружен градом духована, али ни његова кућа-гробница више није сигурно место — опасност која вреба је и лична, индивидуална, и уноси претњу у некада познати и сигурни простор куће. Опасност од уништења постаје у подједнакој мери спољашња и унутрашња. Вампир је сада унутрашња, човеку иманентна психолошка категорија, а вампиризам — метафора самоуништења људскости. Стога му више није потребна „кућа”, станиште које га је добрим делом одређивало у ранијој прози. Чудно или нелагодно (онако како га дефинише Фројд, а не Тодоров) могло би се односити на овај специфични вид хронотопа јер описује простор који је познат, али непријатан и не улива сигурност.

Када је реч о субверзивности мотива вампира, онда на уму треба имати и једну његову ауто-субверзивну димензију, која се односи на употребу стереотипова прозе о вампирима. Код фантастичних дела није реч искључиво о томе да она доводе у питање природу саме приче, него и о њиховом истински субверзивном односу према „наивном” приповедању, које омогућава праволинијско разумевање и праћење радње. У том смислу, као репрезентативно одабрано је дело Бориса Вијана, кратка прича *Дренкула*. Ово дело занимљиво је и стога што, на своје непуне две странице текста, служи и као платформа на којој овај писац дефинише свој однос према еротској књижевности. За његова дела карактеристични су црни хумор и надреалистички елементи, а Вијан их овде користи да би продубио причу о сексуалности и тиме заправо остварио једну од најзначајнијих линија савремене књижевне вампиристике, каква су питања пола и рода, хомосексуалности и порнографске књижевности. Вијанова кратка прича може се повезати са својим претходницима по теми (Ле Фануова *Кармила*, иако је мало вероватно да ју је Вијан читao; његови књижевни узори јесу били из света књижевне фантастике, али не и класичне страве), као и наследницима (хомоеротски набој јунака вампирских хроника Ен Рајс). Занимљиво је, међутим, да, иако се *Дренкула* хронолошки налази између ова два дела, он сам представља врхунац радикалног сликања сексуалности, надмашујући по јачини слике и утиске и сублимну, сведену *Кармилу*, која је сва у наговештајима и атмосфери, и модерно безбожне, премда много отвореније, јунаке Ен Рајс, увек спремне за вербално-философско оправдање свог нихилизма.

Када говоримо о мрежи референцијалности у Вијановом делу, онда се не може избећи интенционални паралелизам са романом који је установио жанр, *Дракулом* Брема Стокера. Он је видљив већ и у наслову приче, первертираном имениу Дракуле. Овај роман имао је највећи утицај на даље прераде, посебно стога што је Стокер своме вампирском јунаку одредио предвидиви крај у којем принцип добра побеђује. На несрећу, већина обрада не удаљава се од просечних импровизација на тему ускр-

снућа архи-вампира. У Вијановој варијанти Стокеров роман је само по-лазна тачка у грађењу дела — јунаци имају друга имена, измештени су из својих типичних улога, а референције на поменуто дело одржане су у оном степену који је неопходан да би се узор могао претпоставити. Но, није случајно то што се Вијан наставља на једну општију књижевну традицију којој припада и *Дракула* — традицију фантастичне књижевности. Жанровско одређење још је битније уколико имамо на уму могућности фантастике у обликовању теме еротизма.<sup>5</sup> Такође, он без већег одступања од класичног обрасца користи топосе готске прозе: усамљени замак у којем јунака напада неописива двополна вампирска приказа, мотив пронађеног рукописа (типичан за готску и фантастичну књижевност; овај поступак користи отац готског романа, Хорас Волпол, као и Јан Потоцки у делу *Рукојис Џронађен у Сарађоси*), потом топос егзотичних, неиспитаних крајева света који су били омиљени „алибији” западноевропских писаца, па и Стокера, за ову врсту прича. За разлику од Метисона, који за место радње бира град опустошен најездом вампира, или Пекића, који удвоствручава просторну димензију, тиме што исто место приказује у две напоредне временске равни, Вијан се одлучује за место које је, у овом смислу, ван свакодневног живота, поигравајући се стандардним топосима готске прозе.

Међутим, вампир у *Дренкули* је вампир само у схватању јунака — у самом тексту не саопштава се ни у једном тренутку да је сподоба вампир стога што пије крв. Лишен своје основне атрибуције, он губи препознатљивост коју је стицао кроз два века постојања мотива, и дестабилизује хоризонт очекивања, јер читаоцу ускраћује не само своју типичну представу, него и представу уопште. Занимљив је и однос према жанру, типичан за Вијанов растерећен приступ тековинама књижевне теорије. Нагли завршетак приче, без сентименталних наравоученија типичних за рану готску прозу, указује на то да ни писац није имао на уму објашњење ужаса рационализовањем ситуације, него идеју да се она остави да пребива тамо где је и створена — у фантастичном свету. Својим мучним и за моралност незаинтересованим завршетком нарушава општа места приче о вампиру, као што избегава и декоративну функцију мотива, која такође уме да поништи уметничку аутономију вампирског лика.

Вијанов у своје време јединствен и специфичан приступ мотиву вампира постаће тренд последње две деценије XX века, па се чак може говорити и о озбиљној продукцији прича о вампирима заснованих првенствено на питањима сексуалности, сексуалне девијације, пола, хомосексуализма. Прогресивни дух Вијанове приче оживеће у антологијама прича *Љубав у вени*, које је приредила Попи З. Брајт, ауторка романа о

<sup>5</sup> „(...) од чаробњаштва Кирке и Калипсо у *Одисеји*, или Шехерезадиних прича из *Хиљаду и једне ноћи*, кроз чежњу Франкенштајновог чудовишта за другом или метафоричког силовања које је Дракулин 'пољубац' (...) еротика је одувек представљала важан аспект фантастике”. Наведено према: Donald Palumbo: „Sexuality and the Allure of the Fantastic in Literature”, у: *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*, edited by Donald Palumbo, Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n. 18, Greenwood Press, New York Westport, Connecticut London, 1986 стр. 2.

вампирима *Изгубљене душе*. У предговору за антологију она каже: „Иако се крв пије у неким од ових прича, нећете видети много ликова са шиљатим очњацима који имају фобију од распећа. Ипак су све приче у антологији вампирске на овај или онај начин, утолико што све говоре о бићима која се хране туђом животном снагом”.<sup>6</sup>

Жанровска поливалентност је у Вијановој причи уочљива не у формалном облику дела (кратка прича), него у жанровској семантици, која меша детективску причу, трилер, као и образац приче о вампирима, заснован на Стокеровом предлошку. Мешавина еротике и насиљне смрти, честа у књижевности садизма и фантастичној књижевности за масовну публику, јавља се и овде, али остаје далеко од жанровских мешавина типичних за савремену прозу о вампирима, која се управо из ових разлога најчешће повезује са делима тривијалне књижевности.

Тривијална књижевност овде није схваћена као потпуно безвредна литература. Више се мисли на предвидив ток радње, употребу општих места, извесне стереотипове који, заправо, представљају структурну особеност прича о вампирима од самог њиховог настанка. Све ово можемо пронаћи у *Ноћној стражи* Сергеја Лукјањенка.

У овом роману мотив вампира није од прворазредног значаја. Иако се појављује обликован као део основне идејне антитезе романа, он нема улогу структурног мотива, нити су ликови вампира у средишту приче. Као део демонског света, они су приказани без већих одступања од класичне представе и задржавају кључни метафорички потенцијал мотива — вампирску другост. Од класичних претходника њих разликује припадност модерном свету технологије.

Жанровски статус овог дела најближи је технофентазију или киберпанку.<sup>7</sup> *Ноћна стража* одговара њиховим дефиницијама по свим структурним и мотивским одредницама, будући да комбинује елементе модерне фантастике и фолклорног концепта у представи вампира. Овде је њих могуће уништити беззвучним наредбама или самом помисли, што је једна од основних карактеристика ових текстова — натприродно се не објашњава науком, него митологијом или магијом. Роман представља занимљив покушај актуализације мотива вампира унутар жанровског пре克拉пања крими-приче и бајке. Лукјањенко дозвољава продор митског и архетипског, посебно у призорима борбе између добра и зла, користећи и архетипске фигуре (нпр. гигантска змија) типичне како за бајку, тако и за епску фантастику. Уочљива је и „митска“ структура савремене детективске приче, а основни сукоб детектив-криминалац дат је у представама универзалног карактера (добро— зло), у којима вампир, предвидиво, преузима улогу главног негативца.

Како је лик вампира у овом делу сведен на функционалну представу зла, он је много занимљивији као део надређене жанровске целине или

<sup>6</sup> Love in Vein, edited by Poppy Z. Brite, Harper Collins Publishers, New York 1994, стр. VI.

<sup>7</sup> *Technofantasy* се у основи разликује од научне фантастике само по томе што не по-купшава да својим средствима прида (квази)научно објашњење. Најзначајнији представници овога поджанра су *Франкенштайн* Мери Шели, Стивенсонов *Чудновати случај др Цекила и његовдана Хајда* и Велсов *Невидљиви човек*.

целине хронотопа, него у ужем смислу. Вампир је класично обликован, од уобичајене иконографске представе, преко начина иницијације, до потребе за крвљу као најкарактеристичније особине. Иновације на нивоу форме лика могу се свести на његов друштвени статус, који је свакако новина — по угледу на антиутопијска дела Замјатина или Хакслија, у свету који је потпуно контролисан, и деловање вампира више не представља хаотични елемент у уређеном друштву, него једнако признат и легитиман начин постојања. Овакво обликовање лика подразумева елементе технофентазија и антиутопије као што су контрола мисли и дела, или приказ борбе за опште добро која постаје нека врста предвидиве игре са невеселим завршетком.

Колико се мотив изменио до садашњег тренутка показује и то што Лукјањенкови вампири не поседују готово ни једну карактеристику без које се доскора вампир није могао замислити. Они немају ништа од претеће, маскулине ауре грофа Дракуле, а њихово порекло није ни најмање изненађујуће, јер представљају легитимне становнике великог града, напоредо са људима. Писац се у сликању вампира усредеређује на потпуно урбанију средину, пуштајући на вољу привлачности коју књижевни вампири (посебно у савременој прози која истиче њихову отуђеност) осећају према великим градовима у којима постају поовски „људи гомиле” и стичу анонимност коју раније нису могли имати.

Кроз време, мит о вампиру постао је богат извор материјала за писце мање обичних прича, па није изненађујуће што је, од времена опадања старомодне приче о духовима, прича о вампирима установљена као њен најпопуларнији облик. Начин на који је мотив вампира обликован у овом роману говори о томе да писац није имао намеру да напише класичну причу страве и тајанства, нити причу метафизичке језе, којој припадају најутицајнија дела са мотивом вампира из прве половине претходног века. Упркос застарелом концепту приче који је и превише коришћен, мотив вампира и даље има привлачност и доволно је пластичан и продуктиван у необичним причама фантастичне књижевности. Дефинисани модел вампирске приче постао је истрошен и стога је природно да се у савременим делима са истом темом често прибегава комбиновању жанровских, стилских и семантичких карактеристика других књижевних врста.

*Marija Šarović*

#### VAMPIRE IN THE 20TH CENTURY LITERATURE

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

The topic of this paper is the motive of vampire in the comparative analysis of several works (authors): Pekić's sotie *Kako upokojiti vampira* (*How to Quiet a Vampire*), Matheson's short novel *I am Legend*, Sergej Lukyanenko's novel *Night Watch* and Boris Vian's short story *Dreacula*. The goal of the paper is to point to the less frequently studied aspects of the motive, with the stress on the ideological and subversive moments in the selected works, as well as to underline the problem of trivial literature in the works with the vampire motive.



## РОМАН О УМЕТНИКУ И МАНСАРДА ДАНИЛА КИША КАО ПОРТРЕТ УМЕТНИКА У МЛАДОСТИ

*Јелена Симовић*

**САЖЕТАК:** Будући дубоко одређен протејским геном, (пост)-модерни роман је сасвим сигурно метаморфирао и прилагодио себи жанр Künstlerroman-а или романа о уметнику у ужем смислу у нов облик. Кишова *Мансарда* је свакако пример оновљеног романа о уметнику. Кишов роман-првенац је наставио Џојсову дезинтеграцију и разградњу матрице својеврсном постмодерном игром и иронијом. Поред низа сличности и разлика, романи обојице писаца полазе од ресемантализације грчког мита и тематизују филозофирање на мансарди и метафизичку побуну.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Орфеј, Икар, Künstlerroman, епифанија, *realitas*, компаратистика, менипејска сатира, интертекстуалност, метапоетика, металитарност

Протеј<sup>1</sup> постаје идентитет модерног романа или роман  
као целиснодност модерног человека

„Учим гледати: Не знам у чему је ствар,  
све улази дубље у мене и не остаје онде где  
је иначе остајало.

Поседујем нутрину, ствар о којој ништа  
нисам знао. Не знам шта се то онде де-  
шава.“

Рилке: *Зајиси Лауридса Малтиеа Бригса*

Велика романескна освајања 19. века лагано су поетички гаснула пролазећи кроз постреалистичку деоницу и водила ка новом поетичком

<sup>1</sup> Рене-Марија Алберес преноси у својој књизи митолошку причицу-символ о Протеју, чувару нељудског морског стада, из последње књиге Вергилијевих *Георѓика*. Иако врач и блебетало, Протеј је био и врло мудар да препознаје тајне судбина људи и богова. Да би некоме пренео своју мудрост било је потребно надмудрити га или употребити силу. Ни ланци га нису спречавали да ћутају ако није желео да говори. Претворио би се у звер или пожар и ћутао. Благословен могућношћу да зна тајне и прокажен поливалентношћу исказивања, роман се непрестано преображава. Управо у томе је концентрисана његова паратекстичка снага.

концепту, концепту „сазревања без генија”.<sup>2</sup> Посматрајући из перспективе модерног читаоца, традиционалистички опредељен роман нестаје и због тога што није апстрактовао конвенцију која је одређивала визуру сагледавања реалности искључиво као материје. Савршено приповедачки режиран, постреалистички роман је приповедан са инстанце која не само да зна где је крај него и удешава пут својим ауторитетом до таквог краја. Роман-загонетка је престао да буде модел испитивања и прерастао у сопствену неодређеност. Конфузија реалности поставила је платформу са које је посматран човек. Човека човеком чине и психолошке, друштвено (не)усклађујуће и моралне тежње које чине интегрални део његовог бића, његове индивидуалне личности. Такве, *релативистичке* романе као што су Кафкини или Џојсови, Алберес описује посредно:

„Једино цивилизација која сумња у себе и налази своју снагу у својој сумњи (сумњи која је учинила да открије гравитацију, електрицитет и атом) могла је да замисли ту евокацију људског живота у којој је људски живот дат као нелогична чињеница.”<sup>3</sup>

Живот, *нелогична чињеница*, заправо је сума симболичких референци и самим тим вишезначна и никада коначна, комплетна и кохерентна. Таква реалност не чини човека сигурним да нешто може да објасни. Напротив. Књижевност као одраз савременог живота у посебном, за ту прилику прилагођеном огледалу, по суштини је стара-нова поставка. Када се промени слика, промени се и огледало, јер „сувремена књижевност је она и онаква књижевност која одговара управо сувременој стварности”.<sup>4</sup> Двадесетовековну интернализацију са спецификацијом модерне књижевности што је у најширем луку можемо одредити као субјективизацију свести, проживљавање и промишљање властите прошлости, сумњу у приповедачке поступке, дефабуларизацију, фрагментаризацију и друго, најавила је Рилкеова књига *Записи Малтеа Лауриса Бригса*. Роман је почeo да представља једну нову перспективу сагледавања кроз унутрашњост, што му је одредило стилско јединство. Нема фабуле и кашулног редоследа у приповедању као ни унапред постављених одређености. Нова осећајност у оновљеном типу романа која у битном одређује стилогеност жанра након Рилкеовог дела била је особина преламања света кроз нутрину бића. Постоји још једно духовито поређење романа са Молохом који прождире готово све врсте књижевног изражавања. Ванредан квалитет који можемо додати већ наведенима јесте и синтезна моћ романа да у своју сложену прозну структуру интегрише разне обликовне могућности.

доксална моћ да непрестано настаје и нестаје, а да при томе никада не нестане у потпуности. Види: Рене-Марија Алберес, *Историја модерног романа*, Светлост, Сарајево 1967, стр. 392.

<sup>2</sup> *Историја*, стр. 17.

<sup>3</sup> *Историја*, стр. 124.

<sup>4</sup> Миливој Солар, *Сувремена свјетска књижевност*, Школска књига, Загреб 1982, стр. 29.

Неколико година након Рилкеовог дела Пруст је наставио трагање до „парадоксалне поетике дискретног шока”.<sup>5</sup> Роман је и дефинитивно постао простор субјекта, личности, индивидуалног па и оригиналног схватања живота и света. Интроспективно евоцирање *madeline* претворило је релацију прошлост—садашњост у ново време, релативно време или у „фиктивно искуство времена”, како га је назвао Пол Рикер. Релативно време је оно у којем столују разбокорене асоцијације, ослобођене до те мере да саме себе стварају. У Прустовим романима приповедна инстанца је задржана и наликује на мемоарску док је нарушавање (или урушавање) приповедача дошло сугерисањем примарности тока свести у Џојсовим делима, делима Вирциније Вулф или Олдоса Хакслија као најдаровитијих представника тог књижевног инструмента. Деловање измене свести, модел модерне културе као и појединачна мисаона и стилска дивергирања писаца чине напрото непрегледним оно што зовемо модерним романом. Парчад стварности јесу грађа за модеран роман и милијарде утисака који доспевају у ослобођену свест писца чине да нема неодговарајуће грађе за роман. Све би могло да буде романескна грађа. Апсолутну неодређеност коју је истицала Вирцинија Вулф Хаксли је називао „wholly-truthful art” и објашњавао *музикализацијом*,<sup>6</sup> а Џејмс разумео као представљање живота без преуређивања. Роман је свим симултаним рукавцима своје приче наглашавао тоталност збивања: на једном простору, асимилованом временском инстанцом, јукстапозицијом различних гледишта као и дубљим роњењем у сваку од тих свести.

**Џејмс Џојс и *modern fiction*.** Џојсов проседе најчешће је представљан као повезивање натуралистичке варијанте реалистичке поетике са модернистичким тежњама. Мишел Битор је Џојса називао натуралистом поетског порекла. Почек од песничке збирке *Камерна музика* (1907) и симболистичких стремљења до *Финегановој бдењу* (1939) као несумњиво постмодернистичког дела, Џејмс Џојс (James Joyce, 1882—1941) је уложио много енергије да пронађе праву Форму. Екстремно повезивање натуралистичке поетике у симболистичку потку подразумевало је одређену артифицијелност као и *гонетање* богате текстуре упијања спољашњег у унутрашњост. Џојсов роман *Уликс* осведочио је долазак илузије приповедања: свест је језички уобличавала и артикулисала себе као свест романа без посредништва наративне инстанце. Магична књижевна формула персонализованог интернализма као и Кишова дефиниција величанственог експеримента и величанственог пораза постају синоними за ово Џојсово дело. Итalo Звеvo, Џојсов ученик и пријатељ, написао је да

<sup>5</sup> Виктор Жмегач, „Темељна дихотомија романа у двадесетом столећу”, *Повијесна поетика романа*, Графички завод Хрватске, Загреб 1987, стр. 281.

<sup>6</sup> Музикализација о којој говори Олдос Хаксли није звук схваћен на начин симболистичке поетике. У уметничком делу звук није надређен смислу, пише Хаксли. У питању је бетовеновска конструкција, модулација звука коју он назива *гласолалијом*. Са тона на тон, са расположења на расположење, као лепеза мисли и осећања у органском јединству романа. Романсијер модулира текст привилегован божанским стварањем. Види: Олдос Хаксли, „Роман I: Идеје, музикализација, стваралац”, *Роман*, Нолит, Београд 1975, стр. 259.

је *Уликс* сачињен од исечака стварности као метонимијског дела целине стварности и да твори такву стварност да је у стању да занемари целокупну стварност. Ако овај, нешто поетскији, исказ о Џојсовом роману прекодирамо, јасно нам је да је Џојс темељио нову, литерарну стварност у битном обележену новим и промишљеним концептом. Не значи нужно да рецидиви реалистичког нису преостали него да је тежиште заиста померено, односно да је Џојсов роман довео у питање и променио саму дефиницију романа. Ако уопште и постоји могућност дефиниције модерног романа.

Металитерарност, метанаративност, аутореференцијалност или, најзад, ауторска самосвест и ничеанско *извршање уметничких очију на самог себе*, квалитатив је и интелигibilног и интелектуалног романа. Роман је мислио о себи, његова уметност промишљала себе и уметник који га је писао промиšљао је себе промиšљајући своју уметност.

„Роман као модерно уметничко дело представља ступањ 'критике' након ступња 'поезије'. Његов однос према епу јесте однос стваралачке свести према 'несвесном стварању'.<sup>7</sup>

Из Манових речи схватамо да је роман самонапредовањем прерастао у текст о тексту. Функционалност романа је проширења тиме што је сам роман унутар тематског комплекса градио поетички концепт или тематски комплекс сасвим претварао у поетички концепт. Романеско поље се непрекидно ширило доприносима индивидуалних уметничких решења задржавајући тај квалитет до данас.

Модернистичко оживљавање мита и митологизма оставило је дубок траг у романеском стваралаштву у књижевности 20. века. Поетику митологизовања или „митологизам” у књижевности 20. века Мелетински најрадије и најчешће тумачи на примерима митологизације свакодневица. Ремитизација историјске стварности је заправо уметнички поступак, али свакако и индивидуализован однос према свету. Мелетински надаље издваја два нова типа односа према митологији: „свесно одрицање од традиционалног сижеа и 'топике' ради коначног преласка од средњовековне 'символике' ка 'подражавању природе', ка одражавању стварности у адекватним животним формама; други тип чине покушаји свесне, сасвим неформалне, нетрадиционалне примене мита (не његове форме него његовог 'духа'), који понекад добијају својство самосталног песничког митотворства.”<sup>8</sup> Посебно издвајајући баснословнохфмановску нову митологију и Вагнерову уметничку синтезу са увођењем лајтмотива, Мелетински заправо мит објашњава као структуралну јединицу дела. Мит омогућава однос према свету и тренутку као отклон или као могућност горке спознаје непроменљивости, цикличности света и ствари. Стивен Дедалус осећа страх, али и сумња да би историчност могла да поништи метафизику. Исход Стивеновог васпитног процеса је дубока Стивенова социјална аутистичност, што унеколико и доводи до размишљања о

<sup>7</sup> Томас Ман, „Уметност романа”, *Роман*, Нолит Београд 1975, стр. 122.

<sup>8</sup> Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд 1983, стр. 286.

историји као бесмисленом кругу. Будући да одустаје и од Бога и од историје, Стивену остаје само Уметност. И Џојс је бежао од историје за разлику од Мана, који је желео да помири митску осећајност и историју и све усмери ка „метафизичким проблемима”. Мит је вечни образац, универзалија која објашњава космички поредак, фини, префињени палимпсест који читамо и у Џојсовом и у Кишовом роману. Митска парадигма човека објашњава њему самом тако да у романима обојице писаца има елемената и митова прелазних тренутака у животу личности какви су траума рођења, полна зрелост, однос према оцу итд. Објашњавајући човека, мит осмишљава његову стварност, моделује је и представља као метафору неког смисла па тако и надвладава. Из односа мит-стварност исијава иронија као верни пратилац било да прати странствовање „евримена” Блума по одисејској путањи или страхове младог Стивена Дедалуса. Свесно, интелектуално митолошко структуриране Џојсовог и Мановог романа разликује се од Кафкиног несвесног фантастичног, симболичног и апсурданог преображавања и митологизовања свакодневице.

**Данило Киш и церебрализација прозног дискурса у српској књижевности.** Још је Хегелова теорија романа препознала колико важан удео у роману има захтев наших дана. Ђерђ Лукач је поставио роман у дослух са светом у сталној духовној кризи, а теорију романа као доследну у таквој поставци.

„Роман је епопеја свијета који је бог напустио; психологија романескног јунака је демонско; објективитет романа — мужевно зрео увид да смишо никада не може потпуно прожети збиљу, али да би се она без њега распала у ништавилу безбитности.”<sup>9</sup>

Има могућности да Лукачеве речи о битности текста који је остварен у спрези смисла, збиље и мужевно зрelog увида, односно поетички самосвесног, упоредимо са Кишовим ставом о роману као „сеизмографу хегеловског светског духа”.<sup>10</sup> Сматрајући да је класичан сије немоћан у сусрету са новим осећањем света након катализми и одбацујући Роб-Гријеово ретроградно враћање на рецепте наслеђене из 19. века, Данило Киш се залагао за форму романа као интегралног текста који у себе прима и есеј и драму и пределе поезије. Релативизација временског низа, али и слика потпуно разбијеног света напрости мора да има одјека и на формалном плану романа који све те промене сеизмографски бележи. Фрагментаризација форме као слика дезинтеграције света и покушај урамљивања сегментованог живота одређивали су романескно стваралаштво јер један мајушни сегмент тог разбијеног Живота јесте појединачан живот Кишовог књижевног јунака који ужасно пати у времену у којем се дододио његов живот (сегмент). Наводећи речи Бориса Ејхембаума: „роман је задатак за разна правила, који се дешава уомоћи целог система јед-

<sup>9</sup> Ђерђ Лукач, „Хисторијско-филозофска увјетованост и значење романа”, *Модерна теорија романа*, Нолит, Београд 1979, стр. 318.

<sup>10</sup> Данило Киш, „Романи на длану”, *Homo poeticus*, Просвета, Београд 2006, стр. 96.

начина са мноћо нейознаних, где је важнија интервална грађа него йоследњи одговор”,<sup>11</sup> Киш је најбоље илустровао и свој роман. Модерни писац не верује у Божји каталог и редослед ствари у свету доживљава као наметнут. Иронични отклон у тзв. именовању ствари заправо жели да саствори властити и некохерентни свет, јер писање и није ништа друго до именовање ствари, а „трагање на плану формално техничком, језичком, у области традиције, а у споју са модерним сензибилитетом чини се да је неминовно (...)"<sup>12</sup> Кишов разговор са Зораном Секулићем повео је многобројна питања и уједно поставио схватање традиције као тежишта Кишових књижевних погледа. О Кишовом схватању традиције биће више речи на наредним страницама овог рада.

Повратак литературе себи у великој мери је одредила цитатност, јер цитати бивају и композициони фактори наративне прозе остварујући заvodљиву интелектуалну игру између писца и читаоца и апострофирајући постмодерну игру фикције са фикцијом. Мото постмодернистичке књижевности постала је крилатица: „Нема текста без интертекста”. Интертекст је интелектуални оквир и чини готово органски део текста. Критичко преиспитивање и иронијски дијалог са уметничком прошлостију постали су потреба те модели бивају померени ка историографској метафикацији и означени поступком проблематизовања и противречношћу саморефлексивног и историјског.

„Постмодернизам оспорава начела наше доминантне идеологије (коју, можда поједностављујуће, означавамо као либерално-хуманистичку: од представе о оригиналности и ауторству до раздвојености естетског и политичког). Постмодернизам нас учи да све културне праксе имају идеолошку подлогу која одређује услове сâме могућности њихове производње значења. А уметност то чини истицањем противречности између њене саморефлексивности и њеног историјског збивања.”<sup>13</sup>

*Homo poeticus* и *homo politicus*, *јођи* и *комесар*, сусрећу се у паралитерарном простору посмодернистичке књижевности. Простор полемике, нејединства и *екс-центиричности*, *де-центирирања* и *интироверзије* уједно је и простор филозофског сагледавања категорија за којима и уметник и његово дело трагају. Нема готових и универзалних образаца. Прошлост се посматра са дистанце, или ироничне или у пародијском кључу, и поставља питање: Шта стварност садашњег тренутка може да значи и како је ми можемо сазнати, енкодирати?

**Данило Киш отвара питање поетике приповедања поетике у српској књижевности.** Самосвесни љријоведач, како га назива Вејн Бут, поетички је лик приповедача који коментарише сопствену приповедну позицију. Требало би разликовати надређену инстанцу, односно „самосвест при-

<sup>11</sup> Исто, стр. 103.

<sup>12</sup> Данило Киш, „Пешчаник је савршена пукотина”, *Homo poeticus*, Просвета, Београд 2006, стр. 213.

<sup>13</sup> Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад 1996, стр. 14—15.

поведног текста”<sup>14</sup> који настаје приповедањем самосвесног приповедача. У питању је оно што најчешће зовемо металитерарним дискурсом или метафикационалним ауторским коментаром који открива и фигуре аутора као врховне надређене инстанце. У контексту европских књижевности проза Џејмса Џојса, Томаса Мана и Марсела Пруста одредила је и потоњу линију наративне прозе којој припада и Данило Киш. Најчешће повезиван са борхесовским приповедачким моделом документарности и ерудиције, Кишов човек тражи излаз из кафкијанског лавиринта сазнанијем и властитом спознајом, летом. А сам Киш писањем као једином могућношћу постојања. Отуда писање о писању.

### **Künstlerroman и обнова прошлости да би се разумела стварност**

„...да себе лично, таквог какав сам, сам образујем, то ми је била мутна жеља још од ране младости...”

Гете: *Вилхелм Мајстер*

Künstlerroman или роман о уметнику у традиционалном облику сматра се спецификумом немачке романтике последњих деценија 18. века премда су нека дела тог жанра писана и касније, све до појаве и надвладавања реалистичких поетика. Поменућемо само неке ауторе: Вилхелм Хајнзе (1786), Карл Мориц (1790), Гете (1796), Вилхелм Вакенродер (1797), Лудвиг Тик (1798), Новалис (1802) и други. Период вајмарске културе, затим *Sturm und Drang* и увођење генија као новог духа у књижевност просвећености, отворили су простор револуционарно-сентименталном отпору рационализму. Створен је култ стваралачке, генијалне личности. Као особен знак свог времена, Гетеов роман *Вилхелм Мајстер*, парадигматичан је због тога што је спојио разне периоде немачке књижевности унутар себе, али не без процепа. Прва верзија романа писана је у време вајмарских година, а објављена у деценији процвата романтичарских стремљења, 1796. године и насловљена као *Године учења Вилхелма Мајстера*. Много касније, 1821. године, Гете је објавио *Године лућа Вилхелма Мајстера*. Вилхелм Мајстер је протагониста једног времена које можемо назвати по њему и препрезентује једну генерацију, ону генерацију која је обликована под утицајима Лажбница, Шафтсберија и Руса. Немачка варијанта романтичарске поетике, немачка романтика, била је дубоко означена негацијом класицистичке схематике, естетским монизмом, нормативизмом. Разум је био замењен песничком имагинацијом, филозоф младим уметником који је растао ослобађањем својих мистичарско-поетичних заноса. Обожење индивидуалног осећања изненадило је и роман о уметнику као адекватан медијум за реализациовање интроспективног сагледавања нутрине властитог Бића и сопствене про-

<sup>14</sup> Александар Јерков, *Од модернизма до јосићмодерне, „Дечја књига”*, Горњи Милановац 1991, стр. 24.

шлости која је детерминисала и на свој начин усмерила развитак генија. Слика генија здружена са прометејским геном кренула је из Немачке ка Европи. Прометејски ген је творачки принцип којим је геније створио новог човека подаривши му ватру-интелект и на тај начин постао архетипски образац јунака, у основи обележеног и фаустовским мотивом. Оно што је одиста занимљиво у роману о уметнику, „јест воља за нове путове, с вitezом, смрђу и ђаволом, у утопијско сагледани замак или у оно што тому одговара у уоквиреној звучној, писаној умјетности грађења”.<sup>15</sup> Према Броховом мишљењу, прва истинска прича о уметнику испричана је у Хофмановом делу *Златни лонац*, а после много година и у делу Томаса Мана, *Доктор Фаустус*.

Гетеов роман *Године учења Вилхелма Мајстера* сматран је обрасцем Künstlerroman-а у епохи романтизма. На пољу теорије жанрова могуће је поставити низ питања која се тичу међусобних односа жанра и поджанра, питања могућности еманципације поджанра као жанра, преобликовања матрице по којој жанр функционише у историјском тренутку, затим однос узајамности жанровских дела која су на свој и оригиналан начин модификовала границе жанра и многа друга питања. Bildungsroman и Künstlerroman у речничким одредницама уредно и без изузетка стоје у односу жанр-поджанр, што практично значи да је Künstlerroman заправо Bildungsroman с том разликом да је јунак романа уметник или да ће постати уметник. Духовни развој јунака учењем, сазревањем и стицањем животног искуства, Bildungsroman прати до тренутка када личност постаје формирана и морално зрела да доноси праве одлуке према себи, другима и друштву. Џојсова свест о билу уметности и слободи свакако није дозволила помирење са светом. Напротив. Дедалус-уметник је побуњеник и егзистенцијално отуђен, што је дезинтегрисало матрицу Bildungsroman-а и даље поставило питање: Ако је *Портрет уметника у младости* Künstlerroman, а разградио схему Bildungsroman-а, какав је њихов однос?

Џојсов роман *Портрет уметника у младости* штампан је 1916. године као засебна књига, а пре тога у наставцима у лондонском месечнику *Egoist* и имао је два предтекста: кратак прозни запис, *Портрет уметника*, који је наручио ирски часопис *Dana*, а затим и одбио под изговором да је нејасан, и *Стивен херој* као директно прерађен текст-окосница потоњег романа. Успоставивши сопствену поетску теорију, Џејмс Џојс је писао роман *Портрет уметника у младости* као објаву лета и надлетања над лавиринтом. Окретао се прошlostи и телесологији Стивенове личности управо јер је духовни развој, иначе одређен образовним процесом, успео да породи опредељење. Да оде! Стивен није желео да служи ономе у шта није веровао. Веровао је само у једног Бога, а то је Уметност и зато је отишао — да би јој служио. Нема помирења са светом, напротив: откровење и ослобођење стваралачке личности. Овакав завршетак романа је озбиљан ударац који избија ваздух нивоу Bildungsroman-а унутар

<sup>15</sup> Ернст Брох, „Филозофски поглед на роман о уметнику”, *О умјетностима*, Школска књига, Загреб 1981, стр. 270.

Künstlerroman-a. Џојс никако није могао да измири начела самоостваривања и социјализације индивидуе. Померање утврђености чини да „образовни роман постаје оквир помоћу којег се промишљају сложени односи између образовног процеса и њихових различитих исхода”.<sup>16</sup>

Џојс је свој роман заиста остварио модификованим обрасцем Künstlerroman-a и зачео појаву коју бисмо могли да назовемо модерним романом о уметнику који је свестан себе, своје позиције и који промишљајући себе промишља и проблеме своје стварности или стварности у којој живи. Одјек овакве поетичке поставке наћи ће своје преобликовање у младалачком Кишовом роману који ће релативизовати и проблематизовати свет, али ипак остати отворен слутећи елементе каснијег хармонизованог света Кишове зреле фазе стваралаштва.

**Портрет уметника у младосни и Künstlerroman.** Проучавајући роман о уметнику у периоду од 1904. до 1930. године, Roberta Seret је у својој обимној студији *Voyage Into Creativity. The Modern Künstlerroman* поставила следеће закључке који оцртавају схему Künstlerroman-a:

1. жанр Künstlerroman-a је одређен природом сопствене теме и структуре
2. тематско језгро Künstlerroman-a подразумева концепт уметничког стварања, специфичну природу и судбину уметника, однос према друштву као и проблеме са којима се сусреће у покушају остварења своје естетске теорије
3. нарација је хронолошка и оцртава важне етапе у јунаковом уметничком развоју
4. структуром доминира мотив путовања који функционише на неколико нивоа:
  - а) психолошком
  - б) социјалном
  - в) стваралачком.

Џојсов роман прати матрицу Künstlerroman-a премда је у својој бити и изневерава, а самим тим и мења. И то значајно.

„Концепт уметничког стварања“ сопственим критичким сагледавањем прераста у Стивенову естетску теорију епифаније грађену на начелима томистичко-августиновске схоластике;

„Природа и судбина уметника“ (схваћена романтичарски) као опште место по којем млада и хиперсензитивна природа дубоко проживљавајући себе у свету, нездадовољна, чезне за оним што је једино, а различито од свега што окружује субјект и гони га на бекство и стална путовања из реалности. Појединач се супротставља општем устројству света: коначан свет бесконачном, индивидуално парче света универзуму. Отуда пркос, бунт, презир. Нарација тече хронолошки и заправо пред-

<sup>16</sup> Александар Стевић, „Künstlerroman као Bildungsroman: моћ и немоћ жанра”, Txt, бр. 5–6, Београд 2004, стр. 51.

ставља кохезионо ткиво међу етапама развоја мада је често вођена и асоцијативно из перспективе јунака. Прича функционише и на симболичком плану па нарација равна прелази и обликује целину. Нивои „мотива путовања“ су у међусобно градативном односу, повезани су и сливају причу ка њеном центру, иницијацији уметника и његове уметности. Крећући од „психолошког нивоа“ и сукоба са ауторитетом који оличавају родитељи и породица већ у детињству, начетим недоумицама, млади појединац несигурно ступа у процес самопроналажења и оријентисања у свету иако га још не познаје. Деловање ментора је незанемарљив траг који остаје утиснут на души попут жига. Четке Стивенове тетке Данте Риордан симболично представљају духовну средину у којој је растао дечак: једна је пресвучена зеленим сомотом и свакако симболизује Парнела, а друга је обложена црвеним сомотом и указује на Давита. Стивену је сугерисана поларизација на најоштрији начин и то онда када дечак није ни знао шта би то све могло да значи.

Уласком у свет, најпре у језуитску школу Клонгоуз Вуд и касније колеџ Белведере (утицај васпитних институција из схеме Bildungsroman-а има сличан утицај на младу душу као ментори из породице), Стивен Дедалус упознаје друштво, истовремено и веру као неодвојиве ентитете и прелази на „социјални ниво“ телевологије личности. Бреме усамљеника и појединца у колективном друштву које колективно мисли, ствара низ фрустрација које лагано воде ка последњем нивоу и коначном развоју. Потрага за сопственим идентитетом подразумева упознавање себе, кристализовање свих састојака свести и покушај објашњења. Јављање потребе сексуалног остварења у Џојсовом роману пребачено је деломице са психолошког и на социјални план, јер Стивен своје прво сексуално искуство доживљава са проститутком. Следећи ступањ у покушају разумевања света је дубока патња, патња као предуслов стварања, као посебно и катарзично ослобађање личности и тела. Потпуно самосвесно проналажење личности доживљава се буђењем и летом. Иницирана симболичном сликом девојке на обали, Стивенова одлука да одреди и подреди свој живот Уметности донета је. Постаје добровољни изгнаник несвестан да се заправо није пронашао као и да се неће наћи тамо куда иде. Отићи ће да би се вратио, али млад бунтован дух у том тренутку то није могао да зна. Ако пребацимо истраживачки поглед и на раван уметника-аутора, путовање у прошлост и сагледавање младости уз отклон, покушај је сагледавања садашњег, односно ондашњег пошто посматрамо из перспективе времена када Уликс није написан и схватамо да је формиран *credo*, да је Џојс промислио себе кроз Стивена и своју уметност кроз Стивенову поетску теорију.

Овакво усмерење нас доводи до посебног питања Künstlerroman-а које га одваја од других сродних врста: питање ауторског поступка и односа према књижевном јунаку. Напрслина структуре на овом месту даје мало простора за тумачење романа *Портериј уметника у младости* као портрета младог Џејмса Џојса. На овом клизавом терену пали су многи који су Џојсов роман тумачили (и сводили!) на духовну ауторијографију, биографију младости и Џојса поистовећивали са Стивеном. Није да у

Стивену нема Џојса, али Стивен је Стивен. *Портерш уметника у младости* није исповест него, као што смо рекли, сагледавање са отклоном. Пренећемо делове из два писма које је Џојс писао својој вољеној Нори Барнакл<sup>17</sup>, једно из 1904. године, а друго из 1912. Делови су значајни и показују колико јесте Џојс у Стивену и где престаје да буде:

„Мој ум одбације читав садашњи поредак и хришћанство-дом, признате врлине, друштвене класе и религиозне доктрине. (...) Посматрајући мајчино лице док је лежала у ковчегу — лице сиво и испијено од рака — схватио сам да посматрам лице једне жртве и проклео сам систем који ју је начинио жртвом. (...) Пре шест година сам напустио католичку цркву мрзећи је из дна душе. Сматрао сам да не могу да останем њен припадник због нагона у мојој природи. Објавио сам јој потајни рат и одбио сам да прихватам места која ми је нудила. Тиме сам од себе начинио просјака, али сам задржао свој понос. Сад водим против ње отворени рат оним што пишем, говорим и чиним. У друштвени поредак могу се укључити једино као пробисвет.“

Из Џојсовог писма из 1912. године наводимо само завршни део:

„а ја сам један од писаца ове генерације који можда напокон стварају свест у души ове убоге расе.“

Стивен је замишљен као лик вођен неким Џојсовим идејама или искustвима. Стивен је заустављен у једном тренутку, ојаловљен је и у Уликсу коначно постаје пропао човек. Џојс је наставио да живи побуну својом уметношћу не увек помоћу Стивенових теоријских поставки, јер то и није била уметност него теорија. Ослобађао је себе и споро, али достајно, и своју Ирску.

Истерање из сопствене нутрине, наметнутим развојем и образовањем, Стивен се вратио поново у себе спознавши Уметност. Излечен од света и друштвене ужљебљености, одбивши све императиве и очекивања, ослободио је себе да даље трага. Постаће Телемах и трагајући за оцем трагаће за сопством, за Формом. Баш као што ће чинити и Киш.

Драмско устројство текста које прожима роман, почев од формалне издељености на пет поглавља (пет чинова) до драмски обликоване прогресије развоја, оправдава или бар приближава нашу поставку: епифанија — чин — развојни ступањ. Од поклича *Non serviam!* до сазнања као „тоталног битка“<sup>18</sup> што у таквом следу и мелодији има „седам основних

<sup>17</sup> Џојсова обимна и у три тома штампана кореспонденција поред писама упућених Нори обухвата Џојсову преписку са савременицима, познатим писцима, Јејтсоном, Шоом, Паундом, Елиотом, као и са својим издавачима. Свакако најзанимљивија су писма упућена Нори и најчешће сматрана литерарном порнографијом, што по нашем мишљењу неретко и постаје истина. И поред рушења табуа и раскринавања викторијанског лажног морала нека од ових писама прелазе границу језички пристојног откривања најинтимнијих чежњија. Писма која у овом тексту цитирајмо не садрже непристојне делове, напротив. Џојс са нејном осећајношћу пише Нори и открива поступак при писању *Портерша уметника у младости*. Текст писама преузет из: Џејмс Џојс, *Писма Нори*, приредио Бојан Јовановић, Stylos, Нови Сад 2003, стр. 13—15 и 122.

<sup>18</sup> Тотални битак је тотална духовна спознаја и филозофски продор битка у универзалност приказивања света. Уметник сабија знање бесконачног развитка човечанства у

тонова: грех, уметност, дух, побуна, изгнанство, самоћа, гордост”<sup>19</sup>. Овим основним штоновима могли бисмо додати још и самосвест коју ћемо разликовати од гордости и патњу о којој је већ писано.

Након формалне поделе романа, перитекстуални ниво Џојсовог романа је индикативан: наслов и мото романа усмеравају наше тумачење. Жан Парис предлаже као могућ и други наслов романа: *Le dédale* — лавиринт. Драмски набијена потрага по свету доживљеном као лавиринт посебно је осветљена епиграфом преузетим из Овидијевих *Метаморфоза*, VIII. 18:

„Et ignotas animum dimitit in artes”

што значи: „И усмери свој ум ка непознатим вештинама”.

Епиграф који упућује на Дедала, митског изумитеља лавиринта, упућује и на Дедала-изумитеља решења изласка из лавиринта. Лет је та непозната вештина којом се надвладава лавиринт и која представља лајтмотив романа истовремено отварајући неколико перцептивних канала. Коме се Џојс обраћа тим епиграфом? Митском Дедалу, Стивену Дедалусу, себи или нама, читаоцима? Свима.

Драмски простор Џојсовог романа у знаку је дихотомије на оно ван Стивена Дедалуса и оно унутар њега. На следећој *ђустини*, Стивеновој нутрини, опет дихотомија на телесно и духовно. Строги контрасти су видљиви почев од номенклатуре: верска симболика драмског јунака Стивена упућује на Св. Стефана, првог мученика који је каменован до смрти због својих уверења, а митска симболика указује да је Стеван Дедалус заправо Икар, јер му презиме указује да је Дедалов син. А Икар је био млад и његов трагички *hybris* да лети високо тик до Сунца упркос саветима да то не чини стрмоглавио га је у море.

Експозиција телеологије Стивенове личности смештена је у породични дом са атмосфером у којој доминира теткина дантеовска опседнутост паклом (од погрешног изговора енглеске речи *anti* добијено је *Данти* што алудира на чувеног песника Дантеа Алигијерија). *Мали Тужу* чулно спознаје свет већ на првој страници Џојсовог романа: очева прича о малом зеки, мајчин мириз, бомбоне Бети Берн са укусом лимуна, мокрење у кревет. Чулне представе света су хаотично урезане у свест и ритмички усаглашене теткином песмицом, понављаним дистихом да ће му очи бити ископане ако се не извини. Оваква структура првих представа о свету поставља се као механизам који би требало да покреће малени људски строј без грешке и у задатом такту. У језуитској школи, гесло A.M.D.G. (*Ad Maiorem Dei Gloriam*) наизглед хармонизује хаос дечакових мисли обузетих паклом, Парнелом, осећањем усамљености *добро<sup>ж</sup> щркача* специјалног стила трчања (*високо йоди<sup>ж</sup>нуће главе*) и скрајнуто-

уметничко дело које естетичко ставља крај силе етичности и остаје као такво у вечности. Настаје мит о свету који настаје у новом устројству. Види: Hermann Broch, „James Joyce i suvremenost”, *Модерна теорија романа*, Нолит, Београд 1979, стр. 122—126.

<sup>19</sup> Ернст Роберт Курцијус, „Џејмс Џојс и његов Улис”, *Есеји из европске књижевности*, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1964, стр. 89.

шћу у хомогеној маси. Могућности заплета се наслуђују на божићној вечери (малој драми у драми о сукобу појединца и догме) у врло сценичној атмосфери вербалне борбе између Данте Риордан и господина Кејзија: Бог vs. Парнел. Господин Кејзи узвикује да Ирској не треба Бог и напоље са њим, а тетка Данте захтева Бога и Веру пре и после свега. Дечакова збуњеност расте, али и његова телесна страна се буни, прави лом у глави који Џојс симболичним сликама доводи до кулминације и лагано, зналачки усмерава ка расплету. Али расплет неће бити једноставан и тако предвидив како се указује. Врхунац телесне дилеме након губљења невиности на тако сраман и грешан начин, са проститутком, затим интелектуалне након проповеди оца Арнала и, најзад, врхунац моралне дилеме самопрекоревањем и аксезом кулминираће на највршнијој тачки: понудом да приступи светом језуитском реду.

„Притиснуо је лице на прозорско окно и укочено гледао у мрачну улицу. Ту и тамо су кроз суморну светлост промицале прилике. И то је био живот. Слова имена Даблин тиштала су његов дух и грубо гурала једно друго тамо-амо с неком спором непрестаном упорношћу. Душа му је урастала и окоревала у густу масти, са својим туробним страхом тонула све дубље у тамни претећи сумрак док је тело, које је било његово, стајало равнодушно и обешчашћено, и смраченим очима беспомоћно узбуђено и људски тражило неког животињског бога кога би гледало.”<sup>20</sup>

Звезде су почеле да се круне и звездани прах лагано засипа Дедалуса. Душа постаје звер која се отима у сопственом брлогу тражећи животињског, неспиритуалног или, најбоље рећи, бога који неће захтевати репресију жеље. Стивен тражи живот у свој својој пуноћи, тражи да отпustи упорне гласове тела да сатворе сопство за којим трага, да раскине кврге и ослободи наталожену енергију. Сцени руковања са свештеним лицем, која је требало да овековечи Пречасног Стивена Дедалуса, конфронтација је слика девојке, чудне и дивне морске ѡишице, која је стајала у среду потока и гледала ка пучини.

„Њена слика ушла је у његову душу заувек и ниједна реч није прекинула свето ћутање његове екстазе. Њене очи су га звале и душа му је заиграла од тог позива. Живети, грешити, падати, тријумфовати, изнова створити живот из живота!”<sup>21</sup>

Стивенову одлуку су додатно и симболички потврдили песма пијаних младића и сива лица долазеће језуитске браће. Рука је истргнута из стиска и раскинувши савез изазвала је врење, а најзад и артикулацију нове мисли, додуше тек у заметку.

На колецу Белведере расте Стивенова мисао, расту и његова личност и његова гордост. Покушаји домишљања себе праћени су и сагле-

<sup>20</sup> Џејмс Џојс, *Портрет умјетника у младости*, превод Петра Ђурчије, Новости, Београд 2004, стр. 112. У даљем тексту све ознаке страна из ове књиге односиће се на исто издање.

<sup>21</sup> *Испо*, стр. 171.

давањем Ирске, њеног односа према језику, према Енглезима, сагледавањима оца, Бога, Цркве, свог односа према лектири, према естетичким системима и све то бива инкорпорирано у разговору са полупримитивним Линчом када артикулише, врло самосвесно, сопствено схватање естетике, оно што смо назвали Стивеновом поетском теоријом чију окосницу наводимо:

„Говорити о овим стварима и покушавати разумети њихову природу и разумевши је покушавати полако и скромно и стално изразити, истиснути опет из грубе земље или из онога што нам она пружа, из звука облика и боје који су тамничке вратнице наше душе, слику лепоте коју смо успели да разумемо — то је уметност.”<sup>22</sup>

**Стивенова естетска теорија.** Уметност је откровење лепог. Уметност је природа, али не миметизам природе него миметизам природног процеса и његове саморегултивности. У бити, Стивенова теорија се уско односи према томистичкој идеји уметности која уобличава дух или материју за један естетски циљ. Повезивање лепог и истинитог као естетског и етичког, интелигабилног и интелектуалног, заправо је покушај рационализације аристотеловске катарзе. Уметност добија на дар квалификатив апсолутне творевине духа па је Уметник ослобођен друштвених одговорности. Ова концепција крије (или открива!) иманентни императив: решити проблем лепог саопштавањем истине. Естетско поимање истином самог акта поимања, а преко или помоћу имагинације, садржано је у *integritas, consonantia, claritas*, које Стивен преводи као потпуност (целовитост), склад (хармонија) и јасност.

*Integritas* је први степен поимања и тада је предмет оком одвојен од космоса. Естетска равнотежа, равнотежа естетског мировања је квалитет који предмет поседује онда када поседује све што је потребно да има да би био то што јесте. Умберто Еко прави разлику између Џојсовог схватања овог појма и томистичког оригинала и наводи разлику у психолошком и имагинативном поимању тог појма, што, заправо, представља Џојсов начин прилагођавања томистичке идеје на властити поетички концепт у роману.

*Consonantia* испитује узајамне делове према целини. Целина није збир саставних делова јер увек при састављању растављеног има сувишака. У посматрању, анализи, следи синтеза перцепције. Синтеза целовитости и хармоније долази на следећем ступњу. Дакле, спајање *integritas* са оваквим објашњењем појма *consonantia*, ствара зрачење. Зрачење је схоластички појам *quidditas*, односно суштина предмета, његово штатство.

*Claritas* подразумева јасност представљања предмета.

Штаство, зрачење предмета, је у дубокој повезаности са Стивеновом теоријом епифаније,<sup>23</sup> изненадном манифестијом духа. Епифанија

<sup>22</sup> Исто, стр. 207.

<sup>23</sup> Епиклезија је термин који је Џојс првобитно користио наместо термина епифанија. Епифанија означава молитву којом се божанско присуство призива да се спусти на хлеб и

се не разликује превише од Елиотовог „објективног корелатива”.<sup>24</sup> Елиотова представа је увек симболична док је Џојсова симболистичко-реалистична, што значи да је у питању мозаик од епифанија из реалистичке представе света. Светозар Кольевић је епифанију као књижевни симбол овако осликао:

„Поред банаљности ситуација доцарава и доживљај перверзно устрептале жудње, лъигавог пренемагања и позе, нервне усплахилености, а посебно осећај нечег слузавог и живог што је немогуће преточити у речи. Другим речима, ситуација је симбол, неразрешив до краја, њен смисао није описано него сугестивно усмерен.”<sup>25</sup>

#### Како предмет досеже епифанију?

Око посматрача визира и анализира предмет, бистар и луцидан ум логички синтетише. Да би предмет био *сћивар* структура му мора бити организована тако да у центру има душу која зрачи. Да ли ће нам се епифанија открити зависи од нашег спиритуалног ока. Ако је Нора Џојсова најлепша епифанија, онда је његов књижевни рад највећа епифанија: „заснована у *Сћивену хероју*, модификована (и теоријски образложена, прим. Ј. С.) у *Поршрејшу*, примењена у *Уликсу* и претопљена у *Финегановом бдењу*”.<sup>26</sup>

У наставку образлагања своје поетске теорије Стивен дели уметност на три еволутивне етапе развоја: лирски, епски и драмски. И нужно тим редом и нужно у аксиолошком односу. Реч је о односу слике у уметности према духу уметника. Лирски облик је почетак стварања када дух не може да се одвоји од емоције која је смештена дубоко у њему. У епском облику постоји дистанца док је драмски облик врховни облик који успева да уметника одвоји од његовог дела и постави га на позицију драматичара, на приповедачку инстанцу која обрезује нокте.

„Уметник као Бог творац остаје у свом делу или поред, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен толико да више не постоји, равнодушан, и обрезује нокте.”<sup>27</sup>

Ако упоредимо наведене Стивенове речи са Флоберовим речима из писма г-ђи де Шантпи:

„Уметник треба да буде у свом делу као Бог у стварању, невидљив, свемоћан да се свуда осећа, али да се никде не види.”

---

на вино да би постало тело и крв Христова у току причешћа. Епифанија је објава, очитовање. У грчкој традицији је означавала божанско биће, а у модерном добу развила се као секуларна епифанија. Емерсон је сматрао да пробуђени интелект може да искуси „епифанију Бога” у „најглупљим стварима”.

<sup>24</sup> Објективни корелатив је референца за формулативно и објективно представљање одређене емоције, нечега што је необјективно, тако да спољни фактори заврше у чулном искуству, а емоција се евоцира. Према Елиотовом мишљењу, уметност комуницира преко конкретних слика.

<sup>25</sup> Светозар Кольевић, *Тријумф интелигенције*, Просвета, Београд 1963, стр. 168.

<sup>26</sup> Валтер Хелерер, „Епифанија као јунак романа”, *Роман*, Нолит, Београд 1975, стр. 463.

<sup>27</sup> *Поршрејш*, стр. 215.

увиђамо да нема разлике сем мало Стивенове ароганције у интерпретацији.

Свакако нам је јасно да ни један уметник не може да буде толико објективан да обрезује нокте, јер онда не би био уметник. Ни једна инстанца у *Портерију* није равнодушна: ни приповедач ни аутор. Стивенова естетска теорија је скица, он није ни свестран колико ће се ствари изјаловити и колико је себе преценио. Уосталом, *шородивши* песму из себе ујутру, „у девичанској утроби маште реч се оваплотила“ и „он је спознао екстазу серафимовског живота“.<sup>28</sup> Песма коју је Стивен написао је осредња и по свој прилици посвећена Еми Клири, о којој је потајно размишљао. Џојс ју је ипак уврстио у роман премда потиче из 1900. године и периода његових првих остварења. Према сведочењима Џојсовог брата, *Виланела*<sup>29</sup> о заводници је била део изгубљене песничке збирке *Сјај у шама*. И то је сва Стивенова уметност у роману:

*И увек жудни наш љојглед очара  
болећивости и будност љубави  
Зар уморна још ниси од своје жара?  
Не ључија више о данима чара.*

Та заводница у виланели могла би се протумачити и као *најдаља Туле, земља с ону страну знања*. Џојсов амбивалентан однос према Ирској и њеној парализи увек га је везивао за изгнанство и то отужно искуство одласка, јер честа је ствар да се сопствена земља увек више воли из даљине, када се напусти. Сам прогнавши себе, пишући своја дела у другим и туђим земљама, вероватно је да се Џојс осећао као, како то Жан Парис каже, „увређени љубавник“. Јер из такве перспективе Ирска је за њега заиста заводница која перманентно мами и сваки пут одбације од себе. Зато та заводница има „душу сличну слепом мишу, која је долазила у свест по мраку и у потаји и усамљености, застајући за тренутак, без љубави и безгрешна.“<sup>30</sup>

Сасвим је јасно да је Џојс више волео представу Ирске него саму Ирску, а и *Портериј уметника у младости* је добрим делом настајао ван Ирске.

У шетњи са Кренлијем, када упркос његовим резонерским настојањима Стивен објављује да одлази, среће Жену која пева:

*И кад се узмемо,  
о, како ћемо бити срећни,  
јер ја волим слатку Рози О'Гради  
и Рози О'Гради воли мене.*

<sup>28</sup> *Истло*, стр. 217—218.

<sup>29</sup> Виланела је пасторална песма коју чине пет терцета и један катрен као и једноставна версификациона схема. Последњи стихови прве две строфе се понављају током песме. Почетком 20. века у поезији на енглеском језику прихватили су је Емпсон, Бишоп, Дилан Томас.

<sup>30</sup> *Портериј*, стр. 221.

Стивен је сигуран да жели да нађе Рози. И сазна каква је. И зато мора да оде. Да покуша да сазна. Мислио је да ће бити срећан.

„Нећу служити ономе у шта не верујем, звало се то мој дом, моја отаџбина, или моја црква: и покушаћу да се изразим у неком облику живота или уметности што слободније могу и што потпуније могу, служећи се у своју одбрану јединим оружјем које себи дозвољавам — ћутањем. Изгнанством и лукавством. (...) Не плашим се да будем сам, ни да будем одгурнут због неког другог, нити да напустим оно што морам напустити. И не плашим се да починим грешку, чак ни велику грешку која може потрајати цео живот, а можда чак и вечност.”<sup>31</sup>

Стивенова побуна је почела од поклича и достигла коначан расплет и спознају. Тотални битак још није сазнат, али ужи део левка у који је Џојс салио телеологију Стивена Дедалуса јесте сазнање да се мора отићи и покушати сазнање тоталног битка. Драматизован опис развоја једне личности кулминирао је освајачким и луциферовским покличем подједнако као и одбијањем приступа у језуитски ред. Ако бисмо употребили драмску одредницу, рекли бисмо да је презентација естетске теорије инхибириала драмску радњу мада је као својеврсна ретардација одложила исход, али и Стивенове освајачке тежње учинила очигледнима. Епизода у којој је презентована естетска теорија има квалитет есејистичког фрагмента, што додатно интелектуализује романеско језгро.

Онај најужи део левка у роману пренет је у двема дневничким одредницама непосредно пред стварни одлазак у Париз, место у које бежи „необична младеж” (Е. Брох).

„26. априла. Мајка ми уређује моју нову половну одећу. Она се, вели, сад моли Богу да ја у свом животу и далеко од куће и пријатеља научим шта је срце и шта оно осећа. Амин. Нека тако буде. Добродошао, о животе! Ја идем да се по милионити пут сучелим са стварношћу искуства и да у ковачници своје душе искујем још нестворену свест свог народа.

27. априла. Стари оче, стари мајсторе, буди уз мене сада и увек и помози ми...”<sup>32</sup>

Одбивши да се причести, јер неће да служи ономе у шта не верује чак ни због мајке, одлази да научи *шта срце осећа*, да сазна ко је. Ово је први клучни сигнал који је повезан са *ковањем нестворене свести свог народа* у наведеним последњим реченицама Џојсовог романа. Непажљиви читалац би помислио да се ово односи на неку националну мисију, али не односи се. Нестворена свест ирског народа је слободна свест. Стивен је ослобођен и његов образовни и развојни процес довели су до својеврсног ослобођења и он то жели да врати у своју Ирску својом уметношћу.

„Његова душа се дигла из гроба дечаштва, збацила своје покрове. Да Да Да. Из слободе и моћи своје душе он ће, као велики изумитељ чије име носи,

<sup>31</sup> *Испо*, стр. 248—249.

<sup>32</sup> *Испо*, стр. 255.

поносно стварати нешто живо, ново и узвишено и лепо, недокучиво, неуини-  
штиво.”<sup>33</sup>

Томе служи и последња реченица у којој зазива, као Икар, свога оца Дедала да му помогне да надлети лавиринт на крилима слободе. О повезаности спознаје и слободе у генетском коду уметничког организма биће речи у сагледавању прометејско-орфејско-икарског својства стваралачке личности. Стивен Дедалус је постао архетипски образац побуне и потраге што ће имати одјека у Кишовој *Мансарди*.

Остаје нам простора да поставимо и питање: Какав је Стивенов лет?

Од Икаровог лета остало је расуто перје по површини мора и мит-  
ски образац лета као пада. Драмска перипетија се додогодила негде између  
два романа: последње странице *Портерета уметника у младости* и првих  
страница *Уликса*. Стивен се стрмоглавио у Даблин не само због мајчине  
смрти него и да тражи свој живот и живи га тражећи.

### ***Мансарда као портрет уметника у младости* (*Primum vivere deinde philosophari?*)**

„... граница учења и тај горки укус разочарања што га провинцијалац доживљава у Београду ... све је то у *Мансарди* сувише поетизовано, померено, ишчашено, али негде на дну те књиге стоји неки горки талог искуства.“

(Данило Киш, „Горки талог искуства”,  
*Homo poeticus*, Просвета, Београд 2004,  
стр. 190)

Кишови кратки младалачки романы, *Мансарда* и *Псалм 44*, здруже-  
но су објављени из практичних разлога у једном издању 1962. године и  
сведоче о двема дивергентним линијама у Кишовој прози. У разговору  
са Габи Глајшман Данило Киш (1935—1989) говори о паралелним токо-  
вима *Псалма 44* и *Гробнице за Бориса Давидовича* као историјским и до-  
кументарним конструкцијама, али и о извесном стилском јединству ро-  
мана *Мансарда* и *Башта, йејео. Пешчаник и Енциклопедија мртвих* пред-  
стављају синтезу развојних линија Кишове наративне прозе.

Угледавши света у садејству са романом полубратором, од самог по-  
четка, роман *Мансарда* бива осуђен на скрајност и најчешћа тумачења  
која у њему виде скоро само роман који најављује постмодерну у српској  
књижевности и Кишовој прозно стваралаштво. Читана као стилска вежба  
за изучавање списатељског заната, опробавање новог поетичког концеп-  
та и као роман из Кишових студенских дана, *Мансарда* је постала и  
остала књига о *годинама учења*.

„Тај мој кратки роман (*Мансарда*), писан у првом лицу, јесте, на неки начин, и моја властита интелектуална и сентиментална биографија, снимак мојих

<sup>33</sup> *Портерет, исјо*, стр. 169.

младалачких 'година учења', мојих немира и побуна. И шта је за једног студента књижевности логичније него да се — у тренутку када његова особа постане романескним ликом (у тој самоплодној и чудесној трансформацији где се између романескног и реалног *ja* ствара истовремено процес подвајања и сједињавања, јер *ja* оног који пише о себи и *ja* што га описује *нису* и *јесу* исто лице) (...) шта је сигнификативније за његов интелектуални профил од његове лектире! Јер све остало за њега је тривијалност. (...) ова *отпешчала форма*, ово типично формалистичко *онеобичавање*, ово, заправо, двоструко *онеобичавање* (цитат; на страном језику) ту је да сведочи о свим овим референцама, све је то интерполирано ту, и тако, у пустој нади да ће читалац открити смисао и логику ових знакова, ових значења. Свих ових значења! (Јер писац пише, заправо, за свог читаоца, за читаоца по својој мери.)”<sup>34</sup>

У подужем наводу пишчевих речи налазимо места над којима би требало да се зауставимо. Прва и за *Мансарду* индикативна смерница је свакако она која се тиче аутобиографских елемената. Киш каже да *Мансарда* „јесте на неки начин и моја властита интелектуална и сентиментална биографија” (курзив Ј. С.). По среди је двостепено релативизовање: на неки начин и (између осталог) јесте биографија. Оно *ja* које пише о себи и *ja* које га описује и *јесу* и *нису* исто лице. Сасвим је јасно да питање аутобиографског у *Мансарди* подразумева процес идентификације која се решава ироничним отклоном.

Друга смерница је питање поверења у свог читаоца као одређеног читаоца којем је естетичка порука упућена и који ће је зато разумети. *Нейозвани читалац* дакако не разуме јер њему *Мансарда* ништа и не говори. Једном приликом Гете је рекао Екерману: *Моје ствари не могу постапати појуларне. Оне нису написане за масу небо за појединце који желе и траже нешто слично и који су слично усмерени*. Одређени Кишов читалац је тај појединац који је слично усмерен.

„Млади читаоци, хоћу да кажем они ретки који траже и налазе у књигама радост, утеху, они који нису продали душу ѡаволу виде у *Мансарди* опис неког *trip-a* што није далеко од истине. Само дрога којом сам се служио приликом писања те књиге била је од чистог концентрата младалачке патње, метафизичка марихуана и еротска *manique*.<sup>35</sup>”

На другом месту Киш додаје да је *Мансарда* роман који говори о онима који су остали литерарно необрађени, о њему и о његовом нараштају мислећи на Филипа Давида, Борислава Пекића, Мирка Ковача, Мира Главуртића и друге. Такође, у интервјуу насловљеном „Рађа се нова генерација” из 1965. године Данило Киш каже:

„Своју прву књигу *Мансарда* написао сам у једном тренутку самоубилачке кризе на чијем почетку је стајала једна младалачка љубав. Почеко сам да је пишем у виду дневника једног самоубице, бележио сам хаотично стање своје свести,

<sup>34</sup> Данило Киш, *Час анајомије*, Нолит, Београд 1978, стр. 143.

<sup>35</sup> Данило Киш, *Складишће*, БИГЗ, Београд 2003, стр. 278—279.

слике и звукове који су ме у грчевима потресали. Ја и данас волим ту своју књигу, не само зато што сам јој дужан...”<sup>36</sup>

Да роман *Мансарда* заиста представља наговештај стваралачке поетике који ће прерasti у поетички систем указано је одавно, као и на то да најављује постмодерно проблематизовање Форме. Поред зачетка велике Кишове теме, теме породичног круга, метапоетичких промишљања, наговештене теме смрти, самоубиства, у *Мансарди* и прознопоетског колебања као доминанти, поменућемо и најважније тенденције Кишовог прозног опуса које су од изузетног значаја.

На првом месту је свакако цитатност и то почев од перитекстуалног нивоа: епиграф-мото из Блоковог есеја „Дневник жене коју нико није волео“ осветљава целину и главно стремљење романа повезано са пародичном ресемантацијом мита о Орфеју и Еуридици. Филозоф са мансарде је дошао до неких закључака и, како би верификовао њихову истинитост и представио као истинито сазнање, он их преводи на латински и, наравно, пародира.

И графички издвојен, уметнут и реинтерпретиран цитат-дијалог Ханса Кастропа и мадам Шоша из Мановог *Чаробног бреџа* наговештава јунаково саживљавање са литературом до Кишове мере: *живоћ, литература*. У тесној вези са цитатношћу, поменућемо ерудитивност Кишовог генија и не мање важну, поетичку самосвест. Документарност, коју ћемо у пуном сјају упознати у каснијим и остваренијим Кишовим делима, у *Мансарди* је посувраћена у псеудодокументарност: дневнички наводи, песма и превод песме из Залива делфина, писма Козорогом и Еуридици, плакат за модну ревију и др. Поступак каталогизације, набрајања и систематизовања набројаног по различитим критеријумима, раблеовског типа најчешће, у Кишовој наративној матрици заузима важно место и показује се као врло функционалан. Дајући прозном тексту поетски ритмички квалитет садржан у набрајању, каталог може видније да означи неке аспекте значења, углавном у пародијском кључу: винске карте и јеловник кафане *Код два дестерадоса*, списак станара као и списак питања из живота.

Усмерена ка једном тренутку српске књижевности, Кишова *Мансарда* ће се устремити на све фабулане који неореалистички мудрују желећи да својим метафизичким сањаријама луцидно разоре конвенције. Први део поднасловова (сатирична) превасходно се односи на традиционално схватање књижевности и још више на *идеализам младости* који је веровао да ту може нешто да учини, а други део (поема) на формални план који повезује лирске са наративним елементима (прозно-поетско колебање).

*Mythos* романа преплиће иронију и сатиру у специфичној форми. Хумор, који је заснован на фантазији као и на примени романтичарских митских облика на реалистички садржај, помоћу ироније нараста у иронију која жели нешто да постигне: у сатири.

<sup>36</sup> Данило Киш, „Рађа се нова генерација”, *Varia*, БИГЗ, Београд стр. 490.

Према теорији архетипског значења, Кишова *Мансарда* би припадала „другој или кихотској фази сатире”,<sup>37</sup> уско повезана са комедијом бега у којем јунак бежи у неко идеалније друштво не покушавајући да преобрази своје. Тема ове фазе сатире је постављање идеја и теорија према животу. Кишово гесло које изједначава литературу и живот у роману *Мансарда* претопљено је на раван која књижевне конвенције схвата као животне. Потпуно пресликавање животних закономерности у уметност напрости се и само опире и у уметнику иницира однос дубоко противречан па тиме и изискује сатиричан и циничан израз. Менипска, менипејска сатира као степен отпора према предрасудама и догматизму било ког типа, најбоље би одговарала Кишовом поступку у *Мансарди* када се има у виду осавремењено посматрање овог античког књижевног облика. Сатиричка платформа није ни филозофска ни антифилозофска, ни религијска ни антирелигијска него израз хипотетског уметничког облика, т. ј. дела које би требало да настане из расправе у сатири о идејама. Сатира о идејама ове, друге фазе, биће дело-расправа те уједно и анализа која захтева слободу и флуидност категорија а одузима статус конвенције или догме.

Одређење једног кратког романа као сатиричне поеме која за тематско језgro узима аутореференцију, т. ј. да приповеда о себи и свом настајању, чини да *Мансарда* постане роман о роману који никада неће бити написан, а о којем ћемо читати. Роман без романа (Радоман Кордић), роман о роману без романа (Михајло Пантић), роман о немогућности писања романа (Александар Јерков), роман *Мансарда* би се могао схватити, уз прихватање свих наведених мишљења, и као роман о разарању романа или роман о роману у покушају. Тако ће читалац у рукама имати Кишову *Мансарду* која ће му говорити о процесу не-настајања као трагању за настајањем и постајањем романа. Не миривши се са латентном јаловошћу текстова да одговарају на изазове који свакодневно искрсавају и позивају на сукоб са светом, са собом, пред романом је стална проблематизација свега издигнута до метафизичког крова: ко сам ја? Писањем у потрази. Писање *Мансарде* и „Мансарде“ које нема пропитивање је могућности алхемијског претакања сна у јаву. Уопште узев, роман о роману и настаје услед романсијеровог испитивања сопствене свести и суптилног прерастања романа у „роман-есеј или есеј о роману“.<sup>38</sup> Зашто роман у роману не настаје? Зато је што роман о роману терапија романа па се он сам собом лечи, а проблем је у идентификацији уметника са материјом, каже Алберто Моравија, па зато није у стању да уметнички представља.

Настајање не-настајањем у роману који никада и неће настати, односно *Мансарду* о *Мансарди* које нема, могуће је довести у везу са Жидовим романом *Ковачи лажног новца*.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, Напријед, Загреб 1979, стр. 259.

<sup>38</sup> Алберто Моравија, „Роман о роману“, *Роман*, Нолит, Београд 1975, стр. 385.

<sup>39</sup> Андре Жид 1897. године објављује први роман о роману, роман *Мочваре*. Роман говори о Титиру, који ништа не ради. Мигел де Унамуно написао је роман *Мајла* по узору на *Мочваре*. 1925. године Жид је објавио *Коваче лажног новца*.

Мансарда је хронотоп, баш бахтиновски схваћен као „времепростор”. Она је хладни таван света за свог становника и оличење сликовне појавности света, јер цео свет у *Мансарди* је метафора, једна велика и неудобна метафора света. *Мансарда* говори о посматрању света са звезде, са тавана света, из птичје перспективе. Фрагментаризована композиција лабаво држи мултижанровску целину на окупу парафразом старогрчког мита о Орфеју и Еуридици. *Ars combinatoria* (Хокеов термин), синтеза разнородних текстуалних елемената у постмодерној игри монтаже, одржава јединство фрагмената. Већ прво поглавље (или прва прича?) носи наслов *Еуридика*, следи друго са насловом *Мансарда (I)*, затим *Путовање или разговор, Повратак, Латак или велики фестивал, Валтурђиска ноћ или зачетак заборава, Код два десетера доса, Остарво или дневник, Мансарда (II), Мансарда (III), Недеља. Сунчан дан.* Овако раздробљену композицију романа првенца сам Киш драматизује и дели на два чина према контрапунктирању пишевог и приповедачевог *ja* на „развијену метафору боемске драме у два чина: занос, вештачки рајеви (Први чин); мамурлук, престанак заноса, гађење (Други чин). (...) *Primum vivere deinde philosophari*, то је, заправо, било наравоученије те књиге, а очајање које из ње зари последица је, чини ми се, тог основног, примордијалног питања које, верујем, мучи сваког писца: колико се може жртвовати од живота у име литературе, ко кога ускраћује у тој једначини. Да ли је живети (*vivere*), живети свој живот до дна, превасходно људскије од писања и мудровања (*philosophare*). Где једно почиње и где се друго завршава?”<sup>40</sup>

Нема одговара и не може га бити зато што *живот и литература* значе једно друго. Драмски набој очито да је изведен лирски. Стварност је инвертирана, преструктурирана у роману и у функцији зачудности. Стварност на мансарди је литературни контекст, то је и литературни и животни простор младог уметника који живи литературу коју чита. Животна и литературна грађа пројектете су међусобно до непрепознавања па „Кишово бављење поступком, у суштини, није друго до непрекидно настојање да се установи и обезбеди статус овог записа као записа једне (одсутне) стварности, чију фрагментарност и формално осликова.”<sup>41</sup> Осипање света и на формалном плану појачава позицију скрајнутог и напуштеног човека који не жељи да ухвати корак са светом и животом. Млади уметник је неприлагођен свету и Киш експлицитно, мотоом књиге, сугерише мотив уметничке неприлагођености. Извод из Блоковог есеја тематизује *многосрпашну камену зграду* као метафору за (обрнуту) хијерархизацију човековог положаја. Од подрума (света) ка тавану (света), напредујући спрат по спрат, расте беда, беда по беда. Узвеши Кишов роман у руке пењемо се ступњевима сугерисане лествице и долазимо до врха — мансарде где живе јунак и његов цимер. Аутономни Кишов књижевни јунак одређује себе, именује и објашњава себе и контекст у којем се налази и

<sup>40</sup> Данило Киш, *Homo poeticus*, Просвета, Београд 2006, стр. 266.

<sup>41</sup> Радоман Кордић, „Киш и питање оца”, III програм Радио Београда, бр. 59, Београд 1983, стр. 99.

који једно постаје општи контекст романа и готово једино кохезионо ткиво у маси неповезаности. Цео свет се прелама кроз једну свест, цео космос сведен је на микрокосмос и његове законитости. Киш је адаптирао мит о Орфеју и Еуридици критичким сагледавањем и показао смер главних настојања романом *Мансарда*.

Кренимо од Грэвсовог прилога о орфејском миту.

Орфеј је син трачког краља Ојагра и музе Калиопе и најславнији митски певач којем је Аполон поклонио лиру. Музе су га научиле да свира тако да својом музиком (уметношћу) кроти звери и помера стене. Орфејева Еуридика умире од једа змије која ју је ујела док је бежала од напасника Аристата у долини реке Пенеја. Орфејев силазак у подземни свет да би спасао Еуридику својим јединим оружјем, својом свиралом којом кроти звери, својом поезијом, неки песници (на пример, Бранко Мильковић) поистовећивали су са потрагом за песмом, есенцијом и онтологијом. Али Орфеј се окренуо и прекршио једини услов који му је бог Хад поставио. Еуридика је несталла.

Гревс наводи и да су Орфеја рашчеречиле Мејнаде (Менаде) на Дионисов захтев. Дионис је био уvreђен јер је Орфеј (као и Прометеј) радио на корист људима и саветовао им да не приносе жртве. Одрубљена Орфејева глава пливала је до Лезба и пливајући певала.

Симболика грчких митова је увек поливалентна и у миту о Орфеју и Еуридици покушаћемо да пронаћемо валер који ће „поочигледнити“ Кишову дубинску ресемантализацију грчког Орфеја. Орфеј је уметничка природа, колебљива. Он здружије две опречне страсти у себи, два правца, два пола: аполонијску усклађеност и дионизијску незајажљивост.

Сваки мит оставља простор за проблематизовање. У миту о Орфеју проналазимо неколико чворишта:

1. Природа уметности. Уметност има моћ да побеђује и мења
2. Врховна симболика: Орфејев силазак у свет мртвих
3. Два питања: Зашто се Орфеј окренуо?

Шта представља Еуридика?

Незаситост и неумереност земаљских жеља, оргијастичко и мужјачко као дионизијска компонента Орфејевог бића, изазваће „смрт душе“, што није ништа друго до казна услед растрзаности. Противтежа разарајућој сили, усклађујућа, исцелитељска и стваралачка сила, аполонијско усмерење изазива напетост и доводи до сукоба. Орфејева свест је половљена: ако се не окрене спасиће Еуридику, али ту је и не-свест која га нагони да се окрене. Хадов ултиматум је подразумевао аполонијско у Орфеју и његову моћ „банализовања“.⁴² Питање које оличава Еуридика

<sup>42</sup> Банализовање представља борбу против негативне, опречне сile, против дионизијске незасите жеље. Банализовање је перманентан процес у Орфејевом бићу па га Пол Дил сврстава међу борце против банализовања као победе над деструктивним полом. Дионизијске завођивости из стварности ремете аполонијски склад који подупире уметничко стварање тако да банализација представља и борбу за превладавање уметничког импулса. У покушају сликовитог објашњења, Дил одређује дионизијско као прижељкivanу жену и

је питање Орфејеве душе јер је она потенцијал аполонијског у њему. Еуридикина смрт је губитак Орфејеве моћи и представља банализовање његове душе, јер да није преовладао тас са дионизијским баластом Еуридика не би била у Хаду и Орфеј не би завршио тако како јесте: симболичком сликом разврата.

Подељен у себи на овај начин, Кишов Орфеј полови и Еуридику унутар себе на симбол узвишености и жену-објект. Еуридика је средиште из којег све извире и у које све увире, љубав-девојка којој Орфеј повераја свој највећи страх и, симболично прочитано, опсесивну тему страха од возова. Страх од возова одредиће у битноме каснији Кишов опус. Исповест у Кишовом првом роману није случајна. Поверити себе и све своје у оном тренутку кад се то још слути свакако је израз љубави и поверења, чак и више од тога. То је израз посвећености. Еуридика је писање, дисање, месечина, сенка, најинтимнија дубина ка којој су унутрашње очи окренуте. Те очи су увек будне и увек у покушају да спознају. Али Еуридика је и Прљава Мачка која задовољава дионизијски пол, телесност. Дакле, природа Еуридике је природа Орфејева, то је моћ уметности да ствара и разара. Питање стварања као разарања већ је објашњено у настојању да се ближе одреди Кишов роман. Орфејев силазак у подземни свет као Орфејев силазак са мансарде-звезде и композиционо је најважнији моменат, али и са озбиљним уделом у значењској равни. Наведена питања су у консталацији са првим постављеним које све надређује.

Формална издаљеност текста, перитекстуални слој и сагледана митска окосница указали су нам на главне наратолошке токове и поетичке рефлексије.

Важно је да уочимо да прва реченица првог Кишовог романа гласи:

„Слушао сам како плачу у ноћи невидљиви возови и како се рожнато лишће хвата ноктима за замрзло, тврдо тле.”<sup>43</sup>

Самосвест младог Киша ни на једном другом mestu доли на овом не може се боље сагледати. Промишљајући се, млади Киш свакако не долази до крајњег облика, али слути да су воз, пруга, железница, путовање, пас — асоцијативни пут ка нечemu. Ка фигурама оца. С позиције прочитаног *Породичноћ циркуса* то је и сасвим очигледно, али нагласимо да *Мансарда* креће *in medias res*: јесен, плач возова, пас. Портрет уметника као младог пса<sup>44</sup> осведочен је заветом на верност и посвећењем себе псећој судбини. Прстен од претопљене огрлице настрадалог пса је нека врста преузимања функције. Насилно прекинут животињски живот, каже Нортроп Фрај, жртвован је „континуитету што се наставља након трагичног чина као нешто друго неголи сам живот.”<sup>45</sup> Та псећа судбина

многоструке жеље, а аполонијско као узвишен симбол. Види: Пол Дил, *Симболика у ћркој митологији*, „Издавачка књижарница Зорана Стојановића”, Нови Сад 1991.

<sup>43</sup> Данило Киш, *Мансарда*, Просвета, Београд 2004, стр. 7. У даљем тексту све ознаке страна из ове књиге односиће се на исто издање.

<sup>44</sup> Наслов романа Дилана Томаса.

<sup>45</sup> Нортроп Фрај, *испо*, стр. 182.

у различитим културама подразумева различите представе, између осталих и ту да пас види духове и да упозорава уводећи уметничке вештине у цивилизацијске токове. Уопште узев, сугерише трагичан животни процес. Преузимање судбине настрадалог пса имплицирано је и у једној одредници у каталошком попису животних питања младог Орфеја са мансарде. Метемпсихоза као прелазак душе из мртвог тела у друго живо биће помињана је и у Џојсовим романима.

Мутни страх од завијања и јаука возова слутио је у младој уметничкој души нешто. Тада страх је водио ка нечemu. Орфеј је предосетио, а Кишово писање и потврдило. Воз има своју форму и своју садржину. Садржина воза су свакојаки путници, гомила људи и њихових пртљага, а форма воза је форма кретања или кретање форме. Воз јесте форма. Воз пругом напредује из А у Б. Поента је у кретању, трагању које води ка *песми возова*. Песма возова је *балада* *точкова* због предодређености сталног кретања, живота на точковима. Да путовати за Киша значи живети нема потребе да на овом месту објашњавамо. По типу ахасверско, путовање које је опседало Киша наслућено је у *Мансарди* и низом аналогија које потврђују да се путује ка себи, ка фигурама железничког инспектора Едуарда Сама. Многи проучаваоци Кишове прозе издвајали су да је путовање Кишова *madeline* помоћу које отпушта сву смутну сентименталну воду из списатељског организма.

У попису животних питања као последње и издвојено дато је питање љубави. Мала анализа тог питања је и прави мали „истражни поступак”<sup>46</sup> као заметак разрађене истражне технике у *Пешчанику* и *Гробници за Бориса Давидовича*, али који је у *Мансарди* важан баш зато што су предмети разлагања љубав, Она и тај *драгоцен барокни штовар* описа очију, косе, гласа, руку, пољубаца, груди, бедара, бокова... То је *сервис за чај*, а „ја не желим да правим сервис за чај, него кристале, како би то рекао дивни Јарац-Мудријаш. Благо њему јаднику, он никада није доживео љубав. Биће му лако да напише љубавни роман”. Мини истражни поступак требало би да покаже да објективно писање о предмету који сувише боли и који је сувише близу није могуће. Писање, иначе, захтева дистанцирање и од предмета и од себе и од рефлексије. Кишова *Мансарда* није љубавни роман, односно Киш је од њега одустао и то је сам писац објаснио када је рекао да је пред *Мансардом* стајала криза младалачке љубави.

Храм мансарда има своје *штампаке ка исхрани*, урезиване ноктима по зидовима „у часовима интелектуалних криза и очајања као молитве очишћења”<sup>47</sup> са којих се чита судбина. У *Мансарди* се Орфеј учи новој вештини муромантије (зидомантије) коју ћемо затећи осмишљену и именовану у *Пешчанику*. У Кишовом првом роману све су то метафизичке сањарије које стилогеним комплексом желе да у форми факата (нема

<sup>46</sup> Магистарски рад Драгана Бошковића о истражним поступцима у делима Данила Киша штампан је и као књига. Види: Драган Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша, Плато, Београд 2004.

<sup>47</sup> *Мансарда*, стр. 16.

сумње у латинске сентенце, оне су највиши гарант) представе себе као истините. Парадоксално је заносити се озбиљним промишљањем света, а оставати на каљавој мансарди и између зидова са урезаним мртвим сентенцијама. Међу осталима, издвајамо:

*Quod non est in actis (in artis!) non est in mundo.  
Plenus venter non studet libenter.  
Nulla dies sine linea.  
Amo ergo sum.  
Gnohti seauton.  
Ho bios brakhos, hē de tekhnē macra.*

Неке од сентенци говоре директно као поетички детаљи, неке су изменењене, а последњу коју смо навели Киш је издвојио и оставио да буде усамљена и на грчком језику.

Прва сентенца тежи да „поочигледни” Кишов став о повезаности, заправо нераскидивости односа *живота*, *литературе*. *Чећа нема у сисима* (у *уметности!*), *нема ћа ни у животу*. Под списом се подразумева документ, али и уметничко дело као документ и доказ о животу да се забио, да је неко постојао и да је нешто остало. Стога је нераскидивост живота и литературе неминовна, јер једно без другога не би могли. Једно другоме подарује разлог постојања. И Кишова *Мансарда* сведочи о томе, а Орфејева „Мансарда” макар забележена само у свом ненастајању као да је настала.

*Пун стомак не учи радо.* Али зато празан стомак врло радо учи. Као празни стомаци сиромашних студената на мансарди. Ако нисте гладни или жедни или вас ништа не боли, онда и нема потребе да баш много мислите. Сваког јутра устанете и вредно пишете. И тако сваког јутра и уопште не уздишете и не бришете. Када сте гладни, онда сте *ойседнути* глађу, уздишете и бришете и тек тада се пише. Киш није подносио хиперпродуктивност, писање ради писања, па отуда сентенца: *Ни један дан без линије*.

Последња коју смо навели најопштија је и у вези са вечном дилемом: живети/писати. Прво живети па филозофирати? Или обрнуто? Живот јесте кратак, а уметност јесте дуга: чему се приклонити? Филозофи са мансарде су лаганим спуштањем на земљу желели да упознају живот како би га почели живети. За Киша је заувек остало нерешено питање: мудрост живљења или мудрост живота?

Преостале две наведене сентенце у складу су са двема темама *Мансарде*. Љубав и спознаја себе.

Филозофирајући на мансарди, двојица младића симболичних имена гледају звезде и дају им имена. *Фабулан, Лаујан, Глад* (Еуридика), *Неоткривена љубав...* Фабулан је Јарац-Мудријаш, Козороги (инвертирано од Игор) потпуно пародиран учесник у дијалогу-полемици који се протеже кроз роман. Јарац (грч. *tragos*, јарац) је подмех фабулирању као мудровању, изношењу поука и моралних образаца. Све је то „јарчева песма”, а на другом степену Јарац-мудријаш исмеван је и као женски ја-

рац, т. ј. коза. Јарац који мудрује такође пише роман и, да би то што боље чинио, сићи ће са мансарде на први спрат како би био ближи башти и дворишту, свету и животу. Он је замишљен као репрезентант традиционалног приповедања које само себе, видели смо, почев од самог имена репрезентанта пародира. Орфеј, Лаутан, лирскија струја, тражи нешто ново. Он је чудан сват, сањар, јоги, фантаст, литерата, десперадо, *homo guttenbergiensis*. Чита и препушта се проживљавању прочитаног, он је прави песник-боем који живи своју поезију. Јер не зна ко је. Поезија би требало да му да одговор или га бар усмери ка њему. Проблем идентитета инициран је симболичком припадношћу митско-архетипском комплексу, а за личним, националним, космичким и сваким другим се трага.

Наведена мансардска литература такође није случајна исто као што није ни произвољна. Спинозина *Етика* своје значењско оваплоћење доживеће у *Пешчанику*. Дон Кихот је Орфејев *alter ego*, Маркс-Енгелсов *Манифест*, симбол теже у друштву, а надреалистички Бретонов *Манифест* је противтеџа. Рембо као парадигма дилеме да ли писати или живети свакако је заносио младог Орфеја премда и младог Киша. *Приручник о дијеталној исхрани*, мала духовитост међу великим књигама, вероватно алудира на режим мансардске скромне исхране, односно гладовање. Цинсова књига о звездама је приручник о животу на звезди и животу-посматрању звезда. И један *Ред вожње* који је у *Мансарди* само једна од књига, али књига која најављује Кишову *ојсесивну тему*.

Путовање у Залив делфина с једне стране је кушање љубави, али с друге стране је одлазак да се покуша креативна спознаја. Путовање или разговор је дијалог и супротстављање монологу који води европска цивилизација мислећи да је довољна сама себи. Там-Там је егзотични са-говорник и оличење природног, примордијалног, непреводивог. Упркос свему, Орфеј не може без Еуридике.

„Она је свуда присутна као месечина у Магнолија-Гају, као моје писање, моје дисање, и њено тамнозвучно О што га изговара с времена на време на страницама ове књиге, то је присуство њене сенке, то је њен уздах што ме прати, или је то можда мој сопствени уздах, о Мудријашу?“<sup>48</sup>

У писмима Јарцу-Мудријашу Орфеј помиње сопствени егоизам. Писање *ega* у првом лицу или *хицу* прераста у дилему. Писање-дисање би требало да буде ослобађање од *ja*, без „атмосфере задојене блудом и на-дом“, „без Маријиних уложака и љубавника, без дијалектике и етике“. Чак и без Еуридике! Да је написана, Орфејева књига би била „књига ни о чем“.

По повратку, Орфеј од г-ђе Бабароге сазнаје да је Козороги почeo да пише свој роман са првог спрата и да је она, попут Балзакове власнице пансиона, прототип настојнице. Понављајући Јарчеве речи, каже да ће она бити оно што су све друге настојнице и оно што је она сама, а она јесте настојница. Киш пародира теорију типа и тип као модел књи-

<sup>48</sup> *Мансарда*, стр. 30.

жевног јунака који помоћу општег жели да изрази појединачно као што су то чинили балзаковски представници времена и друштва. Киш заступа потпуно обрнут поступак: митски образац преобликовати да буде образац индивидуализованости јунака. Џојс је то чинио до ексцентричности.

Еуридика одлази. На месту где ње нема уметнут је и контекстуализован амбијент мансарде, дијалог Ханса Касторпа и мадам Шоша на француском језику. Читајући одломак из Мановог *Чаробноћ бређа* уз лељујави пламен свеће и посебни штимунг, млади Орфеј се идентификује са Касторпом. Овом идентификацијом као карактеризацијом књижевног лика настаје „велики *mutatis mutandis*: све јесте и све није више исто, све јесте и није више препознатљиво.”<sup>49</sup> Нагли прекид сањарија, идентификације, патетичне теме и цитата узрокован је падом књиге на сламу разбацину по поду мансарде. Једина стварност је та стварност мансарде, где је Приповедач-Читач, како сам писац назива Орфеја, доживео путовање. То путовање је путовање око студентске собе.

Орфеј болује. Мотив болести јунака, стање хаоса и узвищено стање духа као ослобођење креативности, по бити је мановског типа. У болести уметников болесни *ѓениј* је одвојен од света и бунтовно окренут књизи и мисли. Растанак из *Чаробноћ бређа* био је растанак Орфеја од Еуридике, која му је, одлазећи, отела себе, сопствено ремек-дело и себичност.

Мудријаш-резонер и саветодавац раскринкаће Еуридику, она ће постати Прљава Мачка, доћи ће у Валпургијској ноћи и обзнанити почетак заборава. Лажна и месечинаста Еуридика само што није спаљена на ломачи заборава. *Физичка терапија* са Прљавом Мачком, морнарском драгом, затим пиће *Жута грозница* за покој Еуридикиној души постаће фантастична, боемска и надреалистичка слика истовремено.

Кафана *Код два десперадоса* тематизује реалистички хронотоп кафана као места причања. Јарац-Мудријаш као оличење неореалистичког проседеа каже:

„Једино се тако може студирати живот”, рече Јарац-Мудријаш. „*Књиџе су измишљаћина. Прича за малу децу. А ми ћемо окупити око себе све десперадосе* (та нам се реч у то време нарочито свиђала) и слушати *аутентичне* приче, *аутентична* искуства. То ће тек да буде права школа живота”, причао је Јарац узбуђено.

Одлучивши да напусте филозофирање на мансарди, Лаутан и Фабулан декларативно одлучују да почну да живе и да студирају живот. Кафана је опште место у реалистичким текстовима и значајна је као место које симболизује шароликост света (микросвет) где се учи о животу. До дуже, кафана је и боемска учioniца живота, али схватана је и природним стаништем књижевности где се расправља о књижевним питањима. Сви десперадоси са својим животним причама класификовани су у кате-

<sup>49</sup> Час анатомије, стр. 141.

лошком попису на оне са жуљевима, оне без будућности, без љубави, са богатом прошлочићу, итд.

Свака кафана има мени и винску карту, а кафана *Код два десетера доца* на менију има аутентична јела од морских риба као што је *Насиојница у лимуновом соју* или импортна вина као што су *Еуридикине очи*, *Там-Тамова йесма*, *Tugava à la Mansarde*, *Hosszú lépés mudrijaški*, *Словенска леженда (горка)*, итд. На делу је својеврстан ефекат постмодерне књижевности. Забава и игра у називима јела и вина иронијски ретематизишући сегменте живота заправо показује однос према свету: све је једна велика игра фантастичног, ироничног, парадоксалног и пародијског отклона од света.

Питање компромиса, питање *йрљања руку*, највеће је питање и постојеће и непостојеће *Мансарде*. Козороги-Ђаво у једном разговору искушава Орфеја да потпише уговор са њим. Орфеј одбија уговор и одбија да се убије. Еуридика је идеал, животни принцип, Сунце. Она је супротност Орфејевој тамној страни и зато је једино што је вредно у њему. Она је, заправо, његова светла страна, оно његово најбоље. Али Сунце има пеге. Једном му се толико приближио да је схватио да није идеал. Куда сада? На Острво своје подсвести, у поновну потрагу. У робинзоновској борби за живот у упознавању острва Орфеј се креће по пределима сопственог бића: „Када будем упознао цело острво, сваки камен, сваки лист — шта ће бити са мном?!”<sup>50</sup>

Опет повратак на мансарду. Разговор са Осипом који симболизује идеалног слушаоца, читаоца, повешће Орфејеву мисао. Он је резонер који при томе има одређена знања. Осип зна шта је неореализам као доминантна појава у том тренутку у књижевном свету и, што је важније, зна шта то подразумева и духовито илуструје прљавом, мусавом децом, пијаним скретничарима, камењаркама итд. Промишљајући Орфејев концепт, Осип га и разуме, али разуме и то да је Орфеј растрзан између крајности: заноса идеализмом и готово натуралистичких представа егзистенције. Помиње *realitas* као простор између мансарде и Валпургијске ноћи што надаље значи да је *Мансарда* оквир.

Следеће питање: Шта *Мансарда* уоквирује?

Будући да:

„Нема за мене у овом тренутку одвратнијег места од Залива делфиња. Смучило ми се од магнолија, од лаута, од лакридија...”,

преостаје само

„Купити „Инсектомор” и ослободити се декорације бубашваба.  
ДЕТРОНИЗОВАТИ МАНСАРДУ!  
Огрејати је сунцем;  
Посматрати напуклине у зиду у пуном сунчаном сјају.”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> *Историја*, стр. 79.

<sup>51</sup> *Историја*, стр. 85—86.

Дератизација мансарде, детоксикација од даљина, ега, звезда, идеала и силазак са звезде.

Испред списка станара зграде, између себе и ѡомиле ликова који чекају милосћ уобличења, Орфеј схвата да су возови криви свему. Они су га затровали.

У последњој целини, у освitu недеље и сунчаног новог дана, све авантуре духа кроз које је млади уметник без уметности прошао добијају разрешење неразјашњењем, односно нема одговора. Певање младе жене:

*Никад нећеш моћи са мном  
браћи дуње ранке*

затресло је целу зграду.

Док одлази Орфеја прати ехо да никада неће моћи с њом гледати уранке.

Куда одлази Орфеј?

Једно је сигурно. *Мансарда* напрото није могла да се збуде, али остала је прича о томе колико није могла. Јер пукao је видик на башту, али и на пепео. Киш је наставио даље, ка себи и даље од себе. Мит се распрашио као мехур од сапунице.

### *Портрет уметника у младосћи и Мансарда. Митарење уметности*

Пишем да бих спојио удаљене светове.

Киш

„Узимао је из књижевне традиције као што се узима књига у својој кући, јер је у свим тим наслеђима био као код куће. Био је грађанин књижевног света, бринуо је о свим недореченостима, противреџима која у том свету постоје.“

(Владимир Тасић, „Предлог за размишљање о Кишу“,  
*Њушкачи јабука*, Светови,  
Нови Сад 2005, стр. 136)

Хоризонти очекивања које постављају установљене норме и публика, као и њихово проширивање у литерарном стваралаштву, зависе по-највише од дијалектичког односа између читалачке публике, књижевног дела и писца. Сваки члан троугла утиче на свој начин: дело својим новинама проширује хоризонт, а у таквом проширеном хоризонту појављују се нови писци и њихова дела која надаље шире и богате књижевну традицију. Најкраће речено, елиотовски схваћена традиција коју равноправно чине и традиција и индивидуални таленат бива обогаћена трећим краком троугла, читаоцем и његовим доприносом. Свако ново читање ново је ширење.

Самосвојност сваке па и наше литературе потврђује се контактима са другим литературама, јер свака је литература отворена структура спремна да даје и прима утицаје. Богатство и лепота су увек и у свему у разликама.

За компаратистику као науку необично је важно да сублимише упоредну историју књижевности и упоредну поетику. У традицији компаратистичких истраживања<sup>52</sup> посебно место заслужује Балденспаржеов чланак објављен 1921. године у тада новонасталом часопису „Revue de literature compare”. Балденспарже је уочио феномен кретања литературних појава (*mobilité*). Десет година касније Пол ван Тигем помера схватање мобилитета литературних појава поимањем текста као преносиоца и посредника између одашиљача и примаоца као и идејом покретљивости свих појава духовног света преко *колективних утицаја*. Велике идеје, односно доминирајући модели, воде ка језичким нормама, што представља увод или антиципацију теорије рецепције и теорије литерарне комуникације.

Следећа важнија струја креће се у правцу *типолошких аналоџија* и најчешће се везује за име Виктора Жирмунског. Жирмунски говори о повезаности литературе унутар себе па је потребно установити сличности међу појавама које се тумаче као историјско-типолошке аналогије. Поље оваквих истраживања је непрегледно услед сталне покретљивости и интерактивности књижевних дела и литературних појава.

Теоријска мисао истраживача са универзитета у Америци, најпре Ренеа Велека на Јејлу, допринела је компаратистици. Велек је сматрао да се компаратистика мора уврстити у део опште теорије књижевности. Укључивао је херменеутику у истраживања и говорио о онтолошком понору на путу сазнавања истине. Хенри Ремак на Универзитету у Блумингтону повезује компаратистичка истраживања са друштвеним наукама и свим другим областима човековог делања. На тај начин отворен је пут транслитерарним односима који од књижевности води према свим подручјима живота.

*Културолошка* фаза у развоју компаратистичких истраживања означена Пажоовим моделом има за основу интеркультуралне повезаности подразумевајући субјективитет појединачне културе оличен менталитетом.

Из постмодернистичке визуре, литературна појава се доводи у везу са елементима који су значајни за конституисање неке културе па је тиме и област компаратистике значајно проширена кроз дубље поимање литературе означене сфером из које долази.

Полазишта за систематско проучавање узајамних веза су *архитексис*, *интертексиј* и *контексиј*. Под архитектом се подразумева оно што што утиче на писани текст, дијалог писца са вредностима других дела. Када текст настане, проучаваоца занима интертекст, т. ј. она сфера или ниво

<sup>52</sup> Кратак историјски преглед развоја компаратистичких истраживања дат је прегледно и према опсежном раду проф. Зорана Константиновића. Види: Зоран Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад 1993.

текста у којем се открива присуство страних текстова као и начин њихове обраде у интегралном ауторском тексту. Када се искристалише однос архитекста и интертекста, трећи и завршни ниво представља контекст и читање новонасталог текста који алтерира из читања у читање и посебним и појединачним обликом рецепције мења и шири општи рецептивни хоризонт. Тиме се враћамо на почетак овог кратког прегледа и наводимо реченицу из *Мансарде*: „Како бисмо ми без путовања, без разговора”, што нас на најбољи начин доводи до разматрања Кишовог схватања традиције.

Киш традицију схвата као процес који се стално обнавља ширењем опсега потенцијалних саговорника у дијалогу. Дијалог је напрото потреба, сучељавање ради напредовања. Стилско обликовање дијалога може се постићи кроз афирмативан суд или пародизацијом, ресемантизацијом, полемиком или ироничним отклоном. Метафора за књижевну традицију, реч *йалимисесӣ*, означава једва видљиве трагове рукописа, искуство литературе и Бодлерове *correspodances*. Оно што бисмо могли да издвојимо као суштину потребе за разговором је ауторско читање и промишљање дела традиције.

Џојс је свакако један од Кишових саговорника у дијалогу.

„Сви смо ми модерни изашли не из Џојсовог шињела, него из Џојсовог кошмарца, из Џојсовог величанственог пораза! Модерни европски и амерички роман заправо и не чини ништа друго него покушава да Џојсов величанствени пораз претвори у мале и појединачне победе. Сви ми застајемо пред џојсовским амбисом амбијутета и језичких кошмара, опрезно се нагињујемо над понором вртоглавих могућности у који се стрмоглавио наш велики учитељ! Ми знамо куда се даље не може!”<sup>53</sup>

Џојсов експеримент да романом (мисли се на *Уликс*) обухвати стварност пао је и том се стазом даље не може. Могућности које Џојсов проседе пружа су инспиративне и то су осећали многи писци који су себе сматрали Џојсовим ученицима. Киш је један од њих. Али Киш није само Џојсов ученик. Киш је учио и од Пруста, Мана, Борхеса, Крлеже, Андрића, Црњанског, Кафке, Кестлера, Мандељштама, Цветајеве... и њихово присуство у Кишовим текстовима је естетски квалитет као и интелектуални линк ка прози других аутора. Традиција, како је Киш схвата, интегрални је део писца реверзибилно колико је и он сам део ње. Духовно искуство читања и ауторско стваралаштво толико су спојени једно у другом да су неразлучиви. Зато је ирелевантно издвајати утицаје, потицаје, угледе у аксиолошком смислу у односу на Кишово дело. Појам *Weltliteratur* је дуга традиција писања, борхесовско стварање претходника и мењање прошлости примењено на садашњи тренутак.

У Кишовој прози рашичлањивање интертекстуалног нивоа бар у овом раду имаће за идеју да контекстуализује Кишов роман у односу *йрема* Џојсовом роману. Такође, покушаћемо да *Мансарду* погледамо као роман о уметнику прилагођен постмодерним тенденцијама па тиме и стриктно

<sup>53</sup> *Varia*, стр. 238.

одвојен од Künstlerroman-а у традиционалном смислу од којег је, показали смо, и Џојсов роман одступао.

Киш је од Џојса учио о пародији, иронији, магији ритмичког звучња прозе, а бежао од ослобођеног причања које се остварује током свести. Асоцијације би требало промишљати и бирати, цедити их до саме концентрације. Можда је због тога, а можда делом и због концептуалног неуспеха, Киш одбацио следећу епизоду из прве верзије *Мансарде* коју преноси Викторија Радич у обимној монографији о Кишу:

„Како постати Икар?

Сетих се онда како сам некад, давно-давно у детињству скакао са ниске ограде терасе држећи у руци очев црни кишобран, Дедалусову голему печурку. Тада се родио мит о Икару.

Оче-Дедалусе, где си? Када погледам увис видим само куполу тог црног кишобрана. И по коју звезду.”<sup>54</sup>

Као што је у *Мансарди* вариран мит о Орфеју и Еуридици, у *Портершту умейника у младости* Џојс је користио мит о Дедалу и Икару. У избаченој епизоди, што због патетике, што и због директног спочитавања Џојсовог романа, заправо читамо окретање мита на однос оца и сина као и пародирање Икарових крила слободе црним кишобраном. Икаров лет као пад и очеви-Дедали наслућени су као теме у оба романа и постаће Едуард Сам и Леополд Блум, славне фигуре очева у књижевности.

Ако желимо да сагледамо Кишов и Џојсов роман једног крај другога, превасходно констатујмо да обојица аутора, полазећи од ресемантизације мита, граде ауторски виђен и схваћен свет. Сваки у дослуху са поетиком коју најављује (с тим да је поетика коју Кишов роман најављује у битном одређена модернизмом који Џојс афирмише на почетку књижевног рада док *Финегановим бдењем* директно антиципира посмодернистичка струјања). Епитеткулни нивои проседеа обојице писаца врло су важни. Пружају могућност истраживачу да се игра декодирајући понекад и намерно збуњујуће па и лажно саопштене трагове. Осећајући отпор према објашњавању своје уметности, обојица су стварали нове загонетке.

И *Портершту умейника у младости* и *Мансарда* су романи првенци и романси који најављују поетичке концепте и постављају фундаменте за прозне светове који настају. Књиге-освети. Али и концепти који су у даљем писању надрастани и превазиђени. Уосталом, сваки следећи роман вредних писаца надраста претходни, јер се и сам писац пишући (и читајући) развија као стваралачка личност.

Самоиронизација и антропоцентричност директно повезују не само поменуте романе него опште интенције обојице писаца. Човек је punkтум остварен алхемијским процесом, мутацијом ћена кроз који се прелама свет. И Стивен Дедалус и Лаутан трагају за својим сопством, обојица су

<sup>54</sup> Викторија Радич, *Данило Киш: живот, дело, бревијар*, ЛИР БГ: Форум писаца, Београд 2005, стр. 129.

усамљеници и добровољни изгнаници који су карактеризовани књигама које читају, нутарњим проживљавањем лектире и порађањем уметности, т. ј. естетских, поетичких теорија. Знамо када Стивен намерава да оде и не знамо да ли ће и колико успети у томе (бар не у дometу *Портрејта уметника у младости*), али не знамо када Лаутан намерава и шта намерава при чему знамо шта не може бити. Симболична слика жене која пева јавља се у оба романа, на истој композиционо одређеној позицији: пред коначну одлуку и расплет. У *Портрејту* песма жене гласи:

*И кад се узмемо,  
о, како ћемо баш срећни,  
јер ја волим слатку Рози О'Гради  
и Рози О'Гради воли мене.*

Стивен је сигуран да жели да нађе Рози. И сазна каква је. И зато мора да оде. Да покуша да сазна. Јер сигуран је да се воле. Још није свестан ироније која ће му се готово перипетичким обртом догодити одмах по затвореној корици књиге *Портрејт уметника у младости*.

Као што Стивен у Џојсовом роману *Портрејт уметника у младости* одлази, тако и Орфеј у *Мансарди* одлази. Или одлази са мансарде, свеједно. Само, женина песма је обрнута:

*Никад нећеш моћи са мном  
браћи дуње ранке*

И гледати уранке. Одлази без решења са вриштећим нескладом у себи. Своју „виланелу” написаће у *Башти*, *йтјелу*, ону песму која као и Џојсова постаје слика на месту уоквиреном „романескним паспартуом” (А. Јерков), роману са металитерарним оквиром.

Стивен Дедалус је парадигма побуне, архетипски образац побуњеника, а Лаутан је сасвим сигурно двојник Стивенов или бар брат по метафизичкој побуни. Обојица су, као онај Кишов кестен, белеговани свако својим пореклом да осећају себе усамљеницима и да, најзад, и буду индивидуе у антииндивидуалистичком свету. Поезија излеће из гена као оваплоћен метафизички бунт, бунт против наметнутог устројства које кастира слободу.

Уочавајући границе сазнања у новонасталом свету, у есеју о Прометеју Киш проговора прометејским речима: *Буним се, ergo sum*. Прометејска побуна у Кишовом човеку једна је од три компоненте, три патње уметничке сржи. И преостале две компоненте, орфејска и икарска, пронашли су своје тле у душама Кишових и Џојсовых младих уметника. Орфејева митска свирала (поезија), прометејска ватра (интелект) и икарска крила (слобода) чине ту магичну микстуру уметникове коштане сржи. Истовремено чине и основне састојке оба романа који на својој металитерарној *жутини* и теоријски разлажу поетичке ставове: расправа о неореализму и Стивенова теорија су потврда тога. И због тога подразумевају одређеног читаоца, самосвесног као што су аутори и као што су сами

књижевни јунаци, јер тако се остварује потпуни троугао рецепције књижевног дела.

И Киша и Џојса је опседало трагање за Формом. Џојс трага од *Даблинаца*, реалистички интониране збирке прича, до *Финеганово<sup>55</sup> бдења* и опште дисторзије поетског језика. И Киш се тражи и опробава до *Пешчаника*. У вези са потрагом за Формом, у проседеу обојице писаца уочавамо и сумњу као приповедачки поступак. Отуда писма, документи, дневници, дијалози-полемике, сентенце... све у функцији уверавања. Онај ко уверава највише и сумња и на том месту је ушушкана Кишова епифанија, *истина џијика*.

Епифанијски модус Кишове наративне уметности остварен је артистичком стилизацијом банализованости. Вулгарне ствари бивају преобликоване и изазивају естетске представе у свести. Из баналности су исељене ка метафизичком. Кишова епифанија је и ђубриште. Песма *Ђубришће<sup>55</sup>* је написана 1966. године у Будимпешти и представља ђубриште као место археолошких ископина, а заправо је детаљан опис канте за ђubre у којем је имагинација видела естетику. На делу је сажимање животног и баналног са литературом и узвищеним. *Салвеће на којима је утицнућа посмртна маска усана, труле мождине ораха ђойућ људско<sup>56</sup> мозга, ћроздови јорѓована што се распадају величанс<sup>57</sup>вено као извађена ђлућа ђушача...*

Низ узајамности Кишовог романа са Џојсовим говори о архитектуралном па и особитом интертекстуалном новоу *Мансарде*. Особитом, јер Киш не контекстуализује Џојсов роман на начин на који то чини са Мановим романом и одломком из *Чаробног брега*, али Џојсово схватање „дедаловског“ у јунаку нашло је гласног одјека у Лаутану. Супротстављеност грађанског и уметничког хабитуса коју оличава Тонио Крегер решава се уметношћу као неком врстом компензације. Таква супротност ближа је Кишовој него Џојсовој идеји да створи још *нес<sup>58</sup>ворену свес<sup>59</sup> свог народа*. Најзад, изолација као став обојице уметника јесте став према њиховој уметности као и став према друштву зарад те исте уметности.

Са „стивеновским“ покличом у себи Кишов јунак је по свему другачији сензибилитет од Стивена Дедалуса. И из њега зјапе немир и несклад, али обојица су људи свога времена. Уосталом, темпераменти младог писца Киша и старијег писца Џојса када су писали своје првенце разликовали су се у оној мери у којој су близки у зрелим фазама стваралаштва. Стивен је дрзак и одлучан, неумољив. Орфеј је филозоф који прво живи уметност па онда живот и све то много више филозофијући него одистински живећи. И да је Орфеј поживео у Кишовом опусу вероватно не би никада добио ту становитост живота на земљи коју рана Џојсов роман није успео (а ни желео) да надвлада. Писац-демијург је одлучио да му и не пружи прилику.

Композиција Џојсовог романа је устројена да драмски функционише по епифанијама-чиновима, као што смо показали. Кишов роман је

<sup>55</sup> Наведени стихови преузети су из књиге: Данило Киш, *Песме и јрећеви*, Просвета, Београд 2003, стр. 37—41.

фрагментаризован, раздробљен са драмским спочитавањем које је лирски изведен. То говори и о слици света и телеологији личности у тајвом свету која је прешла са јунака. С тим у вези су и исходи тих телеологија: одлука у *Портрету уметника у младости* и крај без решења у *Мансарди*.

Стивенова побуна је општедруштвено усмерена док је Орфејева више књижевна. Стивенова побуна је клица која је дојена одрастањем и учењем, телеологијом личности и дошла до вршне тачке одрицањем свега у шта не верује. Тада је био пут спознавања себе и испитивања живота. И на крају (Стивен је мислио да је то крај спознаје премда му се Џојс-демијург итекако подсмећну и проклео да стално тражи) породио је из себе нешто што се у том тренутку чинило као готова спознаја.

Читалац прати Стивенов раст и његове преображаје, што и јесте главна намера романа: да ослика лик, карактерне црте које се читају са лица тог младог човека који одлучује да своју судбину подреди и начини макар и највећу грешку у животу.

Побуна Кишовог јунака тиче се сналажења у животу, пропитивања себе, испитивања могућности живота, литературе, љубави. Покушај да се ствари приреде услед свих ломова, да се нађе сопствено место под *црним кишобраном* света, да се пише и тако осмисли живот. Дилеме које проузрокује Форма Кишу кидају цигерице као онај орао окованог Прометеја и чине да „Мансарда” не буде написана, али да буде *Мансарда*, да сведочи о томе. Зато Киш и каже да га је тај роман задужио. Као што је у младалачким трзањима усмерио енергију ка центру из којег све креће... Препев Аполинерових стихова као да је упутио себи: „Мастило своје у небо пљује / Сише крв кад љубав иште, / И сматра да крв окрепљује; / Па то сам ја — то чудовиште.”

Пре него закључимо рад освртом на одређење романа као романа о уметнику, да поменемо и питање аутобиографског у романима *Мансарда* и *Портрет уметника у младости*. Најчешћа тумачења ових романа јалово су представљала поменуте романе као „духовне аутобиографије” писаца Џојса и Киша. Такво тумачење је дубоко превазиђено ако је и било одрживо. Сам Киш је објаснио однос литерарне биографије и биографије писца на више места, а исто одредиште важи и за Џојса: идентификација са иронијским отклоном сагледавања.

Да ли Кишову *Мансарду* можемо да читамо и као својеврсни, постмодерно преобликован роман о уметнику?

*Künstlerroman* као роман о уметнику посматрамо као роман о уметнику у ужем смислу, јер га посматрамо са дистанце од двесто година. Да је његова матрица разграђена, у смислу да је отворена да буде модификована, показао је Џојс готово педесет година пре Киша. Одређени елементи наведене матрице *Künstlerroman*-а недостају или су надомешћени неким другим, функционалнијим у односу на главну замисао, или се слуте из амбијента или Киш подразумева одређен степен те матрице па наставља даљу телеологију, церебрализацију уметникове уметности? Роман о уметнику заправо јесте и роман о уметниковој уметности. *Мансарда* није *Künstlerroman* у ужем смислу, али јесте специјалан валер романа

о уметнику који рефлектује и уметника и његову уметност, али и оно постмодерно споља, све то као нераскидиву монаду, спинозински речено.

Тако начет и даље прилагођаван, овај романески жанр у многим делима остаје да живи баш захваљујући изменама којима се прилагођава и самоисцелитељски обнавља тако да никада не можемо наслутити или предвидети све „пластичке могућности”. (М. Бахтин)

Досезања *Bildungsroman-a* и *Künstlerroman-a* измењена су историјским временом, моделом културе, филозофским концепцијама, јер све то пред нас поставља нова питања па и пред роман о уметнику, пред питања образовања и исхода тог образовања. Све то утиче на телеологију личности које су порастом свести постале дисперзивније и прогресивније. Пробијени су неки од табуа и опробана многа решења света. Дака-ко, свет остаје недовршен и човек-уметник неснађен у њему. Џојсов сународник Колм Тојбин објавио је роман *Господар*<sup>56</sup> 2005. године и ревитализовао жанр романа о уметнику пишући о *усамљеном посвећенику својој прози* Хенрију Џејмсу. Тојбинов роман о уметнику Хенрију Џејмсу је само пример опстанка и метаморфирања једног романескног комплекса и у 21. веку који своје проблеме мисли на свој начин.

Могућности овог рада биле би премашене расправом о теорији жанра, јер то би требало да буде тема потпуно новог истраживања. У овом раду задовољићемо се анализом два романа о уметнику, оба уметнички преобликована да буду део жанровске целине, али специфични делови те целине. Такође, желели смо и да покажемо да је Кишов кратки роман имао доволно магије да се покаже, промитарен узајамностима са Џојсовим романом, сопственим квалитетом макар и ограниченим на контекстуални значај. Јер у свом митарењу уметности *Мансарда* је остало да се разликује од *Портрета уметника у младости* иако она јесте портрет једног уметника без уметности у младости.

Jelena Simović

#### NOVEL ABOUT AN ARTIST AND DANILO KIŠ'S ATTIC AS A PORTRAIT OF AN ARTIST AS A YOUNG MAN

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

Joyce's novel *Portrait of an Artist as a Young Man* and Kiš's novel *Attic* are most frequently presented as initial books which laid the foundations for the prose worlds of the mentioned writers. With her paper, the authoress tried to view these novels as separate works, as the first novels of their authors, through the matrix of the novel about the artist and, finally, as the novels which offer a possibility for comparative reviews and interpretations.

That the matrix of *Künstlerroman* was disintegrated in the sense that it was opened to be modified, Joyce showed almost fifty years before Kiš in his novel *Portrait of an Artist as a Young Man*. The novel about an artist in time also became the novel

<sup>56</sup> Београдска издавачка кућа „Народна књига-алфа” објавила је преведен Тојнбијев роман средином јуна ове године.

about the artist's art. *Attic* is not a *Künstlerroman* in the narrow sense, but it is a special valeur of the novel about an artist which reflects both the artist and his art, as well as the (post)modern exterior, all of these as an unbreakable monad, in Spinoza's words. Thus started and further adjusted, this novel genre continues to live precisely due to the changes with which it adjusts and self-healingly regenerates, so that we cannot anticipate or predict all „plastic possibilities”, as Bakhtin put it.

Both Stephen Dedalus and Lautan search for their self, they are both loners and self-willed outcasts who are characterized by the books they read, by the internal experience of their reading-matter and by the generating of art, i.e. esthetic, poetic theories. We know where Stephen intends to go and do not know whether and to which degree he will succeed in it (at least not within *Portrait of an Artist as a Young Man*), but we do not know where Lautan intends and what he intends, because *Attic* is without a solution and open in its end. But we do know what he cannot be.

Kiš's short novel had enough magic to show itself, emerging through the mutual features with Joyce's novel and having its own quality, even though limited to the contextual significance. Because in its conduct of art, *Attic* remained to be different from *Portrait of an Artist as a Young Man*, although it is a portrait of an artist without art in his youth.

## ТЕКСТУАЛНА КОХЕРЕНЦИЈА СКАЗА НА ПРИМЈЕРУ ЈАЛОВЕ ЈЕСЕНИ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

*Роберӣ Ходел*

**САЖЕТАК:** Циљ овог чланска јесте опис услова текстуалне кохеренције специфичних за приповедачку форму „сказ”. Испитивање се одвија у четири корака. Прва два су посвећена појмовима „сказ” и „текстуална кохеренција”, у трећем делу испитујемо специфичне црте текстуалне кохеренције у сказу и у завршном делу ћемо се осврнути на функцију жанра касног Михаиловићевог сказа. Текстуално полазиште нам је збирка приповедака *Јалова јесен* објављена 2000-те. Осим тога се ослањамо и на Михаиловићеве ран(иј)е радове *Кад су цветале шикве* (1968), *Пејтријин венац* (1975) и *Чизмаци* (1983), као и на сказ руске књижевности, на чијој се основи тај термин и развио.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Михаиловић, текстуална кохеренција, сказ, миметички сказ, диегетски сказ, развој Михаиловићевог стваралаштва

Циљ овог чланска јесте опис услова текстуалне кохеренције специфичних за приповедачку форму „сказ”. Испитивање се одвија у четири корака. Прва два дијела су посвећена појмовима „сказ” и „текстуална кохеренција”, у трећем дијелу испитујемо специфичне црте текстуалне кохеренције у сказу и у завршном дијелу ћемо се осврнути на функцију жанра касног Михаиловићевог сказа. Текстуално полазиште нам је збирка приповедака *Јалова јесен* објављена 2000. Осим тога се ослањамо и на Михаиловићеве ран(иј)е радове *Кад су цветале шикве* (1968), *Пејтријин венац* (1975) и *Чизмаци* (1983), као и на сказ руске књижевности, на чијој се основи тај термин и развио.

### 1. Сказ

Сказ је наративна форма, која се развила у руском реализму са Гоголевим *Шинјелом* (1841), у дјелу Љескова доживјела свој први врхунац, а од свог златног доба у тзв. „орнаменталној” прози ’20-их година (Ремизов, Замјатин, Зошченко, Бабель, Платонов, Леонов и др.) постаје нераскидивим дијелом руске литературе. Најпознатији сказ-аутор јужнословенских књижевности је Драгослав Михаиловић.

Неуједначено одређивање наративне форме сказа може се пратити од двеју теорија, на чијим почецима стоје имена Б. Ејхенбаума и В. Виноградова. Прва теорија наглашава један другачији начин приповједачког говора, а тиме и приповједача (за којег је уобичајен руски термин „сказитель” — казивач). То је *усмени говор* (устная речь) наспрам књижевног стила, *народни говор* (народная речь) наспрам говора образованих слојева или *шуми говор* (чужая речь) наспрам властитог (аукторијалног) говора (собственная авторская речь). Други приступ не фокусира приповједачку инстанцу, него коегзистенцију различитих језичких варијаната у њеном говору. Виноградов је у томе видио проширивање језичких могућности аутора. И у књизи *Разматрања „сказа” код Н. С. Лескова и Драгослава Михаиловића* (Ходел 1994) пратили смо овај други приступ, тиме што се феномен (сказа) описује као место конфронтације различитих језичких игара, ослањајући се притом на Wittgenstein-ова *Филозофска истићивања*.

Овај приступ ћемо укратко рекапитулирати. У поменутом раду се показало да се рани Михаиловићев сказ (ми га означавамо као *миметички сказ*) знатно разликује од сказстилизирања (*диегейски сказ*) какав налазимо код Љескова. Љесков, додуше, врло јасно уводи једног приповједача из народа, који је одијељен од аутора и који је карактеризиран својим наглашеним свакодневним и регионалним језиком; међутим, у његов говор продире увијек изнова једна свијест која надилази ограничени хоризонт овог сказитеља (*казивача*). У његовој познатој сталешкој легенди *Левша (Љевак)* сије почива на једној анегдоти: један мајстор из Туле по наруџби цара поткује једну малену буху, која је поклон енглеских дипломата, овим мајсторским дјелом — бар тако то види мајстор-пушкар који приповиједа — спасава руску државну част. И у овом *сказу* приповједач показује првенствено једну („dissociranu“) свијест: тако он означава језике изван руских граница, у земљама које је увијек припити Љевак на свом путу ка Енглеској пропутовао, све скупа као „странске“ (поинностранному, Лесков 1956—1958, 7, 48). Он такођер подржава Левшино упорно опирање да једе фламбирани енглески „студинг“ (т. ј. *pudding, исчио*, стр. 48), пошто он руску „студен“ (хладетина) познаје само као хладно јело. Он затим држи руску вјеру за „опширију“, јер сматра да су руске црквене књиге знатно „дебље“ него што су енглеске (наши книги против ваших толще, и вера у нас полнее, *исчио*, стр. 50). Без обзира на овај наивни шовинизам пушкар-приповједач је, а са њим и Љевак из Туле (тако се бар мора читати) способан за рафиниране игре ријечи: договор са једном енглеском дамом назива се „грандеву“ (од *grand* и *rendez-vous, исчио*, стр. 50), једна „перива школска плочица“ (стирабельная дощечка, *исчио*, стр. 53) се ефектно описује са француским суфиксом *-able*, а „фелтон“ (према француском *feuilleton*) духовито назива „клеветон“ (према руском „клевета“, *исчио*, стр. 48). Ове и друге игре ријечи претпостављају не само добро знање француског језика него отварају могућност да се препозна и једна иронија према руским предрасудама, за које, наводно, нису способни ни приповједач нити протагонист. Тиме Љесков провоцира једну непосредну, тексту иманентну конфронтацију

двају различитих језичних свјетова из којих произилазе различите свијести и који су били пресудни за цио руски реализам: народ и интелигенција. Ова конфронтација је утолико интензивнија уколико се одвија унутар говора приповједача, т. ј. на оном мјесту које у реализму редовно заузима неутрални (аукторијални) стандарднојезички говор (његов неутрални статус одговара једном метајезику који позни Wittgenstein одриче филозофији). Управо сталним распламсавањем аукторијалне позиције Љесков читаоцу показује да он ово традиционално мјесто аукторијалности предаје једном приповједачу који је дистанциран од аутора. На овој основи, ослањајући се на Wittgenstein-ову „концепцију језичке игре”, говоримо о једном уназадном увезивању аукторијалног (сопственог) говора са неком „животном формом”. Пошто туђ, народни приповједачки говор долази на мјесто аукторијалног говора, он сугерише социјалну повезаност сваковрсне употребе језика. У *Филозофским истраживањима* Wittgenstein (1947—1949) пише слједеће:

Представити један језик значи, представити си једну животну форму.  
(ФИ 19)

Ми говоримо о просторним и временским феноменима језика, а не о једној ванпросторној и ванвременској ствари. (ФИ 108)

Као што касни Wittgenstein одбацује своје ране представе о једном идеалном метајезику,<sup>1</sup> тако и сказ сугерира такођер да се о једном језичком варијетету може говорити само у том истом варијетету, да се приказ једног представника „народа” може остварити само „народним језиком” (а не, дакле, традиционалним аукторијалним говором). Стандарднојезички, аукторијални говор, који се у *Љеваку* распламсава у говору приповједача, а такорећи против његове воље, стоји тиме на истом нивоу као и његов углавном присутни искривљени говор.

Познавати значење ријечи, значи моћи је примјењивати на исти начин. „На прави начин” — то не значи ништа. (*Предавања о основама майсторијске*, Wittgenstein 1939, 220)

У овом одбијању етаблиране језичне хијерархије може се осјетити онај „демократски” потенцијал о којем су такођер говорили и совјетски књижевни критичари (уп. Мушченко, Скобелев, Кројчик 1978). Сказ као жанр повезује народне масе и образоване слојеве. Свијест о једној фаталној подјели између народа и интелигенције и далекосежни недостатак грађанства показују се тиме као важни политичко-социјални услови за издвајање приповједачке форме сказа у руском реализму.

Нешто другачије се ти односи показују код Драгослава Михаиловића. Михаиловићев рани „миметички” сказ остаје сконцентрисан на приповједача и тиме приступачнији за ејхенбаумовски приступ сказу. Тако приповијест боксера Сретеновића из београдског предграђа у својој је-

<sup>1</sup> „Ако говорим о језику (ријеч, реченица, итд.), морам говорити језиком свакодневнице” (из ФУ 120).

зичкој, идеолошкој и психолошкој перспективизацији дјелује толико аутентично да је аутор био оптужен да је своје *Тикве* снимио (уп. Ходел 1994, 269). Пошто се аутор овдје максимално приближава приповједачу (*казивачу*) и скоро да нема „сопствени” језик, конфронтација<sup>2</sup> двеју језичких игара, односно језичких варијетета и њихових инхерентних по гледа на свијет, у првом реду је дата имплицитно.

Тако се стандардни језик у жаргону београдског боксера или у Петријином дијалекту централне Србије (*Петријин венац*) или у дијалектално обложеном говору подофицира Курјака (*Чизмаци*) само утолико тематизира уколико се њихов говор реципира као девијација стандарда. Ова оријентација ка језичкој норми подразумијева њену далекосежну интернализацију. Само на основу једне хијерархијски дефинисане језичке норме која је у читаочевој свијести чврсто укоријењена може се један социјално, дијалектално или психолошки маркиран говор, који долази на мјесто очекиваног ауторијалног говора, схватити и доживјети као израз језичко-идеолошке конфронтације. Овај статус језичке норме вриједи како за руски тако и за српски: оба стандардна језика дјелују како хоризонтално (центар-периферија) тако и вертикално (социјално раслојавање) хијерархијски (нешто другачије се понаша стандардни језик у Чешкој: овдје је језик економског и културног центра Прага — тзв. прашки интердијалекат — удаљенији од стандарда него нпр. извјесни моравски дијалекти).

Као што је и Љесков на језичком хоризонту 19. вијека или Зошченко у контексту соцреалистичких захтјева за једним униформисаним литејарним језиком, тако је и Михаиловић увекико свјестан идеолошке димензије језичких варијетета; у једном писаном интервјуу од 10. марта 1992. пише он о Петријином косовско-ресавском дијалекту:

То је народни говор који не представља стандардни књижевни језик, што значи да је са становишта језичке науке дисквалификован као на неки начин „неспособан”, и за комуникацију и за уметничко изражавање (ја тако, наравно, не мислим) (Ходел, 1994, 275).

Стављањем наводника сам Михаиловић се дистанцира од једног уобичајеног вредновања језичке периферије, као што то примједба у загради појашњава. Аналогно томе он такођер примјењује и појам деформације: „дијалекатска ‘деформисаност’ језика те књиге (*Чизмаци*) у односу на *Петријин венац* постане ‘нежнија’“. Михаиловић цитира једну сви-

<sup>2</sup> Појам конфронтација овдје не треба схватити само метафорички, као што то показује сљедећи исјечак из писаног интервјуа са Михаиловићем: „(...) Тиме би језик једног подофицира био исти као у неписмене сељанке, али са знатно већим ‘загађењем’ из књижевног идиома, или би — можда се може посматрати и са друге стране — његов трапави стандарднојезички израз био још у приличној мери затрпан дијалекатским ‘отпадом’“ (Ходел, 1994, 268). Омаловажавајући изрази, које сам Михаиловић доводи у питање стављајући их под наводнике, свједоче о интензитету дате конфронтације. Уп. с тим у вези и интервјуј „Увек осећате зебњу“, који је одштампан у: *Мајсдорско писмо* (Михаиловић 2007, 26–40).

јест о норми коју он у својим књигама подразумијева и чији систем истовремено доводи у питање.

И као што се стандардни језик, дакле, може посматрати као подлога („default”) говора једног *казивача*, тако и „аукторијална приповијетка” представља неутралну позадину наративне форме *сказа*. Пошто смо овај појам већ раније увели (упор. чланак „О наратологијској терминологији: Типологија приповијетке”), поновићемо на овом мјесту само наратолошко одређење *сказа*: према приповједачкој типологији сказ је једна приповједачка форма која фокусира *приповједачку инстанцу удаљену од аутора*, чија је доминантна форма представљања субјективно приповиједање (дакле, једно приповиједање које не представља само један свијет, него нуди могућност да се и приповједач може опажати као једна субјективна величина). Ово субјективно приповиједање тенденциозно искључује *објективно* приповиједање (доживљени говор, унутрашњи монолог) и неспоредиво је са развученим неутралним (по Stanzel-у аукторијалним) приповједачким пасажима.

## 2. Текстуална кохеренција

Текстуалну кохеренцију примјењујемо као кровни термин за кохезију и кохеренцију у ужем смислу — једно разликовање које се далекосежно поклапа са терминолошким паром „површинска и дубинска структура” (уп. ван Дијк 1972, Линке 1991).

Под кохезију потпадају средства синтаксе и морфологије, нпр. рекуренција („Он је у *кући*. У *кући* је горило свјетло.”), супституција („Тад дође *Густав*. *Дјечак* се смијао.”), про-форма („*Паула* је шутјела. *Она* је чекала неки одговор.”), елипса („Он је пио пиво, а она вино.”), метатекстуалне назнаке („види доле”), глаголско вријеме, глаголски вид, везници (јункције и котрајункције: „и, али”) или функционалне реченичне перспективе (које de Beaugrande/Dressler 1981. убрајају у кохезију). На једној већ апстрактираној разини узајамног повезивања текстуалних елемената могу се узети у обзир и феномени као што су реченичноструктурни паралелизми, морфолошка кохезија (прије свега у области творбе ријечи) и фонолошка кохезија (ритам, рима, гласовни симболизам, структура пауза).

*Кохеренција* у ужем смислу значи једну садржајно-семантичку, односно когнитивну структурну јединицу. Она описује једну концепцијску повезаност текста, т. ј. темељну консталацију појмова и релација (Бринкер 1997, 18). Овде на првом мјесту стоје повезивања на бази једног „свјетског знања” у форми *frames* и *scripts*. Под садржајно-семантичким структурирањем подразумијевамо осим тога и књижевнотеоретске феномене жанра који се могу схватити као сложени *script*, као и сиже, убацивања појединачних епизода у неку радњу. Оба ова аспекта се у односу на специфичну кохеренцију сказа морају образложити.

### 3. Кохеренција текста у сказу

Сказ као кратка наративна форма која приповједача фокусира као лик (субјективна инстанција) показује специфичне особине како у односу на кохеренцију, тако и на кохезију. У расвјетљавању ових особина на основи збирке приповједака *Јалова јесен* сконцентрисаћемо се најприје на сказ *Країки ћрикaz жivота* на Царићградском друму, да бисмо, разлаžући његову идеолошку димензију, аргументацију могли проширити на даљње текстове збирке.

#### 3.1. О кохеренцији у ужем смислу (фабула)

У својој *Поетици* Аристотел (1982, 20) означава фабулу, т. ј. „склоп догађаја“ (*he ton pragmaton sistasis*; 1450a, 15), као најзначајнији саставни дио трагедије. „Јер трагедија“, пише он у 6. поглављу, „није подражавање људи, него радње и живота (...). Стога ликови не дјелују да би подражавали карактере, него они својим поступцима исказују свој карактер“ (*alla ta ethe symperilambanousin dia tas prakseis*; 1450a, 22). Такво једно усмјерење ка радњи вишеструког се потврђује и у новели, која свјесно избегава ону епску ширину у сликању карактера која обиљежава роман. Утолико се читалац овдје може снажније сконцентрисати на узајамну повезаност појединачних сцена и детаља.

Како новела тако и сказ, чије ригорозно ограничење перспективе за собом повлачи и једно ограничење обима, такођер стоји наспрот роману као великој приповједачкој форми. Тако би се могло претпоставити да се и овдје фабула и поједини мотиви који се кроз цио текст меморишу и сходно томе заузимају централну функцију у читалачком усмјерењу турају у први план. Али, напротив, овдје се управо ради о супротном случају. Веза између фабуле и карактера у сказу развија се дијаметрално супротно од новеле и Аристотеловог поимања драме. Ово се може егзemplарно показати на основу приповјетке *Країки ћрикaz живота...*

На основу дате приповједачке типологије у сказу се морају разликовати двије семантички релевантне наративне равни: приповједани свијет (т. ј. приказани ликови као и њихови поступци и представе) и свијет приповједача. Под „фабулом“ сматрамо по Аристотелу „подражавање једне завршене, у себи цјеловите радње“, у којој „дијелови догађаја“ морају бити „тако склопљени да се цјелина мијења и губи, ако се неки дио измијени или изузме“ (*Поетика*, 1451a, 31—34). На првој наративној равни мора се без сумње претпоставити усмјerenost на радњу, онако како је Аристотел описује и као што је познаје новела. И овдје приповједач износи важне догађаје из свог живота и своје уже или даље околине. У *Країки ћрикaz живота...* то је један старији становник Ђуприје, који извјештава о животу овог градића (уп. Михаиловић 2000, 7; у наставку дајемо само наводе странице). Његова прича почиње прије избијања Другог свјетског рата и завршава се првих година друге југословенске државе, обухвата, dakle, временски распон од једне деценије. Из овог

времена он пристрасно бира спортске догађаје који се тичу његовог родног града: појава словенског шампиона Просеника, одушевљење капитеном „Славије”, локални дербији са Јагодином или мото-трка „Кроз Европу” у којој тамошњи механичар Сава Недељковић иза себе у прашини остави белгијског првака. Осим тога он подробно извјештава и о принудном слијетању једног авиона, смрти једног деветогодишњака у Морави, убиству једног локалног политичара од стране поменутог механичара, женидби и смрти лијепог Радета и даљој судбини младе удовице.

Већ овај опис даје наслутити да приповијетка нема структуру радње (Аристотел 1451a, 30—35) која је компонирана око једне централне тачке него много прије личи Хераклејидском пјесништву, чије пјеснице Аристотел критикује као лоше узоре: Хераклејидски пјесници су наиме вјеровали, пише Аристотел, „да пошто је Херакле био једно лице, онда и фабула нужно мора бити јединствена” (1451a, 20—23).

Заправо је кохеренција приповијетке на нивоу фабуле примарно дата јединством мјеста: приповједач попут хроничара описује један одређени временски период његовог града, тако да су догађаји и епизоде повезани скоро искључиво њиховим наизмјеничним слиједом у времену. Симптоматични за ово лабаво уvezивање су чести временски наводи. Прилошке одребе времена „те године” и „тог лета” прожимају текст попут лајтмотива и сви одјељци уз само један изузетак почињу временским ситуирањем радње („По прашини и жези Цариградског друма *ште године...*, Некако *што лејта...*, *Тој лејта...*, *На ћорлеће...*, *На ћорлеће...*, Пошто је за краљев рођендан *шесћој сејшембра...*, *Те године...*, *Исте ште године на јесен...*, *Две штири године после...*”).

Тиме се овдје потврђује не само Аристотелова критика Хераклејидских пјесника, да се у њиховим дјелима могу својевољно убацивати или избацивати епизоде а да се фабула при томе не квари, него се и избор догађаја на први поглед чини недовољно мотивисаним.

Али управо у овом првидном недостатку стрингенције и мотивације приче (на првој наративној равни!) може се примијетити један умјетнички поступак. Тиме смо се, додуше, већ упутили ка апстрактној равни приповједача.

На другој приповједачкој равни обрће се однос фабуле и карактера у корист карактера: што је избор догађаја немотивисанији, случајнији и својевољнији више се истиче приповједач као субјективна величина. Фабула у скazu испуњава једну другу функцију: она не подражава само радњу, него карактерише и онога ко је прича. Кохеренција која јој недостаје компензира се кохеренцијом причаоца.

Прије него што карактеришемо овог „казивача” у *Крајком ћриказу живоја...* да бисмо онда освијетлили његов однос према аутору, потребно је показати заокрет од приповиједаног свијета ка свијету приповједача у подручју кохезије. Ми ћemo се при томе најприје посветити већ поменутом параметру темпоралних деиктичних израза, да бисмо присуство приповједача могли да документирамо у области синтаксе.

### 3.2. О кохезији (тимпоралној деикси)

По прашини и жези Цариградског друма те године је у Поморављу на витком бициклу с надоле повијеним управљачем долетела слава словеначког шампиона Просинека. (Уводна реченица из: *Крајки йриказ живошта...*, стр. 5)

Посматрано из перспективе говорника временско фиксирање догађаја је апсолутно: „те године” се односи на једну конкретну годину, тако да су и сљедећи временски наводи као „на пролеће” или „шестог септембра” за говорника апсолутно одређени. Овде имамо примјер који је аналоган приповједачу *Тикава*, чији монолог почиње ријечима: „Не, не-ћу се вратити. Отишао сам још пре дванаест година...”. Реципијент, међутим, не може ове наводе смјестити на једној апсолутној временској скали, за њега је најприје извијесно да говорник полази од једне конкретне године. Ова дискрепанција се, ослањањем на Падучеву (1996), може описати на сљедећи начин:

Комуникативна ситуација литературних текстова је наспрот једној канонској комуникативној ситуацији (каноническая ситуация общения) непотпуна. Говорник и слушалац нису присутни у „контексту саопштавања”, они се не налазе на истом мјесту и тренутак говорног акта се не поклапа са актом рецепције. На ову непотпуност проза редовно реагује рестрикцијом или промјеном значења извјесних језичких средстава. Падучева их — полазећи од Russel-ових „egocentric particulars” — именује „Egocentrica” и осим деиктичних ријечи које се односе на говорника (*ego*) укључује ту још и ријечи и конструкције које се односе на адресата (*tu*).

Редовну реакцију на овај дефицит показују прозни текстови који фокусирају *приповиједани свијет* (тип А). Овде се не појављује неки деиктички израз попут „оне године” или пак он губи своје упућивачко значење: умјесто да упућује на једну изванјезичку стварност, коју говорник и реципијент међусобно дијеле, он упућује на један фикционални простор. Аналогно понашање имамо у текстовима типа А са претеритом (аористом, приповједачким презентом, некад и перфектом); он не гура радњу ка једној апсолутној прошлости која је усмјерена на једно „сада” говорника, него, напротив, омогућује један непосредан, садашњи доживљај. Временска форма стоји подједнако и за фикционални начин приповиједања.

Сказ, међутим, надокнађује услове канонске комуникативне ситуације, или се његов говорник прави као да ови (услови) стварно постоје. Ово води с једне стране ка усмјерењу на једну усмену (канонску) говорну ситуацију (уп. Ејхенбаумово одређење сказа као „усмјерење ка усменом говору/установка на устную речь”, Ејхенбаум 1919), а с друге стране на фокусирање говорника, који у неку руку прогрешно схвата реалну комуникативну ситуацију. Сказ тиме показује сродности са лириком коју Падучева и анализира. И овде се, наиме, налази један монолог, који претпоставља непосредно присуство неког „ти” и сходно томе не мора подузимати никакву трансформацију „егоцентрика”. При томе лирика

свакако тежи да овај разговор разложи у унутрашњост душе, док говорник сказа има у виду јавност, т. ј. класични слушалачки круг.

### 3.3. О кохезији (синтакса)

У свом раном скazu Михаиловић репродуцира усмене (раз)говорне ситуације како лексичким тако и фонетским, морфолошким и синтаксичким средствима. Такођер и у *Країком ћриказу живоїа...* приповједачев говор наглашено открива од колоквијалних (уп. *млитоње, керефеке, џуних ѓаћа, накачио се на реј*) до вулгарних лексема (*сероње, усртан, ћрдео, зажрђивао*), а осим тога тај говор из данашње перспективе делује и помало архаично (уп. *варош, Швабе, чантира, кујлерај, ценабер*<sup>3</sup>). Ипак се на лексичком нивоу може примијетити извијесна резервисаност говорника наспрам описаног миљеа. Ова резервисаност се показује навођењем поједињих израза у курсиву, те централно у разликовању између приповједачког и персоналног говора. Тако приповједач графичким наглашавањем израза „ероплан” у „сви су... Лудо поље... видели као богомдано место баш за *еројлане*”, даје на знање да он тим изразом цитира једну ваннормативну употребу. Једну аналогну дистанцу проузрокује понављање локалних идиома (уп. елиминацију „х”, „в” и „и” или сажимање „ао” у „о”: „С так’и’ би’ ја лако, рек’о, Ал’ ти си сад...”). Приповједач, који сам не преузима овај идиом, иако је сам назначен као становник Ђуприје, поставља тиме дијалект „испод” свога говора. Тада став се потврђује и тиме што је овај неуредни и дјелимично вулгарни говор сконцентрисан на први дио приче у којем се описују претежно комични догађаји са наглашеним локалним значењем.

Различит степен стилизирања сказа у Михаиловићевом раном дјелу и у *Країком ћриказу живоїа...* потврђује и анализа градње реченице. Да бисмо при тој успоредби постигли једну већу прегледност, проширит ћемо корпус текстова. Из *Јалове јесени* ћемо укључити сљедеће четири приповијетке: 1. *Ђевайчићи и ђиво*,<sup>4</sup> чији приповједач потиче из окружења боксера Љубе Сретеновића (*Кад су цвећале тикве*), 2. *Утопљеница*,<sup>5</sup> која је исприповједана једним неутралним стилом, 3. далекосежно аутобиографска приповијетка *Најболи ћријашел* и 4. пародија *Пећар сласава Србе*, коју аутор ставља у уста пензионисаним правнику. У писаном

<sup>3</sup> Речник *Матицице српске* одређује „ценабет” (неваљалац, нитков, проклетник) стилистички као „тур. покр.”, а „чантра” (омања кожна торба, кеса, бисаге) као „турц. застарело”.

<sup>4</sup> *Ђевайчићи и ђиво* је већ раније као прича „мртвог пријатеља Јована Димитријевића” ушла у приповједно дјело *Голи отјок*. У коментару аутор пише сљедеће: „После *Тикава* ова Јовичина причица због нечега није ми се учинила довољно занимљивом. Нисам био сасвим сигуран ни у њену аутентичност, и помало ми је личила на понављање нечега што сам већ урадио. И тако сам сада, обнављајући је из уврелико избрисаног сећања, и против своје воље, био у прилици, баш као при стварању литературе, да много измишљам и додајем [...]” (Михаиловић 1990, VII, 14).

<sup>5</sup> Под насловом „Утопљеница” 1978. у *Савременику* (г. XXIV, књ. XLVII, 2, стр. 107–117) објављен је један одломак.

интервјуу од 10. марта 1992. наведена је могућност упоредбе са једним нелитарарним текстом, са *Голим оштаком* (од којег посматрамо само коментаре, али не и дијалоге), једним текстом, који има јасан публицистички карактер. На основу *интарпункцијске реченице* биће анализирана два аспекта: (*хийотаксичка*) дубина реченице и *распоред суреченица* (*гранање надесно/налијево*) (њем. „Satztiefe”, „Rechtsverzweigung/Linksverzweigung; објашњење ових појмова види у овој књизи у чланку „О синтакси у штокавској модерни”).

Оба аспекта говоре нешто о синтаксички условљеној способности опажања („syntaktische Wahrnehmungsleistung”), т. ј. о оном менталном напору који један реципијент мора уложити да би схватио одређену *синтаксичку структуру*. При томе је синтаксички условљена способност опажања у правилу мања и то не само код „равнијих“ (нехипотаксичких) реченица него такођер — при идентичној дубини — и код реченица које имају *гранање надесно*. Пошто се у усменом говору у поређењу са писаним говором даје предност како једној „равној“ синтакси (њем. „flache Syntax“) тако и гранању надесно (д), оба ова параметра су уједно показатељи стилизације усмености. Статистика се базира на по 100 првих интерпункцијских реченица у којима се не појављује директан управни говор. Апсолутне вриједности одговарају тиме и процентуалним односима.

	1	2д	без д	3д	без д	4д	без д	5д	без д
<i>Кад су цвећала шикве</i>	70	19	9	1	1	0	0	0	0
<i>Пећијин венац</i>	85	11	3	0	1	0	0	0	0
<i>Чизмаши</i> (само говор Курјака)	83	8	6	1	2	0	0	0	0
<i>Ухвашти звезду падалицу (Пас)</i>	60	22	10	2	6	0	0	0	0
<i>Голи оштак</i>	42	24	20	12	2	0	0	0	0
<i>Країаки їриказ живоїта...</i>	57	25	9	0	7	1	0	1	0
<i>Ђевайчићи и ђиво</i>	64	25	6	3	1	0	0	0	0
<i>Ушоїльеница</i>	56	23	10	5	2	2	1	1	0
<i>Најбољи їријател</i>	54	27	9	8	0	1	0	0	0
<i>Свети Пећар сијасава Србе</i>	71	16	12	1	0	0	0	0	0
Писани интервју (10. 3. 1992)	22	24	12	20	6	14	0	0	2

*Країак їриказ живоїта...* показује наспрам *Тикава*, *Пећијиној венци* и чак говора официра Курјака из *Чизмаша* (овдје су изузети у сказу испреплетени документи) јасно помјерање ка књижевнојезичком изразу. Не само да је проценат равних реченица маркантно нижи, него се апсолутно повећава и дубина са споредним реченицама 3. и 4. степена. Такођер, и положај дијелова реченице у сложеној интерпункцијској реченици подвлачи ову тенденцију: док је у *Тикавама* однос између реченица са гранањем надесно према онима без гранања надесно 20:10, а у *Пећијином венцу* чак 11:4, у *Країаки їриказ живоїта...* је тај однос 27:16.

К томе треба додати да синтаксичка структура приповијетке, такођер у поређењу са другим текстовима збирке које дешифрирају једног приповједача близског аутору, није сигнификантно различита. Приповијетка *Ушоїльеница* — једна аукторијална Он-приповијетка са комплек-

сном структуром сижеа, у којој се „аномалије“ (језички маркирани елементи) према очекивању реципирају као доживљени говор — показује такођер 56% реченица са дубином 1, а и аутобиографска приповијетка *Најбољи ћријадељ* нема мање него 54% равних реченица и осим тога се ограничава уз само један изузетак на реченице са дубином 1—3. Прича пензионисаног правника Петра о његовој божанској задаћи да спасе Србију показује чак 71% равних реченица, а да притом његов говор лексички сигнификантно не одступа од стандарда. С друге стране у *Крајском ћријазу живоћа...* ради се иtekако, као што то показује упоредба са приповједним текстом *Голоћ ојока* и нарочито са писано вођеним интервјуом, о једном приповиједању које се наслења на усмени предложак.

Кохезиони аспекти деикса и градња реченице уз узимање у обзир лексикалних односа дозвољавају да се донесу два закључка:

1. Сказ-стилизирање у приповијеци *Крајки ћријазу живоћа...* (као и у *Ђевачићи и ћиво* и *Свети Пејтар сијасава Србе*) се наступа Михаиловићевом раном дјелу много више приближило стандардном језику. Тиме је тематизирање и фокусирање језика, који су за *Кад су цвећале ћикве* и *Пејтријин венац* били од централног значења, знатно опало. Паралелно с тим је имплицитна дистанца између аутора и миљеа који се описује постала мања.

2. С друге стране се у *Јаловој јесени* (уп. прије свега *Ућојљеница* и *Најбољи ћријадељ*) говор ауторијалног приповједача приближава субјективном говору *казивача*. Смањење конфронтације између двају начина употребе језика (Sprachverwendungsweisen) и њима инхерентних погледа на свет се тиме додатно појачава.

#### 4. О функцији жанра касног Михаиловићевог сказа

Наизмјенично приближавање субјективног и ауторијалног (неутралног) приповиједања у *Крајки ћријазу живоћа...* не значи, додуше, да приповједач не подлијеже персонализацији. Чак иако се његов говор приближава говору ауторијалног приповједача у 3. лицу (Он-приповједач), он као лик остаје карактеризован. Тако се приповједач без икакве могућности неспоразума издаје за становника Ђуприје који догађаје града описује из одређене времененске дистанце (уп. „више деценија касније“, стр. 9). Иако га језик очигледно занима — он не дозвољава само „домаћима“ да говоре у свом идиому, него се пита и зашто народ словеначко име Просеник преобраћају у „Просинек“ — он не посједује образовање класичног ауторијалног приповједача. Његова употреба метафоре нам много више дозвољава да га смјестимо у један аграрни миље (уп. „они то не би пропустили за пола њиве у Змичу“, стр. 14; „као да у плоту пуче тараба“, стр. 14; „бупну... као пун цак пшенице у плеву на гумну“ стр. 19), у којем су православна култура и традиционално вредновање фамилије и рода још дубоко укоријењени. Дистанцирање од аутора долази, међутим, углавном кроз преџињавање неких спортских доѓаја, локалпатриотизам и недостатак интересовања за шире политичке

и војне дogaђајe.<sup>6</sup> Навешћемо овдје само три примјера тих „субјективирајућих” закључака:

— „Српски заводник у пилотском оделу тако је *зайрђивао* белгијског заводника Шевалије до Параћина” (стр. 10; механичар Слава Недељковић побјеђује белгијског аса на мото-трци „Кроз Европу”). Овдје се манифестије национални понос говорника који одаје извјестан инат (читаоцу Љесковљевог *Љевака* је овакав став приповједача врло добро познат).

— „Али ни после рата не врати се оно што је некад било, него дође неко *нeйознaтo, дурновиtо, наoтайко* време” (стр. 21). Ова генерална осуда посљератног времена карактерише говорника као човјека који је окренут прошlostи, склон паушалном вредновању, који се не сналази у новом времену.

— „Ружа [...] са троје-четворо деце и малим *смешиним* мужем [...] Ружа је јурила за својом *несносном* децом...” (стр. 21). Локалнопатриотски приповједач овдје дијели бригу са фамилијом Ружиног првог, умрлог мужа која је остала без потомства. Отуда он Ружин други брак са много дјеце и са човјеком који не потиче из Ђуприје посматра без симпатија и скоро непријатељски.

Међутим, не могу се сва вредновања, као управо цитирана, строго одвојити од аутора. Нарочито иронично-саркастични тон, који се повремено распламсава, у одређеним дионицама стапа се потпуно са ауторовим гласом. У опису „Лудог поља”, „на којем је војска већ деценијама увежбавала *неодбрањиве* *найаде* и *нeйробојне* *одбране*” (стр. 7), наилази читалац чак на отворено (авторизовано) исмијавање.

Ова близина приповједача, којег аутор на први поглед држи на пристојној дистанци, буди сумњу да би он овога „казивача”, чија га субјективност штити од једне пребрзе идентификације, могao искористити као инструмент властитих преокупација. Тиме би се на идеолошкој равни потврдила тенденција ка дефокусирању и депрофилирању субјективног приповједача, која је положена у нивелацију како (дијегетски примијењеног) стандардног језика тако и (миметички примијењеног) говорног, народног језика. Ако је то већ тако, поставља се питање на шта је коначно усмјерен фокус који произилази из карактеризације приповједача.

Централно мјесто приповijетке заузима без сумње епизода са бившим послаником Драгим Милосављевићем, који ће бити убијен од стране корумпираних мјесних властодржаца (*Борбашi*<sup>7</sup>). Милосављевићева оцјена друге Југославије се, прије свега из перспективе 90-их година XX вијека, чини „авторизована”: Не одбацујући у потпуности југословенску државу, овај „цобан” — како га непристојно назива његов убица — условљава њен опстанак спремношћу хрватске стране. С друге стране,

<sup>6</sup> Други свјетски рат је потпуно испуштен, назнаке политичке промјене послије рата сазнају се скоро успутно. Уп. исказ који је позицијом у споредној реченици потпуно де-профилисан: „...видели су га неколико пута како лагано пролази Главном улицом, *која је већ имала друго име...*” (стр. 22).

<sup>7</sup> Код „Борбаша” је ријеч о југословенски оријентисаној партији Светислава Хоћере (уп. Д. Михаиловић. *Чизмаци. Дела*, VI, стр. 13).

његови супарници, који су убијеђени да „Југославија не може пропасти!” (стр. 11), очигледно не препознају позадину побуне хрватских становника града: „У вароши се у последње време причало да се Хрвати због нечега буне, али због чега, никоме није било јасно. Веровали су да то не знају ни сами Хрвати” (стр. 13). Утисак да би провинцијалац са иницијалима Д. М. (!) могао бити ауторов гласноговорник потврђује се такођер и шифрираном пријетњом адвоката да позове Драгог на одговорност због његове примједбе о неспособности младог краља. Тиме чак и говор о „непознатом, дурновитом, наопаком времену” (стр. 21) упада у близину аукторијалних преокупација.

На питање о близини аукторијалне позиције са Милосављевићем који заједничку југословенску државу условљава сагласношћу хрватског становништва појашњава Михаиловић у једном интервјуу (септ. 2002):

[...] Да ли су његови иницијали Д. М. случајни?

Одговор: То је случајно.

Ходел: А ауторски став?

Одговор: Не умем баш добро да одговорим; да, можда јесте ауторски став... Ја сам у ствари желео да имам у причи једног сеоског политичара, народног трибуна, који размишља о разним стварима и поставља и то питање. То је једно нормално питање, које Срби, нажалост, у својој историји у XX веку нису умели себи да поставе и доживели су велику трагедију (Михаиловић 2007, 33).

Истовремено Михаиловић у овом интервјуу разјашњава да он своју умјетност жeli увијек тако да представи да њоме може да постигне дистанцу према сопственом свијету.

Ја сам одувек желео да пишем о стварима које ми нису блиске — у социјалном погледу, у психолошком погледу, у идеолошко-политичком погледу... То је за мене као да откривам неке нове, непознате светове. Тако, имам злочинце у својим приповеткама, а сам нисам, колико знам, никога убио [...]. Нисам никога хапсио, а имам књижевне јунаке који су по свом занимању хапсили. Имам спортисте, а одувек сам био изразит антиталенат за спорт. [...] Писао сам о неписменој сељанци [...] о једном артиљеријском подофициру пре II светског рата, а никад нисам био ни подофицир ни артиљерац, поготово пре рата. [...]

За писца, који је то постао израставши из кратких панталона патријархалног дечака из Србије, имао сам необичан живот, са великим заокретима, који су ми се дешавали силом прилика, не по сопственом избору. И некако сам сматрао да би било јако патетично, а читавог века бежим од патетике, да пишем о свом животу; о томе, рецимо, како сам био путујући аквизизтер, или како сам радио у циркусу, или како сам лежао у затвору... Мене је то, барем првих деценија мога рада, одбијало. А касније сам и о томе понешто написао, нарочито откад сам почeo да радим на откривању тајне о логору на Голом отоку. [...]

Дакле, неки назори се код човека ипак мењају или бар донекле мењају, па сам и ја мењао нека своја становишта у погледу биографске литературе, коју, ако хоћемо право, нисам ни волео ни поштовао. Са друге стране,

обожавао сам руску књижевност, која је имала успеле и такве књиге... (Михаиловић 2007, 31—33).

Ми смо кренули од претпоставке да, неовисно о манифестованим ауторијалним вриједносним оцјенама, приповједачева субјективност, т.ј. сказ-карактер приповијетке, остаје очувана. Чак и ако је аутор у одлучујућим моментима идеолошки врло близак приповједачу, приповједач у основи остаје одијељен. Сказ штити аутора самог по себи (*per se*), т.ј. већ као жанр, од једне неограничене идентификације са сваколиком, у тексту манифестованом идеолошком позицијом. Његово повлачење из ауторијалног („сопственог“) говора остаје једно повлачење из експлицитне ауторијалности.

Ако погледамо цјелокупно Михаиловићево дјело, препознајемо у овој промјени приповједачког става један разумљив развој.

У Михаиловићевим рани(ји)м текстовима врло јасно претеже миметичка функција књижевности, аутор у првој линији пресликава стварност тако што му је језик централно средство карактеризирања. У његовом хронолошки средњем дјелу *Голи оток*, које је оријентисано публицистички, окреће се он у међувремену, неовисно о развученим дијалозима, дијегетском елементу; он се опредјељује за нескривен политички дискурс, што ће имати за посљедицу да ће бити увучен у различите политичке полемике. Са збирком приповједака *Јалова јесен* (2000) као и са романом *Треће ћрлеће* (Београд 2002) он поново напушта експлицитну ауторијалност и примат дијегетског.<sup>8</sup> Чак и у приповијеци *Најбољи тријаштељ* (из: *Јалова јесен*), у којој ауторијални говор иде скупа са аутобиографским елементима, аутор више показује него што разумије. Овај повратак миметичком је овдје такођер непосредно тематизиран питањем о функцији књижевности. Један пријатељ приговара приповједачу (и аутору) у једном времену у којем су се многи познаници, слиједећи официјелну критику, од њега окренули: „Шта ти имаш једну политику да подржаваш, а другу да осуђујеш! Откуд је то твој пос'о! (...) Шта ти пишеш о хапшењима? Шта ти имаш да говориш да су хапшени најбољи?“ (стр. 92) Сада, деценијама касније, препознаје приповједач у овим ријечима једну племениту гесту: његов пријатељ га је својим наоко конформним понашањем сачувао даљних, по обојицу штетних контаката. Али да ли се приповједач слаже и са његовим приговором „Откуд је то твој пос'о“? На ово питање се на основу текста не може одговорити. *Посмайтране* (у смислу старогрчког скейсис, према скойео — посматрати) преовладава и у овој далекосежно аутобиографској приповијеци.

У посљедњој приповијеци *Јалове јесени — Свети Петар сласава Србе* — аутор претвара у дјело своје скептично држање у једном подручју које управо позива на један политички став. Слиједећи божански глас из телевизора, пензионисани правник Петар лети са анђелом Мијаилом изнад од Нато-снага бомбардованих мостова и фабрика. Али и овдје чи-

<sup>8</sup> У посљедњем разговору (септ. 2007) Д. Михаиловић је сматрао да његово бављење есејистичким темама које се очituје и у збирци *Мајсторско писмо* (2007) такођер има везе и са тим да је његова стваралачка снага као писца донекле попустила.

талац који је заинтересован за политичко очитовање остаје ускраћен и разочаран: Умјесто једне приче о кривњи једног од учесника, слиједи, у маниру пародије, једно гомилање српско-православних митских тема, које је попраћено једним елегичним тужењем о безизлазности националне историје.

Приповијетке *Свећи Пећар спасава Србе и Најбољи пријатељ* потврђују тиме опрезну, коначно неухватљиву аукторијалну позицију и за она идеолошки кључна мјеста у *Країком приказу живоїта...*, у којима се чини да је приповједач врло близак аутору. Ова наративна константа се без сумње мора имати на уму ако искази хисторијског аутора постану предметом критике његових дјела (уп. интервју у: *Глас јавности* од 11. јула 2002).

Ако бацимо поглед на комплетну сказ-литературу, можемо лако увидjetи да приповједачка функција која осцилира између мимезиса и диегезиса, између једног изграђеног субјективног „казивача“ (*Кад су цветале шикве*) и једног скривеног ауторовог гласноговорника, има једну постојану традицију. Још и данас је аукторијална позиција у дјелима Гогоља преко Зошченка и Бабеља до Шукшина далекосежно нерасвијетљена. Ригорозном критиком политичких и социјалних односа, без могућности да се аутор у његовој позицији може заиста јасно лоцирати, загријава читаоце и најважнији представник руског сказа (уп. Ходел, 1994, 185): с обзиром на критику да се у његовим текстовима тешко резликује „ко ствари штети, а ко јој помаже“ Љесков је изјавио следеће: „Пусть другие разбирают, а мне пора записать“ (Нека други размишљају, а моје је да то запишим) и тиме заправо декларисао приоритет миметичког.

„Као што рекосмо: не размишљај, него гледај!“ (Wittgenstein, из ФИ 66)

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Aristoteles. *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1996.  
 Beaugrande, R.-A. de, Dressler, W. U. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981.  
 Brinker, K. *Linguistische Textanalyse*. Berlin 1997.  
 Bühler, K. *Sprachtheorie*. Stuttgart 1934 (1. Auflage).  
 Čudakov, A. P. *Poetika Čechova*. Moskva 1971.  
 Dijk, T. A. van. *Some aspects of text grammars*. The Hague/Paris 1972.  
 Doležel, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Toronto 1973.  
 Еженбаум, Б. Как сделана „Шинель“ Гоголь (1919). // Б. Echenbaum. *О юморе*. Ленинград 1969, 306—326.  
 Hodel, R. *Betrachtungen zum skaz bei N. S. Leskov und Dragoslav Mihailović*. Bern, Berlin... 1994.  
 Linke, A., Nussbaumer, M., Portmann, P. R. *Studienbuch Linguistik*. Tübingen 1991.  
 Михailовић, Д. *Јалова јесен*. Београд 2000.  
 Михайлова, Драгослав. *Увек осећаште зебњу*. // Д. М. *Мајсторско писмо*. Бгд. 2007, 26—42.  
 Мушченко, Е. Г., Скобелев, В. П., Кројчик, Л. Е. *Поетика сказа*. Воронеж 1978.  
 Падучева, Е. В. *Семантические исследования*. Москва 1996.  
 Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. (3. Auflage) Göttingen 1985.

- Виноградов, В. В. *Проблема сказа в стилистике.* // Поэтика. Лондон... 1966, 24—40.
- Витгенштайн, Л. *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд 1980.
- Wittgenstein, L. *Philosophische Untersuchungen*. 1947—1949; hg. v. G. E. Anscombe, R. Rhees. // Schriften 1, Frankfurt a. M. 1960.
- Wittgenstein. L. *Vorlesungen über die Grundlagen der Mathematik*. Cambridge 1939.

*Robert Hodel*

TEXTKOHÄRENZ IM „SKAZ“ AM BEISPIEL VON  
DRAGOSLAV MIHAJLOVIĆS JALOVA JESEN

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Textkohärenz des „skaz“ basiert maßgeblich auf seiner narrativen Doppelstruktur. Indem ein Erzähler vorgeschoben wird, der in einer dezidierten Distanz zum Autor steht, wird nicht nur über eine Welt erzählt, sondern durch die Art und Weise, wie erzählt wird, auch der Erzähler beschrieben. Mihailovićs früher (mimetischer) „skaz“ zeichnet sich durch ein sehr hohes Maß einer solchen impliziten Charakterisierung des Erzählers aus. Dies bestätigt auch die Analyse der Syntax: Während in *Kad su cvetale tikve*, *Petrijin venac* und *Čizmaši* „flache“ Sätze drei Viertel aller Interpunktionschen Sätze ausmachen und Sätze mit Nebensätzen zweiten Grades nur höchst sporadisch vorkommen, weist in *Goli otok* (im Erzählerkommentar) weit über die Hälfte der Sätze einen Nebensatz mindestens ersten Grades auf. Im Erzählband *Jalova jesen* (2000) hingegen rückt die „skaz“-Stilisierung näher an die Standardsprache heran, während die hier ebenfalls präsenten auktorialen Er-Erzählungen (deren Erzähler sprachlich wie ideologisch eine autonome Position einnimmt) eine Tendenz zur mündlichen („flachen“) Syntax aufweisen. Ungeachtet dieser Abschwächung der „Konfrontation zweier Sprachverwendungsweisen“ (Substandard, Standard) und ihrer inhärenten Weltbilder bleibt auch in diesem späten Mihailovićschen „skaz“ das Genreprinzip des vorreinhalten Kommentars gewahrt: „Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!“ (Wittgenstein)

## ПЕТРИЈА — НА ДВОСТРУКОЈ ПЕРИФЕРИЈИ

Лидија Делић

**САЖЕТАК:** У раду се указује на различите сегменте *Петријиног венца* који имају упориште у традиционалној култури и митском типу мишљења (елементи народног веровања, обичаја и говора, сујеверје, као специфичан облик каузалности, чулно-конкретно изражавање), али и на искорак главне јунакиње, Петрије Ђорђевић, из народне традиције и одговарајућег типа поимања. Левитирање између традиционалног и модерног, то јест Петријина гранична, двострука маргинална позиција, као и њена истинска и дубока усамљеност, чине ову јунакињу, свом празноверју и неписмености упркос — изузетно модерним ликом.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** проза новог стила, традиционална култура, митско мишљење, архаичне представе, обичаји, предање, веровање, клетва, поређење, друштвена и језичка маргина, усамљеност, иронија, модеран јунак

Крајем шездесетих и почетком седамдесетих година XX века јавља се у српској прози један талас писаца чије је приповедање било лишене „лирских и метафоричних конструкција” и „патетично привржено свакодневном говору, именима, лицима и призорима савременог живота”.<sup>1</sup> Ова приповедна оријентација, означавана „новим реализмом”, „суперреализмом”, „стварносном прозом”,<sup>2</sup> „прозом новог стила”<sup>3</sup> и обележена интересовањем за специфичан тип јунака и специфичну стилску и наративну тактику, темељила се, добрым делом, на двострукој — језичкој и социјалној — маргини: била је јасно усмерена на функционалне стилове, дијалекте и арго, који наглашено одударају од језичког стандарда,<sup>4</sup> и превасходно фокусирана на судбине људи ц друштвене периферије.

<sup>1</sup> Ljubiša Jeremić, *Proza novog stila*, Prosveta, Beograd 1978, str. 20 (уп.: Марко Недић, *Критика новог стила*, Јединство—Дечје новине, Приштина—Горњи Милановац 1993, стр. 144).

<sup>2</sup> Уп.: Muharem Pervić, *Priča Petrije Đorđević*, PVDM, str. 83 (за скраћеницу погледати белешку бр. 5).

<sup>3</sup> Овај у основи индикативни термин — „проза новог стила” — увео је, како се из наслова претходно наведене књиге види, Љубиша Јеремић.

<sup>4</sup> Љубиша Јеремић, *Глас из времена*, БИГЗ, Београд 1993, стр. 288—289, 317.

И по језику и по типу књижевних јунака *Петријин венац* (1975) Драгослава Михаиловића уклапа се у назначене поетичке оквире и може се, као и његов роман *Кад су цвећале шикве* (1968), сматрати једним од најбољих остварења „прозе новог стила”. У овом делу, које је довело „у питање традиционалне појмове жанра и књижевне целине”,<sup>5</sup> кроз језичку и интелектуалну призму неписмене и празноверне Петрије Ђорђевић дато је њено виђење сопственог живота, али и мрежа многобројних људских судбина које је она, у мањој или већој мери, могла сагледати — двојице покојних мужева, двеју свекрва, рано помрле деце, комшија, сеоских лекара, рудара, пијанаца, богаља, Цигана, „сумашедших”... О цељу тој галерији ликова и судбина Петрија неименованом и непознатом сабеседнику приповеда у дијалекту, чиме се већ на површинском, језичком нивоу, наговештава њена близкост традиционалној култури. Наиме, лексички, морфолошки и синтаксички нестандардан језик јунакиње-нarrаторке — наглашеним отклоном од правописне језичке и литерарне норме — сам по себи упућује на дистанцу од урбаних, школских и културних центара, односно на полуписмену руралну средину и тип мишљења својствен усменим културама.<sup>6</sup>

Овај тип мишљења карактерише специфична каузалност, коју модерна свест доживљава као сјеверје, и чулно-конкретно изражавање, које је обележило прву, најкраћу причу у књизи — *Пи воду и ћути* — и дало јак печат Петријином приповедању. У наслов поменуте приче извучен је, наиме, Петријин „наук” из трагичне смрти новорођенчета појеног млеком, али и животна философија метафорично смештена у овај упечатљиви исказ:<sup>7</sup>

„(...) Е па тако. Човек ти је потребит за воду. Не можеш без њу.

Ништа ти воду не мож да одмени. То запанти. Ни млеко ни пиво ни ракија. Нема то. Не надај се. Пи воду и ћути, гледај главу да избавиш. А ни то нећеш задugo. То ти је.

<sup>5</sup> Љубиша Јеремић, *Казивања Драгослава Михаиловића о љајни и милости*, предговор у: Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, четврто издање, СКЗ, Београд 1981, стр. XXX. *Петријин венац* сачињен је „од четири мање-више кратке целине с посебним насловима и приличном новелистичком самосталношћу и једне дуже прозе с многим романескним одликама” (*Исто*). Уп. и: Vladeta Janković, „Petrijin venac” Dragoslava Mihailovića, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1985, str. 33—34 (даље у тексту ово издање наводиће се скраћено — PVDM).

<sup>6</sup> Уп.: „(...) дијалект, нарочито територијални, узима се као обележје оних који стоје на низним ступњевима друштвене и културне хијерархије, знак 'провинцијализма' и заосталости” (Đordije Vuković, *Književni jezik i savremenii roman*, PVDM, str. 99).

<sup>7</sup> Владислава Рибникар одлично запажа да су Петријина наивна побожност и сјеверје у вези с мотивом „трагања за извормом зла и узроцима људске несреће, за рационалним објашњењем човековог страдања и начинима да се оно избегне” (Vladislava Ribnikar, *Umetnost priovedanja*, PVDM, str. 79). Овај специфичан каузалитет (артифицијелно успостављање везе између „узрока” и „последице”, то јест, огрешења и казне) налази се у сајмим темељима традиционалних култура, које на тај начин покушавају да учврсте човекову егзистенцијалну позицију и да дају смисао злу у свету (уп: „Свет у којем јунакиња открива деловање вештице у људском облику још увек је свет *сигурности* и *поузданог познавања* различитих *моћућности* *сјречавања несреће*”, *Isto*; подвукла Л. Д.).

<sup>8</sup> Сви цитати *Петријиној венцу* наводе се по поменутом издању СКЗ (дат је број странице или скраћеница ПВ и број странице). Све у оквиру цитата подвукла Л. Д.

Мој Миса годинама воду није употребљавао и то онда главом платио. После се трго, мануо ракију. Ал џабе. Не мож ти сад оно да надокнадиш. Не мож ти за дан сто кила воду да попијеш. Нема то.

Зато, пи воду, човече, свакодневно пи. И ћути. Док још имаш време. А и немаш га млого.”<sup>9</sup>

Закључак да се не може за ноћ поправити оно што се годинама квари и уништава Петрија, аналогно раним, предсократским философима, који су доста баштинили од мита и митског типа мишљења,<sup>10</sup> саопштава чулно-конкретно: „Не мож ти за дан сто кила воду да попијеш”.<sup>11</sup> Овим типом изражавања — вишеструко асоцијативним, гномским исказима и готово философским уопштавањем конкретних ситуација — свој наивности упркос, скицира се лик жене коју су животне недаће начиниле мудром. О тој животној мудrostи, утемељеној на великим патњама и застрашујућим искуствима, Петрија ће проговорити отворено пред београдским доктором Николићем:

„И то ме, велим, невоља научила. Сви оћемо само добро, а од добро једино будала мож да испаднеш. А невоља, опет, оће да те начини паметнијег, ал то тек ако те не убије, прво треба дају преживиш. Измери сад шта ти је горе.”<sup>12</sup>

О Петријиној несумњивој укорењености у традиционалну културу сведочи њено непрестано посезање за апотропејским формулама и гестовима („далеко било”, „не дај боже”, „саклони Господе”, „злу не требало”,<sup>13</sup> „не било примењено”, „бог да прости”, „пу, пу, пу, јебем ти

<sup>9</sup> Истовремено, параболом о води у причу су уведені кључни мотиви целог романа — смрт новорођенчeta, несрећа мајке која је остала без детета („Остале му јадна мајка да плаче и лелече по овај свет”), пијанство које ће њеном мужу, рудару Милосаву, доћи главе.

<sup>10</sup> Уп.: Богољуб Шијаковић, *Mythos, physis, psyche: огледање у предсократовској „онтологији” и „психологији”*, друго издање, поправљено и допуњено, Јасен — Универзитет Црне Горе, Београд — Никшић — Подгорица 2002.

<sup>11</sup> Аналогија се можда најлакше уочава с Хераклитовим фрагментима: „не можеш два пута ступити у исту реку”, „свиње се купају у блату, а перад у праху и пепелу”, „све се мења за ватру и ватра за све као роба за злато, а злато за робу”, „пут нагоре и пут надоле један је и исти” (наведено према: Frederik Koplston, *Istorija filozofije. Tom I. Grčka i Rim*, prevod Slobodan Žunjić, BIGZ, Beograd 1991, str. 72—80). Ваљало би, у вези с Петријином „заповешћу” — „Пи воду и ћути!” — имати на уму и чињеницу да је вода основни, животворни елемент, што доприноси симболичкој сложевитости датог исказа. Вода ће се, као лајт-мотив, неколико пута јавити у граничним животним ситуацијама Петрије Ђорђевић, што указује на то да је Михаиловић на уму имао и традиционалну представу о граничној води, оној која размеђује мртве од живих, односно представу о животу и мртвој води, од којих прва има способност да врати у живот, а друга да одведе у смрт (уп. „Ма вода ти, човече, лековита ствар, нек прича кој шта оће. Ко да сам топрв сад прогледала, тако се осећам”, стр. 49).

<sup>12</sup> ПВ, стр. 197.

<sup>13</sup> Концентрација ових апотропејских фраза уочава се, природно, у одељку где Петрија говори о свом поласку за рањеним мужем, Мисом: „Узнем му то ново одело; ако отуд буднем морала, далеко било, у сандук да га доносим. Понесем му белу кошуљу и машину; и то би му, не дај боже, требало. Ципеле му плитке исто мало пребришем: узнем и њи. И нов качкет му узнем, главу да му отуд, саклони Господе, покријем. Злу не ћребало, да имам у шта да га оденем” (стр. 159).

под лево колено”,<sup>14</sup> куцање у дрво,<sup>15</sup> дување у прсте<sup>16</sup>), као и за кратким говорним формама карактеристичним за усмене културе (клетве,<sup>17</sup> благослови,<sup>18</sup> изреке/пословице,<sup>19</sup> изрази<sup>20</sup>), али и сујеверје, које, добрим делом, детерминише поступке ове Јунакиње<sup>21</sup> и представља основ њеног тумачења и разумевања догађаја.

Специфичном, традиционалном колориту посебно доприноси присуство (псеудо)басми/бајалица, од којих је најупечатљивија она коју изговара врачара из Доњег Окна, Влајна Ана, лечећи Петрију од тровања живом. У њој се јављају типична ритмичка и синтаксичка понављања, успостављање близкости с оностраном силом („сестро“) и њено именовање („да ти кажем која си“), као адекватан начин борбе против болести,<sup>22</sup> крв, као стандардно средство магијске манипулатије, специфична неразумљивост:

„Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем која си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем шта си и кака си. Лежи ми, сестро, у крв да ти кажем како ти се пише на овај и на онај свет.”<sup>23</sup>

<sup>14</sup> Дате речи Петрија изговара на помен ђавола (стр. 57). Сличну реакцију изазива и злослутан сан: „Пљунем трипут — пу, пу, пу, — у недра. О Господе, мислим се, и ти си, мора бит, нека будала кад си ми оваки сан послao. Зар то сан, боже ме прости? Прекрстим се, трипут дунем у прсти“ (стр. 148).

<sup>15</sup> *PB*, стр. 140.

<sup>16</sup> *PB*, стр. 148.

<sup>17</sup> „Земља јој коске изметнула“ (стр. 10), „вуци јој гркљан прегризли“ (стр. 14), „вампири те, дабогда, сачекали“ (стр. 14), „језик јој у гушу, дабогда, запао, више не проговорила“ (стр. 42), „мујера, крава ју у срце мунула“ (стр. 47), „добро ти јутро, мислим се, било на гробље, а не овдена, кучко, да бил кучка“ (стр. 83), „јете, не најели се“ (стр. 270), „пите, дабогда ви се у гушу заптило“ (стр. 270), „(...) врат, дабогда, сломио“ (стр. 272), „проклет био“ (стр. 272).

<sup>18</sup> „Избави мене она Влајна, бог јој се одужио“ (стр. 52).

<sup>19</sup> „Кад си у невољу, помагај, брате добрane, кад њему треба да се нађеш, кој ти беше, брате бежане“ (стр. 84).

<sup>20</sup> „За длаку си се провукла“ (стр. 52), „скувана му попара“ (стр. 86), „пас реко, пас одреко“ (стр. 104), „(...) душу би му на памук извадили“ (стр. 105), „(...) не видиш ти одма шта ти се там иза брда ваља“ (стр. 110), „нек тебе носи мутна Марица там ди те понела (...)“ (стр. 155), „Маркови конаци“ (стр. 188, 269), „(...) ниси бога за браду уватио“ (стр. 214). Неки устаљени изрази су формално поређења: „(...) што си се ту удрвио ко света Бона“ (стр. 146), „лупаш ко Максим по трице“ (стр. 211), „дрви ко дрвена Марија“ (стр. 212).

<sup>21</sup> Петрија баца расад посађен на Свете Враче и купус из чиније која сама пуца на столу, поклања петла и виолину Циганки, верује у предсказање сном и управља се спрам снови и сл. Поред тумачења сопствених снови, Петрија наводи и нека типична „толковања“: „А то, бога ти, кад се у сан види змија ел ајџада, то, кажу жене, није рђаво, неки добитак ћеш да имаш“ (стр. 45).

<sup>22</sup> „По народном веровању зли демони изгубе своју моћ ако их сагледамо, што се изражава симболично, понављањем или записивањем демоновог имени“ (Hatidža Krvjević, *Bajalica*, у: *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu — Nolit, Beograd 1985).

<sup>23</sup> *PB*, стр. 44. Влајна Ана изговара и неке басме на влашком, Петрији неразумљивом језику. Петрија, с друге стране, и сама импровизује неку врсту басме у покушају да Мисину главу замени петловом: „Ако на чију главу из ову куђу треба да се заврши, нек се заврши на његову. Ако ком из ову куђу оћеш крв да пустиш, пусти његову. Ако кога из ову куђу оћеш да узнеш, узни њега“ (стр. 264).

Посебан тип говорних фраза проистеклих из истог друштвеног контекста јесу препознатљива, типска поређења, која не говоре само о вези с традиционалном културом, него и о свету у којем Петрија живи. Ствари које Петрија доводи у везу с мање познатим појавама или предметима граде мозаик који речито говори о границама и природи Петријиног окружења:<sup>24</sup> њој близак и познати свет чине канате кукуруза,<sup>25</sup> хлеб из карлице,<sup>26</sup> муљача,<sup>27</sup> сом,<sup>28</sup> кокошке,<sup>29</sup> мачор/мачка,<sup>30</sup> теле,<sup>31</sup> овца,<sup>32</sup> сврaka,<sup>33</sup> пас,<sup>34</sup> јарац/коза,<sup>35</sup> змија,<sup>36</sup> јеж,<sup>37</sup> печурка,<sup>38</sup> роса,<sup>39</sup> дуга,<sup>40</sup> око,<sup>41</sup> нужнички црви,<sup>42</sup> вештац,<sup>43</sup> вампир,<sup>44</sup> „медецина” и сл.<sup>45</sup>

Петријино приповедање обележила су, природно, усмена веровања и предања: етиолошко предање о постанку имена Џакленац,<sup>46</sup> веровање у злослутни лавеж паса, предање о погибији од грома из ведрог неба.<sup>48</sup> У њеним исказима јавља се, такође, и цео један систем веровања засно-

<sup>24</sup> Уп. и: Vladeta Janković, *nav. delo*, str. 59.

<sup>25</sup> „Тамо ме, док ми се све унаоколо разврће и цепа, ломи ко да ми неки целе канате кукуруз навалио на леђа” (стр. 9).

<sup>26</sup> „(...) Надођоше кај кисо леба у карлицу” (стр. 48).

<sup>27</sup> „(...) Измуља те ко муљача грожђе” (стр. 156).

<sup>28</sup> „(...) И ти то не видиш кај један бркати сом” (стр. 58).

<sup>29</sup> „Климам главом ко болесна кокошка” (стр. 47), „(...) мрзела кај квочка узицу” (стр. 53), „и онда још само једанпут зевну. Ко неко јадно, много уморно пиле” (стр. 55).

<sup>30</sup> „Уватили те ко маџора лопова на таван међ пастрму” (стр. 82), „(...) прикачила уз мене кај мачка” (стр. 264).

<sup>31</sup> „Ништа, бога ти, н уме кај теле!” (стр. 88).

<sup>32</sup> „(...) Глупље од најглупљу овцу” (стр. 88).

<sup>33</sup> „(...) Трепље на њега кај сврaka најгтовину” (стр. 91).

<sup>34</sup> „Кај пцето га мрзе” (стр. 105), „(...) ко један лажљиви пас” (стр. 105), „кај бесан пас ме гледа” (стр. 268), „(...) зарасте ко на пцето” (стр. 114). У подтексту последњег поређења налази се, поред непосредног искуства, изрека (и басма) — „на псу рана, на псу и зарасла”.

<sup>35</sup> „(...) Вречиш ти као јарац (...)” (стр. 175), „(...) дере се ко јарац” (стр. 270), „трчим ја кај коза планинска” (стр. 192).

<sup>36</sup> „(...) Крила ко змија ноге” (стр. 228).

<sup>37</sup> „(...) И шушка по њу ко јеж међ лишће” (стр. 151).

<sup>38</sup> „Кожа му некако бела, ко на печурку” (стр. 117).

<sup>39</sup> „Он ми млад онда још био, кај роса пролетња (...)” (стр. 174).

<sup>40</sup> „Жедна сам, чини ми се, ко дуга, целу би реку попила” (стр. 12).

<sup>41</sup> „Пун ко око” (стр. 178).

<sup>42</sup> „(...) Неки гад и јед што ко они дебели, репати нужнички црви оће изнутра да те изеду” (стр. 204).

<sup>43</sup> „(...) Он се дизао рано кај вештац” (стр. 214).

<sup>44</sup> „Тргнем се ко да сам воденог вампира опазила” (стр. 146).

<sup>45</sup> „(...) Она набере лице ко да јој дајеш неку много гадну медецину” (стр. 107).

<sup>46</sup> „То тамо, мора бит, и у старо време рађао добар кукуруз, кај стакло. И тако људи цео тај крај назвали Џакленац. Кај цакло. Други, опет, веле да је то од један кладенац, не би умела да ти кажем. Тај кладенац и данас там стоји. И он се цаклео” (стр. 8).

<sup>47</sup> „То кад куче почне ноћу да ти заурлава и тако јаоче око кућу као човек, значи, неку ти беду слути, неки ће ти брзо умре, барјак ћеш црн да добијеш и не смеш тако да га оставиш. Опоменеш га једанпут-два пута, па ако не да престане, има да га убијеш. Нека се на његову главу сврши. Больје тако но друкчије” (стр. 152).

<sup>48</sup> Ово предање комбиновано је с народним веровањем да Св. Илија кажњава громом: „Тако, ако ми се на прилику нешто замериш, свети Илија оће, богами, и из ведра неба да убије. Док сам девојком била у моје село, једнога је тако згромио. Нигде на небо ни оволички облачак, а човек се под дрво прућио мртав” (стр. 134).

ваних на митском типу мишљења (болест као казна за тежак грех, свој или својих предака,<sup>49</sup> дејство љубавних чини<sup>50</sup> и контактне магије,<sup>51</sup> веровање у заштитну моћ записа,<sup>52</sup> у ноћну активност злих сила,<sup>53</sup> у деструктивну моћ и опасност од жене,<sup>54</sup> у то да се жртва у одређеним околностима може заменити,<sup>55</sup> веровање у лоше предсказане звекете ствари по кући<sup>56</sup>), радњи проистеклих из ритуала (испијање за душу,<sup>57</sup> пуштање браде у знак жалости<sup>58</sup>) и представа које су део српске традиционалне културе (бели лук као заштита од вештица, замишљање Св. Илије у небеским кочијама које возе огњени коњи,<sup>59</sup> Св. Врача као „потуљеног“ свеца<sup>60</sup> итд.).

Приповедајући о свом животу Петрија апострофира и читав низ народних обичаја: да на порођају свекрва српом треба да одвоји дете од мајке, да оцу за новорођеног сина треба да исцепају капу, да се некрштенима гроб не обележава и да се за њих не служи опело, да се умирући не сме „прекинути“ на свом путу, јер ће се онда напатити док се растане с душом<sup>61</sup> и сл.

Призма кроз коју Петрија гледа на свет саткана је, дакле, од представа утемељених на митском мишљењу, али и од специфичних стереотипа традиционалне културе, као што су зла свекрва и опасна туђинка.<sup>62</sup>

<sup>49</sup> „Намучило се, јадно, ко да га бог за нешто казнио. Ко да је не знам чији тешки греови плајало. За три живота платило“ (стр. 7).

<sup>50</sup> Витомирову опседнутост младом комшинком, Љиљаном, Петрија, као и Витомирова породица, тумачи чињеницом да га је Љиљанина мајка, „вештица“ Полексија, „замађијала“ (стр. 102–103).

<sup>51</sup> Витомирово одузимање објашњено је Полексијином враћбином помоћу украдене Витомирове пицаме (стр. 115–116).

<sup>52</sup> ПВ, стр. 118.

<sup>53</sup> „(...) Добро ти ноћу не долази“ (стр. 149).

<sup>54</sup> „То се међ рудари одвајкада веровало да је жена за рудник малерозна, чим њојна нога доле закорачи, нека несрћа има да избије“ (стр. 251). У традиционалним културама жена се сматра потенцијално опасним бићем: „(...) Но ипак постоји подручје где се мушкарац још увијек боји жене, силне и власне због своје способности да рађа потомство. Женина се власт и хисторијски заснива на сексуалном почелу. Она је због те сексуалности и снажна и опасна“ (Vladimir Jakovljević Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevodilac Vida Flacker, Svjetlost, Sarajevo 1990, str. 500). Отуда је пред почетак сетве (али и других радова или одласка у рат, рецимо) забрањен контакт с њом („Онај кога су одредили да сеје ... од времена избора па докле год семена не посеје, не сме са женском имати односа“, Сима Трјановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СКА, Београд 1911, стр. 15).

<sup>55</sup> „(...) Старе ми жене причале, боље би можда било ако би му сад дала нешто што си сама изабрала, но да ти он бира: има да ти изабере оно највредније“ (стр. 263).

<sup>56</sup> ПВ, стр. 280–281.

<sup>57</sup> „(...) Да попијемо за душу моје јадне Милане“ (стр. 7).

<sup>58</sup> ПВ, стр. 95.

<sup>59</sup> ПВ, стр. 134.

<sup>60</sup> ПВ, стр. 135.

<sup>61</sup> „А то тако кад неки већ крене на онај пут, кад се већ занесе и почне да оставља овај свет, не смеш да га будиш. Немој, случајно, да га зовеш. Тад његова душа има далеко да путује и он се на то спрема и онда се тако занесе. Е, ако га ти у то узнемириш и пореметиш, има да ти се поврати и тад ћете и он и ти живу муку дакле, да видите, никако неће да могадне душу да испусти. И има тако да се намучи, цео ће од муке и трпње да изгори. Велики ћеш греј на душу да натовариш“ (стр. 40).

<sup>62</sup> Традиционална друштва успостављају опозицију између „своје настањене територије и непознатог и неодређеног простора који је окружује: ова прва је 'Свет' (тачније:

Ти стереотипи, међутим, коинцидирају с Петријиним животним искуством и у извесној мери се тим искуством потврђују. Петрија ће у оба брака бити зле среће са свекрвама: прва свекрва, Вела Бугарка, умориће јој дете и навести сина да жену отера од куће, док ће друга покушати да је отрује живом. Прва ће „липцати“ сама, „кај кучка“, онако како јој је Петрија пожелела у тренутку када је схватила да је њеном кривицом умрло новорођенче, друга ће се намучити на самртничкој постели и растати се с душом тек пошто Петрији призна свој грех.

Петријине представе о смрти такође се опире о митску матрицу и традиционалне табуе: она смрт, по правилу, не именује<sup>63</sup> и означава је далеким путем, путем „одакле се нико није врнуо“, „ди сви једанпут морамо да отптујемо“, „преласком“, одласком „на ону страну“. Виђење с покојницима (оностраним) је, ма како жељено, опасно:

„(...) Кад се тебе овако нешто у по бела дана прикаже и ти га баш опазиш, оће, богами, и да убије“,<sup>64</sup> што је у складу с древном представом о међусобној невидљивости два света.<sup>65</sup> Стога се контакт с мртвима остварује преко бића медијатора, особа с друштвене маргине — слепаца, Цигана и „несретника“ за које човек „не би ни помислио да негде с неког везу мо(гу) да има(jу)“.<sup>66</sup>

Петријина визија загробног живота такође је у складу с народним веровањем: упаљена свећа покојнику показује пут до анђела који долази с неба и одводи га на свом крилу,<sup>67</sup> он се среће са „својима“, љуби и поздравља, ради на оном свету послове сличне онима које је радио на овоме, воли исте ствари итд. Најзад, и симболичка представа смрти у лавору с гашеним оловом — „грдна змијурина“ и „нека опака ала“ која је скоро прогутала човека — несумњиво потиче из универзалног митског арсенала.<sup>68</sup>

‘наш свет’), Космос; остала територија више није Космос већ нека врста ’другог света’, страни хаотични простор, настањен аветима, „странцима“ (који су, уосталом, изједначени са демонима и фантомима)“ (Mirča Elijade, *Svetlo i profano: priroda religije*, preveo Zoran Stojanović, Alnari — Tabernakl, Beograd — Laćarak 2004, str. 25). Ова представа о странцима стапа се с представом о жени као потенцијално опасном бићу (уп. белешку бр. 49), што резултира стереотипом опасне странкиње, у српској култури отеловљеним у лицу „проклеће“ Јерине (уп.: Љиљана Пешикан Љуштановић, *Змај Деспој Вук — миш, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002, стр. 65; Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Мара Бранковић у усменој епској традицији Јужних Словена*, Научни састанак слависта у Вукове дане. Књ. 32/2, Међународни славистички центар на филолошком факултету, Београд 2004, стр. 87—96).

<sup>63</sup> Петрија, у складу с традиционалним табуом неименовања појмова и бића хтонског карактера, уместо именице „смрт“ користи заменицу „она“ („њу“): „Ритай се ти колико оћеш, она један дан долази и води те. И ти идеш као бела лала. Још се није тај родио који се од њу одбарио. Нема такав“ (стр. 126).

<sup>64</sup> *PB*, стр. 313.

<sup>65</sup> „Невидљивост је својство становника пакла. Капа-невидимка је дар Хада“ (Vladimir Jakovljević Prop, *nav. delo*, str. 487). Уп.: Vjačeslav S. Ivanov, *Kategorija 'vidljivo'-nevidljivo' u tekstovima arhaičnih kultura*, prevela Gordana Jovanović, Treći program, let 1979, str. 397—401.

<sup>66</sup> „Ал, опет, од људи сам слушала, млого пута си ти и преко дроњавог слепца ел Циганина нешто отуд добила, преко несретника за ког не би ни помислио да негде с неког везу може да има“ (стр. 312).

<sup>67</sup> *PB*, стр. 54, 294.

<sup>68</sup> Vladimir Jakovljević Prop, *nav. delo*, str. 342—368.

Међутим, упркос овако јаком, на више планова заснованом традиционалном фону, лик Петрије Ђорђевић није доследно конципиран као лик припаднице усмене, традиционалне културе. Наиме, у њеном приповедању јасно се разазнају сигнали који указују на чињеницу да је ова жена из народа већ искорачила из система мишљења и представа карактеристичних за архаичне, традиционалне заједнице.

Тако ће рецимо, следећи природне асоцијације, при помену њиве у Цакленцу Петрија свом сабеседнику испричати предање о настанку имена тог места:

„То тамо, мора бит, и у старо време рађао добар кукуруз, кај стакло. И тако људи цео тај крај назвали Цакленац. Кај цакло.”<sup>69</sup>

Међутим, она ће одмах иза наведеног додати још једно предање и коментар:

„Други, опет, веле да је то од један кладенац, *не би умела да ћи кажем*. Тај кладенац и данас там стоји. И он се цаклео”,<sup>70</sup> чиме ће, у извесној мери, нарушити суштински важну одлику овог усменог жанра — веровање у истинитост исприповеданог.

Петријин однос према клетви такође би ваљало имати на уму. Наиме, аутентичан припадник традиционалне културе верује у делотворност клетве и не изриче је без свести о њеној моћи. Приповедајући о својим злим свекрвама Петрија одиста куне с намером да науди, а потоње догађаје узима као сведочанство о испуњењу клетви. Међутим, она понекад куне и себи блиске и драге особе, мужа Мису и његовог „пријатеља” Жику Курјака, између осталог („Јете, не најели се”, „Пите, дабогда ви се у гушу заптило”<sup>72</sup>), што указује на чињеницу да клетва у њеном језику већ нема онај статус који има у усменој традицији и традиционалним заједницама. Клетва је ту већ постала афекат, израз беса, револта и немоћи, а не магична формула којом се другоме наноси зло, чак и у случају када је усмерена на особу за коју Петрија верује да је вештица („Добро ти јутро, мислим се, било на гробље, а не овдена, кучко, да бил кучка”<sup>73</sup>).

Почињући причу о злуј комшиници Полексији, Петрија ће у једном есејистичком уводу о вештицама такође направити битан помак у односу на традиционалну норму. Наиме, за разлику од богато засведоченог и широко распрострањеног веровања да вештица шкоди својима — „Куд ће вјештица до у свој род?”<sup>74</sup> — Петрија као општеприхваћено мишљење наводи сасвим опречну представу:

<sup>69</sup> ПВ, стр. 8.

<sup>70</sup> ПВ, стр. 8.

<sup>71</sup> Уп. нпр.: „Предања су прозне нарације које, као и митове, наратор и његови слушаоци сматрају истинитим” (Viljem Baskom, *Oblici folklora: prozne naracije*, Polja, god. XXXIII, број 340, Novi Sad, jun 1987, str. 224). „Основна одлика предања је веровање у истинитост казивања или доживљаја” (Snežana Samardžija, *Usmeno predanje između verovanja i umetnosti reči* („*blagovijest pri povijest*”), Polja, god. XXXIII, број 340. Novi Sad, jun 1987, str. 243).

<sup>72</sup> ПВ, стр. 270.

<sup>73</sup> ПВ, стр. 83.

<sup>74</sup> Вук Стефановић Каракић, *Српски рјечник* (1 852), I, А-П, Сабрана дела Вука Каракића, књига једанаеста, приредио Јован Кашић, Просвета, Београд 1986, стр. 117. „Ве-

„Сви мисле, вештице живу на неке планине ел преко мора, на горске бачије ел на појате, негде млого далеко, кој зна ди, и отуд само, у злу добро ноћу, кад се, да простиш, гузиче ѡаволи, — пу, пу, пу, јебем ти под лево колено — појашу неку мачугу ел тако нешто, долете у село да неког на брзу руку роваше, па се одма врате у њину пустину. И нико и никад не види.“<sup>75</sup>

Након наведеног пасуса следи Петријино кориговање „званичне“ истине, које се формално поклапа с традиционалним народним веровањем, али које је, још увек, резултат модерног виђења света и рефлекс модерне свести, пошто је тешко отети се утиску да Петрија под „вештицом“ подразумева, ако не искључиво, онда бар на једној значењској равни, метафорично значење ове лексеме:

„Ма јок, бога ти. Ти њу, човече, гледаш сваки дан и знаш која је, ал не знаш шта је. Вештице живу онде ди и други људи у село, у варош ел у неки рудник.

(...)

Онда ти сматраш, одма ћеш да ју познаш. Она, мислиш, има зуби кај кочеви, ел ногти на руке ко тица ел главуцу ко мерица, па ћеш одма да видиш шта је.

Ма каки, бога ти. Не пише њојзи ништа на чело. Она ти је, море, ко и друге жене и ради све што и друге жене (...)"

Исти принцип понавља се, дакле, и када је реч о вештичјем изгледу: Петрија најпре скицира одређену представу о овом демонском бићу, па тек онда, на основу личног искуства, исправља дато мњење и вештицу, бар по физичком изгледу, своди на људске размере. Та „људскост“ вештице у Петријиним очима постаће очигледнија у коментару изреченом из неке касније перспективе, из којег се види да вештице, попут обичних људи, старе и немоћају:

„Јер и наше је вештице, брате, већ прошло време. Било већ и њојзи. Ни она више није онака ко што била некад. (...) Године већ добро претисле и њу, немој више млого да се плашиш.“<sup>76</sup>

Однос модерне свести према вештици огледа се такође и у Петријиној повременој, али изразито јакој иронији, присутној у приповедању о комшиници Полексији:

„Пропала си, Полексија, кај Грчка. Уватили те ко маџора лопова на таван међ пастрму.

И већ је, не мож да биде друкшће, то сваки тако мора да види, видела саму себе како сас једног милицајца путује за Забелу. Још она с њега седи онако у воз, а већ јој се оне вратнице, што се одовуд лако отварају а отуд готово никако, широм раскриљују. Изволте, госпођо Полексија. Чекамо те, госпа-вештице.“<sup>77</sup>

штица, како народ верује, може таманити само своју родбину и пријатеље; непријатељима не може ништа“ (Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и претању*, Народна библиотека Србије — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац 1989, стр. 21).

<sup>75</sup> ПВ, стр. 57.

<sup>76</sup> ПВ, стр. 124—125.

<sup>77</sup> ПВ, стр. 82.

Петријино искуство с Влајном Аном, врачаром из Доњег Окна, та-које је саткано од елемената из двеју сфера — традиционалне и модерне, ирационалне и рационалне. Наиме, врачара Ана детектује Петријину непознату и тешку болест гашењем олова и тумачењем неразумљивих „шара” које се појављују на дну лавора, што је препознатљив „алтернативни” метод. Међутим, узрок болести коју врачара открива, супротно очекивању, није из домена традиционалних представа („напратња”, урок, нечисте силе), него — тровање оловом. Метод детектовања и лечења болести потиче, dakле, из традиционалне културе (бајање животом, стандардни бајалички реквизити — метла, вретено, преслица), али је узрочник болести сасвим модеран и рационалан. Због своје друге тешке болести — одузимања руке — Петрија се, пак, врачари неће ни обратити, него ће помоћи тражити искључиво од лекара, а узрок и метод лечења аутор (и доктор Ђоровић) наћи ће у фројдистичкој теорији подсвесног и аналитичкој психологији.

Петрија, dakле, одлази и лекарима и врачарама, верује подједнако и у једне и у друге,<sup>78</sup> на помен ѡавола пљује и изговара заштитну формулу, али тог истог ѡавола помиње и, не приметивши,<sup>79</sup> говори и чулно-конкретно и дискурзивно,<sup>80</sup> повремено с јаком иронијом, којом се несумњиво удаљава од лика наивне сељанке и приближава типу модерног, ироничног и готово циничног књижевног јунака.<sup>81</sup>

Модерном типу јунака Петрија се још више приближава својеврсним скептицизмом и сумњом у поуздане водиче и ослонце:

„Ни у свеци човек више не мож да се поузда. А у доктори, изгледа ми, још мање.”<sup>82</sup>

Њено иронично, бласфемично обраћање Богу након злокобног сна, који је предсказао Мисину несрћењу:

„Пљунем трипут — пу, пу, пу, — у недра. О Господе, мислим се, и ти си, мора бит, нека будала кад си ми оваки сан послao. Зар то сан, бо же ме прости? Прекрстим се, трипут дунем у прсти”,<sup>83</sup> на још драстичнији начин показује да Петрији, упркос сујеверју и истинској, коренитој вези с народним језиком и народном културом, није страно ни проблематизовање и преиспитивање традиционалних вредности и културних стожера. Петрија, заправо, левитира између традиционалног и модерног виђења света, не припадајући до kraja ни једноме од њих, и по тој спе-

<sup>78</sup> Приповедајући о свом искуству с врачаром Аном, Петрија закључује: „Све ми же на, човече, погоди кај да из књигу чита. Па нек ми неки онда прича како нема ништа. Ка-ко нема, бога ти?”. На сличан начин она коментарише и догађаје у вези с несрћном трудноћом комшинице Милијане: „Је л видиш, бога ти, шта је могло да испадне? Па нек ми још неки каже шта ћеш код доктори. Како шта ћеш, бога ти?” (стр. 73).

<sup>79</sup> „Ал ѡавола ћеш ти њега да видиш (...).” (стр. 312).

<sup>80</sup> „Човек се ни не нада с које стране зло а с које добро може да му дође” (стр. 18), „Од плакање вајда нема” (стр. 38), „Не зна човек шта је за шта добро” (стр. 101), „Не зна човек малого о човеку” (стр. 164).

<sup>81</sup> „Одма сад, дабоме, неки из дирекцију оће да проговоре. И, ко што већ навикли, нашег Марковића да пофале. Како нам ово и оно добро урадео. Како нам, зафаљујући ње-му, наш kraј ovako и онако процветао” (стр. 244).

<sup>82</sup> ПВ, стр. 216.

<sup>83</sup> ПВ, стр. 148.

цифичној, граничној, двоструко маргиналној позицији, као и по дубокој, аутентичној усамљености, она се, несумњиво, може посматрати као јунакиња модерног доба и модерне прозе.

Оно што Петрију, ипак, дели од већине јунака савремене литературе је њен аутентичан, истински, готово животињски животни импулс. Она и у најтежим тренуцима, и у највећој беди, и у застрашујућој самоћи остаје верна животу:<sup>84</sup> захвална је Миси што јој је у одсудном тренутку спасао живот („Ал, срећом, мој Миса ме не да”), иако је он и даље био углавном патња и страдање, и на све себи познате начине брани се од људског и нечистог зла и злосрећне судбине: и даље носи запис против вештица („злу не требало”) и причом и ракијом блажи дубоку и застрашујућу самоћу. Петрија је, заправо, једна жива енергија жељна живота и једна од ретких јунакиња која, да парофразирамо Ивана В. Лалића, свим недаћама и свој патњи упркос, говори свету — „Да”.

*Lidija Delić*

#### PETRIJA — AT THE DOUBLE PERIPHERY

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

The paper points to different segments of Dragoslav Mihailović's *Petrijin Venac* (*Petrija's Garland*) which are based on traditional culture and mythical type of thought (elements of folk beliefs, customs and speech, superstition, as a specific form of causality, sensual-concrete expression), but also to the main heroine Petrija Djordjević's diverging from the folk tradition and the corresponding type of understanding (attitude to tradition and curse, shifted images about a witch, irony, scepticism etc). Levitating between the traditional and the modern, that is Petrija's double marginal position, as well as her great, true and deep loneliness, make this heroine — in spite of all superstition and illiteracy — an extremely modern character. Still, what distinguishes Petrija from numerous characters in modern prose is her extraordinary stoicism, faithfulness to life and strength to defend herself from evil and mischievous destiny in all the ways known to her, in spite of pain and suffering.

---

<sup>84</sup> Уп. и: Muharem Pervić, *nav. delo*, str. 84, Vladeta Janković, *nav. delo*, str. 28.



## ТРИ ДРАМЕ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

*Злајко Груšановић*

**САЖЕТАК:** Аутор се у есеју бави трима Симовићевим драмама, анализирајући основна начела поетике његовог драмског стваралаштва. Интерпретирајући основне елементе Симовићевих драма, као што су простор, време, ликови, говор и језик, композиција, аутор настоји да осветли у каквој спрези су набројани елементи драмског дела и специфична слика света која се образује у Симовићевим драмама. У есеју се аутор посебно осврће на категорије хумора, комике и гротеске које у Симовићевом драмском опусу заузимају значајно место. Указујући на ерозивну улогу ових елемената унутар трагичне слике света представљене овим драмама, аутор закључује у колико мери је Симовић, с једне стране, деконструисао мит и, с друге, приказану стварност уздигао до наново конструисаног мита.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** поетика, драма, простор, време, ликови, говор и језик, композиција, аутор, хumor, гротеска, комика, мит, стварност

И поред тога што Љубомир Симовић нема обиман драмски опус, драмска критика га убраја међу најоригиналније и најдаровитије српске драматурге. Написао је четири драме (*Хасанаџиница*, *Чудо у Шаргани*, *Пушијуће позориште Шојаловић и Бој на Косову*) од којих прве три и данас имају своје место на позоришним репертоарима, док је четврта доживела телевизијску скринизацију.

Позоришна критика је у савременој драми јасно истакла драмску развојну линију која иде од Александра Поповића, преко Душана Ковачевића, до Љубомира Симовића. Сва три ствараоца независна су од било кавих уско обележених токова драмске продукције у које је позоришна критика неретко склона да их сврста; у неку руку захваљујући и томе они управо представљају најзначајније ауторе српске драме у другој половини 20. века. И поред тога, може се издвојити неколико битних карактеристика које су заједничке овим писцима: стварност је у њиховим драмама подвргнута критичкој анализи, приказана кроз натуралистичку гротеску, цинизам, иронију и сарказам, чиме је у великој мери избегнута патетика. Између њих, како је запажено, Љубомиру Симовићу „најзад припада посебно место у савременој српској драмској књижев-

ности и због тога што његови комади представљају карику између драмских дела аутора старије генерације и драма које пишу наши млађи и најмлађи драматичари” (Стаменковић 1987: 86).

Љубомир Симовић се и у поезији и у драми вратио свом родном крају: Ужицу, околним селима, планинама и језику ужичког краја. Уједно са новим песницима тог доба — Попом, Павловићем, Миљковићем, Лалићем разграђивао је песништво традиционалног типа иронијом и личним односом према митском искуству. Драма човека, борба добра и зла, великих и малих, моћних и нејаких, покоритеља и непокорних, непрекидни су и незаобилазни мотиви Симовићеве уметности. У средишту те често узалудне борбе налази се обичан човек, поносан и пркосан, жељан да живи и надживи своје моћнике, покушавајући да се бори против наступајућег мрака. Елементи његовог песништва кореспондирају са драмским стваралаштвом:

**Одлике Симовићевог песништва:**

- комично, фантастично, трагично
- митско, бајковито, историјско, свакодневно, елегично и трагично
- епски патос преображен у гротеску
- парадокс и изненађење
- натуралистички описи и наративност
- архаична лексика
- реторичност

**Одлике Симовићеве драматургије:**

- хумор, комика, фантастика
- историјско и стварносно се преплићу, митолошко на иронијској равни
- иронија, апсурд, гротеска
- фантастични обрти и ефекат шока
- песничке слике и поетски говорни жанрови
- гноме и народни изрази се преплићу са модерним говором
- говор ужичког краја

Симовић се окреће традицији користећи, између осталог, стих усмене поезије. Метафоричне слике се мешају са конкретним догађајима и свакодневним животом; преплићу се елементи смешног, фантастичног и трагичног. Иронија, карикатурална слика и разорно дејство његове хуморне имагинације представљају новину како у поезији, тако и у драмској поетици. Песник је често склон употреби форме монолога и многогласног исказа у својим песмама, тако да је у извесној мери и захваљујући томе могао да направи неосетан прелаз са поезије на драму. Овај тероријски рад представља покушај да се помоћу структуралистичке методе опишу и класификују основни елементи које свака од Симовићевих драма поседује: простор, време, ликови, говор, прича и композиција.

**Категорија простора** је у Симовићевим драмама веома важна. Прво, она је битна у том смислу што се може повезати са реалним, географ-

ским простором, будући да ликови драмских комада поседују карактеристике које имају људи из пишчевог завичаја (ужичког краја) — говор, културу, темперамент. Друго, за јунаке Симовићевих драма врло је важан простор у којем се уобличавају извесни тзв. светови фикције самих ликова. Другим речима, идеални свет за скоро све ликове Симовићевих драма не налази се у конкретном свету, свету фикције драмског дела, него у њиховим илузијама у којима живе као у сопственим световима привида. Приликом сучељавања та два света (света фикције драме и јунака) неумитно долази до патње ликова и трагичног завршетка. Тако, на пример, *ценеј* о којем машта Хасанагиница за њу представља бег од сурове стварности, због тога што у њему сусреће своју неостварену љубав. Такође, у драми *Чудо у Шаргани* јунаци беже у град, трагајући за својим простором среће. Ликови ове Симовићеве драме имају очајничку потребу да побегну из сурове стварности у простор из снова: Џмиља машта о *собичку*, Скитница се у причи непрекидно враћа у простор из прошlosti — пољопривредни комбинат — где је био срећан, Вилотијевић покушава да остане за политичком говорницом, док Танаasco, уморни ратник, машта о мачванском завичају и једрој келнерици. Ликови, заробљени, без излаза, замишљају свет који су имали и свет који би желели. У *Путујућем позоришту Шойаловић* простор реалности чак више и не постоји за главног јунака: Филип је разбио границе између привида и стварности, ушавши у нови свет са свом својом уметношћу (глуме). Тиме је Симовић успео да до симбола уздигне представу младог и талентованог глумца за којег не постоји ни један други простор осим позорнице, нити једна битно другачија људска судбина осим те да једино постоје само различите (друштвене) улоге.

У начелу, Симовићеви јунаци бивају поражени у непрестаној потрази за нечим неухватљивим, настављајући да „животаре” сањајући:

*Никад није тамо где јеси.  
Кад живиши на Чукарици, није на Чукарици  
Кад на Карабурми, није на Карабурми,  
на Дорђолу је,  
све док се не доселиши на Дорђол,  
а онда мислиши да је на Вождовцу,  
исто ти је и са тим вајним Дедињем,  
недо где су ту су,  
иа ту и тражи*

(Симовић 1999: 114)

Један од познатих српских савремених прозних писаца примећује да је за Симовића „свет стварности нешто од чега се мора избавити сновима. Свет јаве је свет појавности, али 'свет појавности није и свет стварности', пише Хегел. Појавност је унутрашњост космичког јајета, а човек је микрокосмос, затворен унутар љуске сопственог јајета. Мучно је човеку унутар љуштуре” (Басара 1987: 61). Наиме, у свим Симовићевим драмама примећују се ликови којима је тешко у том непробојном оклопу

који су сами изградили бежећи од стварности, приближавајући се стиховима самог песника:

*Тесно ми је у овом јајету,  
не могу више у овом јајету,  
изгубиши ме из овог јајета!*

(Симовић 1999: 145)

С друге стране, постоји повезаност између унутрашњег осећања ликове и спољашњег простора света драме. Тако, док су комични и весели Аскери приказани у широком слободном простору (у војном логору или испред Хасанагине куће), остали ликови су у тесном, скученом и затвореном простору. Затворен кућни простор у драми *Хасанаџиница* није то-пао и ушушкан породични дом и не може да пружи осећај сигурности. Тај реалан простор света драме кореспондира са затвореним моделом патријархалне и строге културе испресецане густом мрежом забрана. „То није његов, јунаков свет, који он бира, уређује и сагледава: већ свет који се на њега обрушава, који му се намеће, преплављује га — који измиче организаторној, регулативној дистанцираној свести“ (Клоц 1972: 99). У таквом простору, није тешко наслутити, мрак је доминантан — појављује се и као његов амбијент и као мотив којег се ликови плаше. „Пред незбројним претњама невремена и демонских сила стално искрсава суштинско питање: има ли наде да се спасу свет и човек пред налетом зла?“ (Клетников 1987: 22).

Ако драмска поезија тежи да у нама побуди сажаљење или протест против зла, онда је контекст времена у којем се драма одвија битна категорија драмског дела. **Време** које се одвија у Симовићевим драмама одаје утисак атепоралности и универзалности, што значи да се његова дела и данас изводе подједнако као и пре тридесет година. Наравно, то не значи да је писац оставио замагљен историјски и политички контекст. Поред тога, Симовићеве драме се не ограничавају једино на сценско време одигравања радње, него време радње неретко сеже у прошлост и утиче на догађаје који се одигравају на сцени. На пример, *Хасанаџиница* је последња фаза једне приче која је почела пре више од пола деценије од времена приказаног у драми (љубав Хасанагинице и Имотског кадије; смрт Имотског кадије). Чудо у *Шарџану* је по том питању још сложеније: преплитање различитих прошlostи ликова (Први светски рат, смрт Танаска и Манојла, чудесно излечење, њихово ражаловање и стрељање; послератна љубав Скитнице и Вукосаве, одлазак Скитнице у затвор; Иконијин живот у браку са Радованом; Анђелкове крађе са Трифуном, Трифунова издаја, Анђелков живот у затвору и амнестија; Цмиљин живот у Кремнима пре доласка у Београд) плете сложену причу која се одиграва у једној кафани на периферији Београда. У драми *Путујуће позориште Шојаловић* прошлост има много мањи утицај на оно што се забива на сцени, тако да врло мало знамо о ликовима и њиховој прошlostи.

Безмало да Симовићеве драме своју дуговечност на позоришним репертоарима дугују универзалним темама којима је преокупиран савре-

мен човек, а то је она универзалност која се заснива на личном, локалном и посебном искуству. И сам аутор сведочи како се „опирао уверењу да универзализација подразумева деперсонализацију и денационализацију, и да је универзално само оно што је апстрактно”, и истиче: „Ја покушавам да тражим жице којима универзално прожима сваку појединачну судбину, и покушавам да нађем оно чиме свака појединачна судбина допуњава универзално, и чиме учествује у њему” (Хаци Антић 1990: 27). Једна од универзалних тема Симовићеве драме сигурно је и политика. Политичари попут Вилотијевића из кафане „Шарган” бесконачно говоре о програмима својих партија или се од тога ретко шта остварује, док се, пак, оно што се чини чини у мраку, у тајним „беговским кућама” (*Хасанаћиница*), где се одлучују судбине малих и обичних људи. Будући да је досељавање људи из провинције у градове и даље актуелно, ова тема из драме *Чудо у Шаргану* такође се намеће као још једна од универзалних тема о појединцима који, као дошљаци, покушавају да се снађу и успеју у новој средини, или једноставно настављају да животаре (попут Иконије, Цмиље, Ставре). С друге стране, статус уметности у суровим временима, као још један у низу репертоара универзалних проблема, тема је драме *Путујуће йозоришиће Шопаловић*. Уметност тежи да се ослободи сваке диктатуре, али с обзиром на то да је наивна и немоћна, често је изманипулисана, те се од бунтовника претвара у жртву неких виших моћнијих сила. „Тиме се обелодањује двојака природа уметничког модела: одражавајући поједини догађај, он истовремено одражава и целу слику света; приповедајући о трагичној судбини јунакиње, он приповеда о трагичности света у целини. Зато је за нас толико значајан добар или лош крај: он не сведочи само о завршетку неког сижеа, него и о конструкцији света у целини” (Лотман 1976: 286).

**Ликови** Симовићевог драмског света психолошки су продубљени унутрашњим конфлуктима. Они су спутани, осујећени у својој борби, са потиснутим жељама, неоствареним љубавима, маскираним поступцима. Лична воља се поништава због нечије више воље. Своје чулне нагоне и емоционалне побуде морају да саобразе са том вишом вољом, а уколико то ураде распамећују се или трагично живе као одавно мртви.

ЛИКОВИ	ХАСАНАГИНИЦА	ЧУДО У ШАРГАНУ	ПУТУЈУЋЕ ПОЗ. ШОПАЛОВИЋ
Воле	+	+	+
Вољени	—	—	—
Брак	—	—	—
Моћ	+	+	+
Срећа	—	—	—
Патња	+	+	+
Слобода	—	—	—
Маска	+	+	+
Прошлост	+	+	—
Сујета	+	+	+
Страх	+	—	+
Усамљеност	+	+	+

Ако би се помоћу схеме сличности и контраста особина упоредили ликови из трију драма, могло би се приметити да и поред тога што трагају за љубављу они живе у свету нељубави, невољених и несрећних. Брак се распао, а између полова је остао дубок јаз: Хасанагиница је истерана из куће, Иконија (*Чудо у Шарганду*) се сећа свог брака као тешког ропства, а Гинин мучан брак са пијаницом Благојем гледамо на сцени кроз целу драму (*Путујуће йозориције Шојаловић*). То је свет сачињен од усамљених појединача, чији је начин живљења спутан и зависи од густе мреже забрана и политичких интереса, при чему места за индивидуалну слободу готово да и нема. Ликове ових драма у највећој мери обележава конфликт супротних тежњи унутар њих самих. Разрешење тог конфликта води у физичку или духовну смрт. Симовићеви ликови подсећају на Станковићеве јунаке који умиру рањени и жељни под стегама којих не могу да се ослободе. Тако, рецимо, лик Хасанагинице представља неумитну трагику промашености и узалудности. Симовић несрећу умногоме схвата као саставни део живота који не долази као казна, него као помоћ да се не сурвамо још више, али уколико и у несрећи постанемо охоли доживећемо казну.

*Има их који се и у несрећи ђонесу  
Па им се чини да су својом несрећом  
нарочити међу људима!*

(Хасанагиница, I, 4)

Није за Симовића казна патња, него је казна не бити у стању видети — казна је остати живети у илузiji. Треба видети стварност, а у стварности постоји несрећа као и срећа; то нису две супротности, него две неминовности које нам се догађају — добра и лоша срећа.

И *Чудо у Шарганду* осликава суморну слику света, без љубави и искрености. Чак и лик Просјака, детронизовано божанство које људе ослобађа патње, на крају драме заслужује своју патњу. Трагање за хармонијом, за осмишљеном и срећном свакодневицом и јесте онај пут, добар или погрешан, на којем се налазе Симовићеви јунаци. Симовић је ликовима у свом драмском свету оставио избор могућности, али их је сместио у животне околности при којима тај избор не значи ништа јер је неостварив. Патње и ране се јављају као обележја њиховог идентитета. Несрећа постоји зато да би нас научила да будемо праведнији, осећајнији, хуманији, да видимо да постоји и неко друго биће осим нас: „Смисао Есхилових стихова у којима се смисао изреке πάθει μάθει = патњама се памет стиче (*Agam* 176 ss) поставља као закон живота и средство спасења. Та изрека показује шта је смисао дешавања или део тог смисла; јер цео смисао сазнајемо кад додамо друго сазнање: μένελ παῦται = кривца чека страдање (*Agam.* 1563 s) и δράσαντι πανελν = ко уради криво мора да пати (*Choeph.* 313). Делањем човек учини кривицу, свака кривица откајава се патњом, а плод те патње јесте сазнање граница, самоочишћење од самовољства и насиљиштава и стицање снаге која нагонске силе подвргава остваривању равнотеже и поретка, а овима

се одржава, развија и унапређује живот човека како појединца тако и друштва” (Милош Н. Ђурић 1996: 276). За Симовића, истинску стварност виде само они који пате, а несрећа долази да нас томе научи. Човек се освести, па није више заокупљен само собом и својим животом; „двадесет секунди очајања” богатије је искуство него читав живот који је провео; несрећа је ту да помогне, да нас освести, опамети, излечи.

*Кад ће задеси несрећа, ко да прозгледаши.*

*Видиши и оно што нико не види!*

*Није, небо се освести, дође себи*

*За само дваесет секунди очајања*

*видиши више него за дваесет година*

*владања, напредовања и лейбога живота!*

(Чудо у Шардану, V, 1)

*Несрећа не дође зато да нас угоројасти.*

(Чудо у Шардану, V, 1)

Симовићеви ликови виде само оно што је представа, само појаву, не и суштину. Сви су они у једном тренутку били у расколу између унутарњег и спољашњег живота, али су прешли преко границе и постали то што јесу не видећи више праву стварност. Као што је критика запазила: „Његови ликови се у дубоко доживљеним конфликтима растају с ’животном лажи’, с идеалистичким жељним представама. Они проналазе пут до самих себе, јер им друштво, њихова околина, даје и може дати шансу” (Рајс 1980: 423); „Сви Симовићеви јунаци имају очајничку потребу да побегну из сирове стварности у простор из снова. Од сажетог сликања усудног расапа породичног живота, који нужно води трагичном крају, она постаје слојевита метафора о манипулацији као усуду модерног човека и трагање за могућношћу отпора тој манипулацији” (Пешикан-Љуштановић 88: 1987). Управо унутар ликова се јавља контраст између жеља и света који тим жељама не одговара. Отуда би Симовићеви ликови добили пуну трагичну црту када би схватили да је све оно са чим су живели само лаж и обмана. Тада би се, попут Ставре из кафане *Шардан*, пробудили са апсурданом упитаношћу.

Из наведене табеле се може видети да сви ликови осећају страх у таквом отуђеном свету без Бога, пријатеља и љубави. Љубомир Симовић нам приказује свет који више не верује у Бога, чија се религиозност зајснива на примитивном сујеверју. У таквом несавршеном свету и божанство је несавршено. Човек је, попут Бекетових јунака, постао голо превиживање, живи и једе и понешто му се понекад деси, а чуда за њега постају оне ствари које су биле сасвим обичне: брак, љубав, истина, искреност, реч, обећање. На тај начин, свет свакодневице ликова ових драма јесте гротескни свет лишен близкости, у којем су политика, лажне месије или различите лудости преузеле место свеприсутног Бога. Један од тих лажних месија је и Просјак из *Шардана*, енigmатски лик који представља гротескну фигуру паганског божанства. Он не разуме чове-

кову патњу и природу, а његови поступци који треба да помогну доносе само невољу. Овај чудотворац помаже другима јер је то њему потребно; ако носи терет других он то ради због себе, а не из љубави према људском роду као Христ. „Христова жртва, његова кrv, зачетак је новог живота, почетак пута у средиште бића, у нову духовност. И у паганству постоје митови о 'умирућем и ускрсавајућем богу': управо у Малој Азији у суседству места где је настао мит о Исусу Христу, слављен је бог Атис и богиња Митра; у њеним су култним мистеријама посвећеници крштавани крвљу и стицали вечно божанство и божанственост” (Кукић 1987: 95). Просјак, у таквом гротескном свету, представља иронизовани мит о Божјем преузимању патњи и грехова. Он не представља више Бога којег очекујемо, него симулакрум правог божанства, односно уводи губљење разлике између представљања и стварности као још једну од димензија о којима би се могло говорити поводом ове драме.

Из табеле се, даље, може прочитати да је моћ оно чему теже поједини јунаци у све три драме. Свет Симовићевих драма је свет охолих и моћних, те је у таквом свету немогуће имати право лице. Другим речима, маска и неморалност су неопходно оружје. Маска је, између осталог, симбол који се провлачи кроз све Симовићеве драме; имају је и Бег Пинторовић и Просјак и Филип Трновац. Међутим, овде постоје разлике: док се испод маски прва два лика назире право лице, код Филипа она постаје једино лице. Већина ликова се поистоветила са својом *персоном*,<sup>1</sup> те не може да се понаша на искрен и спонтан начин. Поред тога, маска је основни симбол гротеске. Ако се прихвати Бахтиново тумачење гротеске, онда Симовићев свет припада романтичарској гротески: „У романтичарској гротески велику улогу игра мотив марионете, лутке. Тај мотив, наравно, није стран ни народној гротески. Али за романтизам у овом мотиву се у први план уздиже представа о туђој нељудској снази која управља људима и претвара их у марионете, представа нимало својствена народној смеховној култури. Само је за романтизам карактеристичан и својеврстан гротески мотив трагедије лутке” (Бахтин 1978: 50). Обични и мали људи у Симовићевим драмама заправо представљају марионете у рукама моћних. У таквом свету скоро сви његови ликови су усавршили механизме одбране који им не дозвољавају да виде било шта осим илузије коју сами стварају. Изгубивши додир са правим животом, они својим delaњем стварају метаструктурност, па се уместо трагичних судбина добија низ апсурдних, гротеских, самообманујућих карикатуре. Симовићеви ликови постају трагични сваки пут када се тај њихов идеални свет суочи са стварношћу (Хасанагиница, Госпава), а трагикомичан кад ту стварност не виде (попут Филипа или Софије из *Пућујућег ћозориша Штапловић*).

**Језик** је још један важан елемент у драмском делу Симовића. Дијапазон у којем се он да ишчитавати варира од поетског и узвишеног пре-

<sup>1</sup> Јунгов термин који означава важан део Ега. *Персона* је термин настао од латинског назива који је означавао маску коју су глумци носили. То је слој личности који је задужен за комуницирање са средином, јавна страна личности.

ко патетичног, свакидашњег све до примитивног, мада се појављује и као политички говор препун обесмишљених фраза: „Она спрђња, *чорбине чорбе чорба*, проста је наша формула! Ево и једног лепшег примера који говори о томе колико је језик несводљив на једно значење и једну поруку. У ужичком крају, у пречнику од неких осамдесетак километара, једна иста природна појава има мноштво имена (...) Толики број имена за једну једину појаву може да говори о великој вербалној инвенцији тог народа. Али овако велики број имена за једну појаву на тако малом простору може да говори и о великој изолацији тих људи. Хоћу да кажем да је врло привлачно и врло корисно, *чишћији* језик...” (Симовић, 1990: 35).

Обе своје прве драме Симовић је написао у стиховима, померајући границе између лирског, епског и драмског. „Јер за драму стих није само крајње формализовани, већ и крајње артикулисани говор; а трагедија — која је за нас још увек недостигнут узор великог драмског песништва — није само трагично збивање које нас и данас привлачи својим далекосежним интелектуалним импликацијама већ је и трагичка поезија, која такође представља ретко достигнут образац артикулисаности језичког израза” (Христић 1968: 64). Поетски елемент је важно обележје Симовићевог драмског опуса тако да песнички језик добија двоструку жанровску улогу: „У њега то нису два говора — песнички и драмски — већ један који час функционише у оквиру драме а час у оквиру песничке структуре гледано из перспективе жанра” (Тимоченко 1990: 53).

Специфичност Симовићевог драмског језика је у говору ликова који бисмо, условно, могли назвати реалистичким. Симовић је преко језика диференцирао ликове, користећи разноврсну лексику и говор свог завичаја, ритам наше народне поезије, примитиван говор и савремену лексику. У репликама његових ликова можемо наћи лексику из села Горобиље, Сињевац и осталих насеља у близини Пожеге. Управо је специфичност Симовићеве драме у томе да ликови из једног ранијег доба говоре речником новијег времена, употребљавајући и многе стране речи које читавој драми дају ироничну и гротескну боју, на пример речи: резервисано, карактеристика, консеквенца, деранжирати, чињеница, фактор, никоговић, манифестовати, менталитет, инсинуација, ситуација, цитирати, дипломатише, по пропису, фантазира, радијално, презент, пар екселанс, делукс, фиксирати, итд. Ироничност произлази из контраста између речи које означавају модерне појмове и самог контекста у којем се употребљавају. Симовић је говор аскера (*Хасанаџиница*) одредио као арго данашњих људи из народа са периферије градова, обојен архаичном лексиком. Употреба архаичног језика, истовремено са савременим, страним речима заправо је гротески, иронични поступак који депатетизује говор и радњу. У поеми *Суботица* и драми *Чудо у Шаргана* песник је користио и свакодневни говор који се најчешће може чути по кафанама и градским периферијама. Између осталог, на једном месту сведочи и следеће: „Мене живи говор веома занима и привлачи, мислим да су његове могућности — и значењске, и интонацијске, — неисцрпне” (Симовић 1990: 34). У карактеризацији ликова Симовић корисити социолекте, унутар којих се често могу чути оне нарочито необичне антипоетске речи које ствара-

ју гротеску: „Уводећи непоетске речи у сфери поетског, он ће успешно, на сасвим модеран начин, успети да изрази особеност раздобља у коме живимо и оно што чини есенцију нашег бића, боље рећи основни атрибут наше егзистентности” (Борђевић 1980: 412).

Писац се приближио народном изразу уводећи у говор ликова гномске, дакле сажете и прецизне, реплике, народни хумор, ругалице, доскочице и лирске монологе. Може се запазити да ликови Симовићевих драма своје искуство и виђење света често исказују пословицама. Пословични начин изражавања употребљен је најчешће као коментар и закључак извесне ситуације или као опис психичког стања неког лика.

Што се тиче **композиције и заплета**, Симовић је у све три драме пошао од одређених песама као предложака. Драма *Хаснаћиница* већ својим насловом упућује на познати извор, драми *Чудо у Шаргани* претходила је поема *Суботића*, док се иницијална идеја за драму *Путујуће йозоришиће Шојаловић* може наћи у Симовићевој песми *Окућница Ужица*.

Из народне баладе *Хасанаћиница* Симовић је преузeo неке поетске мотиве и развио их или им додао нове и све их повезао и јасније уклошио у драмски ток, попунивиши тако „празнине“ које су постојале. Поема *Суботића* пружила је писцу могућност за фабулирање, будући да у њој постоји неколико прича које говори више ликова (као одломке говорних формулa). Између осталог, познато је како је критика предвидела настањање драме видевши ову поему постављену на позорници. Радња драме *Чудо у Шаргани*, која приказује поетизовану свакодневицу, представљена је расцепканом структуром, састављеном од низа краћих споредних прича везаних за поједине ликове.<sup>2</sup> За разлику од ове драме, која не представља класичну причу са почетком и крајем него приказ једне истргнуте свакодневице периферијске крчме, композиција драме *Путујуће йозоришиће Шојаловић* је једноставна и без споредних прича. За разлику од претходне две драме, драма *Путујуће йозоришиће Шојаловић* има само два заплета: сукоб између глумаца и примитивног народа и скривене радње Секулине илегалне групе. Симовић у њој користи поступак метадраме, који подразумева да је у ток драмске радње уметнут заокружен мали комад (у драми су приказани одломци из одређених позоришних комада, попут Шелингових *Разбојника*).

Симовић је успео да створи дуготрајну напетост која се провлачи кроз све три драме користећи елементе фантастике при изградњи драмског обрта и изазивајући ефекат шока. Тако је Кадија у Симовићевој првој драми у ствари покојник. Имотски кадија се појављује ноћу, а као и сви духови првом зором нестаје. Кадија не присуствује свадбеној поворци зато што је дан, будући да по народном веровању душа умрлог лута само ноћу.<sup>3</sup> Имотски кадија, којег не видимо на сцени, нечујно долази

<sup>2</sup> Када је Лиотар рекао да су све „велике приче“ испричане или су застареле, било је јасно да наративност губи своје велике јунаке и непознате преокрете. У постмодерном стању све се распрушило у мале наративне језичке елементе, од којих је сваки једна драмска игра за себе.

<sup>3</sup> Ово нас наводи на распрострањено народно веровање о вампирима. Вампир је човек чија је душа из извесних разлога (зато што је починио одређене „грехове“ за живота,

из света мртвих доносећи са собом тишину и студен, а свадбена поворка се убрзо претвара у спровод који се креће ка гробљу у Имотском, месту где је сахрањен и сам Кадија.<sup>4</sup>

*Какви су му то коњи, кад се не чују?  
Ни глас, ни звекир,  
ни йошковице на калдрми ...  
Боже ме отпости,  
ко да ши је мајла била у доспима ...  
Шта сије шолико до ово доба, дина ши?*

(II, 1)

Једна од специфичних одлика Симовићевог драмског и поетског света је виталистичко и хуморно виђење живота. Комика се у Симовићевим драмама огледа у откривању очигледних или скривених недостатака ликова, који су по правилу смешни. Симовићева употреба хумаора иде у прилог тези да се данас трагично не може схватати (перципирати и превазилазити) без смеха. Отуда за Симовића постоји само једна смрт — смрт од смеха (најбољи пример за то је његова песма *Балада о Ђошковићима*). Комично поигравање са смрћу доноси ослобођење, смех надвладава страх: „Смех не ослобађа само од спољне цензуре већ, пре свега, ослобађа од великог унутрашњег цензора, од хиљадама година васпитаваног страха пред освећеним у човеку, пред ауторитативном забраном, пред проишлошћу, пред влашћу” (Бахтин, 1978: 108). Хумором се песник одбранио од нихилизма и резигнације, а истовремено је доказао своју приврженост животу. Критичари су већ уочили значај хумаора у Симовићевој поезији, али су различито оцењивали природу тог хумаора. Говорило се о Симовићевом песимизму, као и о томе да је у основи његовог хумаора трагично осећање живота. Но, чини се да Симовић уводи хумор у своју трагедију и да би нагласио још већу равнодушност света према трагичној судбини појединца.

---

или у Кадијином случају, што је „умро без самртне” свеће, јер Кадија је закопан тајно и на брзину) не напушта тело у тренутку умирања. Сила настањена у „нечистом” лешу једнака је покојниковој души. У свим српским крајевима сматра се да је вампир телесно биће, „мртвац који ноћ устаје из гроба да би нападао људе и чинио им штету (давио им, пио им крв, уништавао им имовину). Обично га замишиљају у људском облику без костију а испуњеног крвљу. Тело му се, дакле, не распада, него се само на известан начин трансформише. По опште распрострањеном народном схватању, леш не може да се распадне све док је за њега везана покојникова душа. То се сматра великим несрећом за умрлог, јер његова у телу заробљена душа не може да оде у своје природно боравиште, на ’онај свет’” (уп. Бандић, 1980: 118). Кадијина душа везана је за овај свет љубављу Хасанагинице и он без ње не може да оде у свет мртвих.

<sup>4</sup> Свадбена поворка у којој млада умире од туге подсећа на митолошку песму *Женидба Милића Барјактара*. Позната је тема ове песме: Милић проси девојку, која на путу до женникове куће умре, а затим и сам младожења умире од превелике туге. Митолошки слој ове песме сјајно је тумачио Растко Петровић у свом есеју *Младићство народног ѡенија* (уп. Петровић, 1999: 95—110). Гроб је „место сигурности, рођења, раста, нежности, место метаморфозе тела и духа или место поновног рођења које се припрема” (*Речник симбола*, 2004: 253). Простор између овостраног и оностраног у драми није разграничен, а кад Хасанагиница бива обећана Имотском Кадији, гледалац/читалац схвата да је она већ кренула неповратним путем на „онај свет”, место свог поновног рађања.

С друге стране, потрага његових јунака за бољим светом приказана је помоћу гротеске. Хумор и гротеска су поступци помоћу којих се превазилази безнадежно и безврлоно стање у којем гледалац/читалац ликове затиче. Симовић на принципима гротеске гради свет у потпуности га изокрећући, користећи мотиве старог мита и митологију данашњице. У класичну трагедију, као уметничку форму која показује страдање и патње јунака чија судбина задобија одређени смисао, Симовић уводи категорију гротескног која собом доноси смисао апсурданог и трагикомичног доживљаја стварности. „Уобличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету” (Кајзер 2004: 263). Кајзер је дао дефиницију гротескног театра који би могао да се узме за једну од фундаменталних одлика Симовићеве драме: „Оно што чини заједнички дух гротескног театра своди се на следеће: (...) апсолутно уверење да је све тешко, да је све испразно и да су људи марионете у рукама судбине; њихове патње, њихове радости, њихова дела су само сеновити снови у једном свету, у једном свету таме и тајанствености којим управља нека слепа и недокучива судбина” (Кајзер 2004: 186).

Спојивши узвишену и банаљно, Симовић је приказао један отворени, гротески свет, који својом изврнутом сликом стварности тражи како од ликова тако и од гледалаца/читалаца да критички преиспитају своје животе. Такав свет у себи носи нешто наивно и фантастично, али тек скобно и нелагодно. Нема универзалних истина које нас могу спasti од нас самих. Симовић појачава гротеску користећи хиперболу, карикатуру, пародију и фантастично, дакле исте елементе које поседује и његово пењиштво. Писац се служи гротеском како би показао да живот мора да превлада учмалост доба, јер „гротескне слике карактеришу појаву у стању њене промене, још незавршену метаморфозу, у стадијуму смрти и рађања, раста и настајања. Однос према времену, према настајању неопходна је конструктивна (одређујућа) црта гротескне слике. Друга је њена неопходна црта — амбивалентност: у њој су, у овом или оном лицу, дата (или назначена) оба пола промене — и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа и почетак и крај метаморфозе” (Бахтин 1978: 33).

Већ је било говора о томе да Симовићев гротески свет има све одлике романтичарске гротеске, а то је свет страшан и *стран* човеку, где све уобичајено и обично постаје страно и непријатељско. Писац се мири са светом тако што озбиљно преокреће у смешно и весело: „У ствари гротеска — па и романтичарска — открива могућност сасвим другог света, другог поретка у свету, друкчијег устројства живота. Она излази изван граница привидне (лајкне) јединствености, неоспорности и непокретности постојећег света” (Бахтин 1978: 58). У свакој гротески незаобилазан је мотив лудила који омогућава да се свет гледа другим очима, али у романтичарској гротесци лудило добија мрачну одлику разједињености, управо онакву какву има Филип Трнавац. Најважнији мотив романтичарске гротеске је *маска* која нешто скрива, таји и обмањује, она добија мрачну нијансу иза које се, опет, открива страховита празнина.

Такође, Љубомир Симовић је поступцима хумора, гротеске и комике у својим драмама извршио деконструкцију старог мита, користећи

исту ону особину коју има и мит. Мит не крије и не потискује истину, него је искривљује; „мит није ни лаж ни признање: он је скретање“ (Барт 1971: 277). У својој драми *Путујуће позориште Шојаловић* аутор је најдаље отишао у брисању граница између стварности и фикције, при чему је граница између уметности и стварности потпуно ишчезла у универзални симулакрум.<sup>5</sup> У овој драми је Симовићево поигравање са стварношћу и позоришним илузијама достигло свој најрадикалнији облик и довело до стварања *метасвештства* у којем уметност више није привид него актуелни учесник; другим речима, дошло је до деконструкције стварности која више нема само једно значење. У овој драми, у ратној, окупирајућој Србији, ликови имају само један избор — преживљавање. Филип и његова трупа се имагинацијом бране од таквог суворог света. Свет стварности није нимало стварнији од света њихове маште.

И на крају може се поставити питање слично ономе које поставља писац у *Путујућем позоришту Шојаловић*: да ли је уметност потребна свету, да ли може променити свет, утицати на њега? Можда је уметност немоћна и слаба у окрутном свету, али би, свакако, свет био много гори без ње. Иако је често покушавала да свет учини бољим, то јој није полазило за руком. Ипак, уметност је лековита, како за ствараоце тако и за публику: гледаоце, слушаоце, читаоце. Уметност је и за ствараоца и публику бекство у један нов свет илузије, фикције која им пружа непоновљиве емоције. „Мислим да уметник, чак и кад би хтео, не би могао да се дистанцира од свог времена, да се пред својим временом затвори у своју уметност. Међутим, и то је једна од ствари које сам овом драмом хтео да кажем ни време ни стварност не могу да се дистанцирају, да се одвоје, да се заштите од уметности. Стварност и уметност се међусобно прожимају, на врло компликоване начине, и са врло озбиљним последицама, а да то прожимање често не зависи од уметника. Нити од било кога другог“ (Симовић 1990: 40).

## БИБЛИОГРАФИЈА

### *Основни извори*

Симовић, Љубомир, 1984: *Хасанаџиница, Чудо у „Шардану“*, Београд, БИГЗ.

Симовић, Љубомир, 1999: *Собраније јесме I*, Београд, Стубови културе.

Симовић, Љубомир, 2002: *Драме*, Београд, Стубови културе.

---

<sup>5</sup> До каквих историјских исходишта нас је довела та стратегија „модернизације“? — пита се Жан Бодријар — да ли је стварност умна, безумна и да ли се још увек може говорити о стварности? (уп. Бодријар 1991). Постмодернистички став филозофије је да данас заправо не постоји ништа стварно. Постоје само симулациони модели који производе симулакруме (чисте привиде). Симулакруми не прикривају неку истину, они су истинити, јер иза њих нема више никакве скривене суштине чији би они били привид. Свет у којем данас живимо јесте симулант, који у себи успешном прикрива не само то да више нема истине, него да је сада истина у стању да прикрије истину и да је нема. Разлика између стварног и нестварног је избрисана, па се све распало у симулакруме и симулације (уп. Бодријар 1991).

*Књиџе и зборници*

- Бандић, Душан, 1980: *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд, БИГЗ.
- Барт, Ролан, 1979: *Књижевност, митологија, семиологија*, Београд: Нолит.
- Бахтин, Михаил, 1978: *Стваралаштво Франса Раблеа и народна култура средњег века и ренесанса*, Београд, Нолит.
- Бахтин, Михаил, 1989: *О роману*, Београд, Нолит.
- Бодријар, Жан, 1991: *Симулакрум и симулација*, Нови Сад, Светови.
- Ђурић Н. Милош, 1996: *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кајзер, Волфганг, 2004: *Гројескно у сликарству и јесништву*, Београд, Светови.
- Клоц, Фолкер, 1995: *Затворена и Отворена форма у драми*, Београд, Лапис.
- Лотман, Јуриј, 1976: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит.
- Проп, Владимир, 1984: *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада.

*Одледи, расправе и чланци*

- Басара, Светислав, 1987: *Шајори у Косјојевићима*, Дело, фебруар 1987, број 1—2.
- Ђорђевић, Часлав, 1980: *Демитологизација духа и менталитета*, Савременик, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић).
- Клетников, Ефтим, *Ка простору трансценденције*, Титово Ужице, Међај — број 13—14, 1987.
- Кукић, Бранко, *Јованова браћа, Откривења Љубомира Симовића*, Дело, фебруар 1987, број 1—2.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана, 1987: *Транспозиција усмене баладе у Симовићевој Хасанаћиници (87—105)*, Нови Сад, Зборник Матице српске за сценску уметност и музику.
- Рајс, Вилхелм, 1980: *Мозућносћ поимања стварности у савременој драми, приказани на Чуду у Шаргани Љ. Симовића*, Савременик, 11, Београд, новембар (Љубомир Симовић).
- Симовић, Љубомир, 1990: *Ковачница на Чаковини*, Ниш, Градина, Просвета.
- Тимоченко, Николај, 1990: *О јеснику Симовићу као драмском јисцу*, Ниш, Градина 4.
- Стаменковић, Владимира, 1987: *Драмски јесник и шајна живота*, Титово Ужице, Међај — број 13—14.
- Хаџи Антић, Саша, 1990: *Разговори на Нишави*, Градина 4.
- Христић, Јован, 1968: *Облици модерне књижевности*, Београд, Нолит.

*Zlatko Grušanović*

THREE PLAYS BY LJUBOMIR SIMOVIĆ

S u m m a r y

In this essay, the author discusses three plays by Lj. Simović, analyzing the basic principles of poetics of his dramatic creation. Interpreting the basic elements of Simović's plays, like space, time, characters, speech and language, composition, the author tries to clarify the relation between these mentioned elements of dramatic work and a

specific image of the world which is formed in Simović's plays. In his essay, the author specially points to the categories of humour, comic elements and grotesque, which in Simović's dramatic opus occupy a significant place. Pointing to an erosive role of these elements within the tragic image of the world represented in these plays, the author discusses the degree to which Simović deconstructed myth on the one hand, and raised the presented reality to a newly-created myth on the other.

## ДЕМОНСКО И БОЖАНСКО У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА И ДАНИЈЕЛА ДРАГОЈЕВИЋА

*Горан Коруновић*

**САЖЕТАК:** Овај рад испитује могућности типолошког поређења мотива демонског и божанског у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића. Истражују се видови преиначавања и преобликовања мотива демонског и божанског, познатих у књижевној традицији, миту и култури. Посебна пажња посвећена је последицама које та преиначавања имају на семантичком плану у поезији Тадића и Драгојевића. Анализа такође укључује и сагледавање улоге коју мотиви демонског и божанског имају у остваривању „слике времена” као лирски евоциране (само)свести о одређеној епохи.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** демонско, божанско, типолошка компарација, преиначавање, слика времена

### *Увод*

Преношење искуства читања песама Новице Тадића и Данијела Драгојевића у аналитички и појмовно доследан текст неизоставно прати и свест о измицању потпуне еквивалентности иструственог и дискурзивно-аналитичког. Ипак, управо због тога, тежња према таквом „преносу” се указује као нужна. Ако се као део поменутог читалачког, преданалитичког искуства препознају и потенцијалне сродности поетика поменутих аутора, онда се и „нужност поређења”, апелативна синтагма из многих студија упоредног проучавања књижевности, поново актуелизује.

На који би начин, дакле, требало образложити постављање песничког стваралаштва Новице Тадића и Данијела Драгојевића једнога поред другога, у компаративном контексту? Ако се узме у обзир у књижевној критици уобичајена генерацијска класификација писаца, очигледно је да је реч о ауторима којима није могуће приписати исте генерацијске референце. Тадићева прва књига, *Присуствува* (1974), појављује се тринаест година после Драгојевићеве дебитантске збирке песама *Корњача и други предјели*, а поредбени поступак додатно отежава велика пауза настала после публиковања *Раздобља карбона* (1981) — *Звјездарница* излази тек

1994. године, након чега следе *Ходање уз пруђу* (1997) и *Жамор* (2005). Осим тога, многе поетичке разлике евидентне су и пре процеса поступног, аналитичког читања. Довођење у везу по сличности значења која остварује нпр. збирка *У швом стварном шијелу* са семантичким слојем било које Тадићеве књиге било би несумњиво резултат драстичних поједностављења и кривих тумачења. Ипак, могућност поетичког приближавања посредована је потпунијим увидом у облике појављивања и значења мотива демонског и божанског у стваралаштву (песничком, али и есејистичком) Данијела Драгојевића и у поезији Новице Тадића, у којој је доминација тих мотива неоспорна. Као важна смерница поредбеног поступка указује се појам типолошке аналогије,<sup>1</sup> најчешће издвајан као једно од три најбитнија подручја истраживања савремене компаратистике, поред генеричких веза и интердисциплинарних анализа. Следствено оправданом подсећању у теорији да трагање за типолошким аналогијама налаже потпртавање не само сличности него и разлика, наговештено компарирање може бити усмерено најпре на специфичност третирања посматраних мотива код сваког песника понаособ, у циљу прегледнијег поређења тако добијених резултата. Пре прецизирања аспекта тако наговештеног типолошког поређења, додатна објашњења налаже могући поједностављени поларизовани однос наведених мотива (који се може наметнути пренебрегавањем сложености смишљања подлога на којима су се формирали појмови „демонско” и „божанско”).

Видно је, наиме, да сам појам „божанско” ствара извесне недоумице. Чини се да наноси митског мишљења и различитих теолошких и филозофских дискурса узрокују, на први поглед, да се предмет анализе именован као мотив божанског може сматрати недовољно прецизно означеним. И „демонолошки комплекс мотива” представља, неспорно, најупштеније одређење за различите видове литерарног појављивања тих садржаја прастарог порекла. Извесно је да и сама употреба било ког појма у песничком тексту, ма колико тај појам као предмет анализе био претходно прецизно дефинисан, налаже да се тек тумачењем утврди однос значења конкретизованог предмета истраживања и његових семантичких потенцијала при употреби у лирици. Стога се управо метод типолошког компарирања указује као погодно усмерење при анализирању формалних и семантичких особености тематско-мотивских јединица демонског и божанског у поезији Новице Тадића и Данијела Драгојевића. Тај ток типолошког поређења, којим би се профилисала значења демонског и божанског у песништвима та два аутора, може се јасније представити следећим видовима истраживања: 1) поређењем поступака преименовања,<sup>2</sup> т. ј. поступака преиначавања облика и значења мотива демонског и божанског какви су познати из мита, усмене традиције, средњевековне књижевности и код многих песника романтичарске и модерне

<sup>1</sup> Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд 1984, стр. 43.

<sup>2</sup> Радивоје Микић, *Језик поезије*, Београд 1990, стр. 151, и даље. Овако означеном одређујућем уметничком средству Тадићеве поезије могу се пријодати термини преобликовања и преиначавања, који су често, али не и нужно, синонимни.

књижевности; 2) уочавањем улоге коју посматрани мотиви и теме имају при формирању семантичког плана појединачних песама, циклуса и збирки, али и при употпуњавању целокупних поетика Тадића и Драгојевића; 3) сагледавањем повезаности поменутих поступака преименовања и преиначавања са обликовањем „слике времена”,<sup>3</sup> која је саставни део поетика поменутих аутора.

При овом уводном издавању могућности, услова и тежишта наговештене упоредне анализе, требало би поставити и питање: услед чега се већ поменута „слика времена” издаваја као један од основних предмета најављеног компаративног увида? Није ли у значењу те одреднице имплицирана нарочита повезаност лирске евокације и филозофског дискурса при одређењу специфичности одређене епохе? Да ли је потребно у семантичкој равни, при анализи Драгојевићевих и Тадићевих песама, или у одговарајућим формално-језичким поступцима, тражити аналогоне одређених закључака о особеностима савременог доба, до којих се дошло путем „мишљења” а не путем „певања”? Ако се одређење књижевног дела као носиоца филозофске идеје посматра као облик теоријско-методолошког уопштавања првих и њима блиских систематизација у компаративној теорији, а литерарно (нпр. сатирично) реплицирање на друштвене појаве као вид „слике времена” добијен поступцима који нису примарни у контексту упоредног проучавања поезије Новице Тадића и Данијела Драгојевића, онда се одговор на постављена питања мора потражити на другом месту. Могуће разрешење указује се услед евентуалног разврставања стваралаштава тих аутора по одређеним стилским формацијама или мањим поетичким групацијама и периодима. Књижевноисторијско налажење резултанте поетичких особина писаца који су део ширег стваралачког корпуса, у већој или мањој мери хомогеног, може отворити питање узајамног односа промена литерарне природе и превирања унутар друштвеног окружења или (филозофског) мишљења одређеног доба, али у оквиру наговештеног компарирања та врста проблематизације не мора приближити доволно конкретним одговорима. Стога је за упоредну анализу „слика времена” у поетикама Тадића и Драгојевића најбитније уочити функцију мотива демонског и божанског при посредовању, треба нагласити, специфично песничким средствима (само)свести о времену/епохи у ком дела настају.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Радивоје Микић, *Песма и мишљење о свету*, Приштина 1989, стр. 157.

<sup>4</sup> Наведена синтагма „слика времена” битно је одређена односом са категоријама „слика света” и „дух времена”. Ако се „слика света” усвоји као илустративно-аналитичка конструкција ради уочавања специфичности поетике одређеног аутора (у хайдегеријанском смислу, она ће на особен начин бити повезана са поетиком Данијела Драгојевића), видно је да „слика времена” може да се прихвати као конкретизовање (опет у илустративно-аналитичке сврхе) једног аспекта „слике света”. Важност одређења „слике”, које сугерише особеност песничког говора у односу на друге видове изражавања, евидентнији је када се из вида не губи и предочавање тзв. „духа времена” у филозофском мишљењу. Са свешћу о контексту из којег се наводи цитат који следи, може се констатовати да се „однос политичке историје, државних устава, уметности и религије према филозофији не састоји у томе што би они били узроци филозофије, или обрнуто у томе што би филозофија била њихова основа; већ напротив сви они заједно имају један исти заједнички корен, — дух времена. Једна одређена суштина, тојест карактер јесте оно што пружима све стране и што се

Поред оваквих уопштенијих смерница за будуће компарирање, неопходно је констатовати и то да истраживачки задатак уочавања међусобне зависности „слике времена” и поступака уобличавања смишоано сложевитих мотива демонског и божанског налаже поступну анализу већ првих песничких књига Тадића и Драгојевића, без обзира на генерацијску разлику. Иако је синхронијска поставка поређења подразумевајућа тек са издањима крајем '70-их и почетком '80-их година, Драгојевићеве ране збирке не би требало истиснути из упоредног читања јер би линија генезе анализираних појава остала непотпуна. На тај начин се хоризонт упоредног истраживања продубљује у дијахронију, али не само услед потпунијег увида у Драгојевићево стваралаштво него и захваташем Тадићевог опуса током '80-их година, закључно са последњом његовом збирком објављеном током девете деценије XX века — *O браћу, сестри и облаку* (1989). Драгојевић, као што је већ речено, после *Раздобља карбона* (1981) објављује две песничке књиге тек средином '90-их, а затим једну 2005. године. Остављање те две збирке песама ван упоредног увида мотивисано је намером да се компаративни и херменеутички поступак не проблематизишу ванлитерарним променама које су пореметиле висок степен комплементарности два културна простора у којима Тадић и Драгојевић делују, те се стога пажња и усрдсређује на скоро тродеценијски период (од 1961. до 1989. године), када су те културне средине биле знатно упућеније једна на другу. Са друге стране, у случају приступа поезији Новице Тадића, крај '80-их као последња инстанца у процесу тумачења има оправдање које је имплицирано у једној битној последици његовог поступка: може се говорити о његовим „досадашњим и будућим песмама као деловима слућене и по својој природи бесконачне поеме”.<sup>5</sup> Издавање одређеног сегмента опуса, који се не мора поклапати са могућом књижевно-критичком или ауторском селекцијом по стваралачким фазама, може открити посебна својства варијабилности Тадићевог песничког света, приметних усрдсређивањем на било који део његовог поетског низа.

### *Баво без шела и Бог без гласа*

Појава прве песничке збирке Данијела Драгојевића *Корњача и други* предјели најчешће се, при књижевноисторијском позиционирању, доводи у везу са порастом интересовања за облик песме у прози у хрватској ли-

---

показује у политичком животу и другим његовим формама као у различitim елементима; — то је једно стање које је у свим својим деловима повезано у себи, и чије различите стране ма како изгледале разноврсне и случајне, ма како изгледало да су противречне, оне ипак не садрже у себи ништа хетерогено основи”. (у: Г. В. Ф. Хегел, *Историја филозофије*, Београд 1962, стр. 50). Евоцирање, дакле, специфично лирским средствима „духа времена” (појма који се овде узима са извесном патином, са свешћу о последицама антихегелијанских отпора који су обележили XX век), указује се, као што је већ и напоменуто, као стварни предмет анализе, и то превасходно у контексту зависности тако добијене „слике времена” од мотива демонског и божанског.

<sup>5</sup> Михајло Пантић, „Демонска (анти)поема”, у: *Шум Вавилона*, (саставили Михајло Пантић и Васа Павковић), Нови Сад 1988, стр. 50.

рици почетком '60-их година. У време када је хрватска поезија била на врхунцу заокупљености „изводима егзистенцијалног искуства, били они појмовни, дискурзивни или објективно-корелативни”,<sup>6</sup> одабир поетско-прозне форме омогућавао је, између осталог, и да се преиспита функција лирског субјекта, често схватана као инстанца изношења егзистенцијалног стања или ситуације. Драгојевићев известан помак од таквог виђења позиција лирског субјекта део је, заправо, тежње за таквим моделовањем односа субјект-свет које би у тим релацијама оспољило трагове исконске непосредности. У складу са тим циљем, на важности добија и ток перцепције света из позиције лирског субјекта, т. ј. он постаје основно начело уланчавања песничко-прозних фрагмената у чијим парцијалним оквирима се настоје приближити одређујуће особине тоталитета постојања. Однос субјект-свет бива посредован само наивношћу првог увида у стварност, редукован на „догађај митског рођења предмета у погледу”.<sup>7</sup>

На који начин се, дакле, мотиви демонског и божанског уклапају у оквир такве стваралачке стратегије? Иако се већ у уводној песми у прози (у првом сегменту четвороделног низа насловљеног „Стојим пред једном од мене различитом моћи”) море именује као „неки поткожни демон”, евидентно је да се у том примеру пре свега активира семантичка нијанса која сугерише немир лирског Ја пред „црном плохом” мора у сумрак, уз потискивање значења проистеклих из улоге демонолошких мотива у религијско-идеолошком поларизовању Добро-Зло. И симболички потенцијали опозитних односа светlosti и tame, дана и ноћи, у даљем току поетско-прозног фрагментарног низа искоришћени су превасходно у функцији потраге за законитостима настанка и опстанка света, за праосновама постојања, не и за ознаку аксиолошких категорија. Стих „Мјеста где се сусрећу Висина и Дубина, Свјетлост и тамна тамнина” (четврти фрагмент циклуса „Постања”, трећег по реду у збирци) сугерише разликовање онтолошких квалитета тих праначела, при чему је негативитет мрака умањен својењем на постојање недовољно појмљеног облика, на тешко докучив начин интегрисаног („ноћи припада јединство свега што је до ње дошло растављено; јединство је пјесма која се скупља у један звук што широк кружи над морем и земљом”, у песми у прози „О лептирима”).

Могућа присутност мотива божанског наслућује се, међутим, услед назнака интертекстуалне повезаности са Књигом Постања (чак два циклуса прве Драгојевићеве збирке насловљена су на идентичан начин — „Постања”). Ипак, јасно је да се не може говорити о апологеми јудео-хришћанског концепта настанка света модерним лирским средствима. У поменута два циклуса назива „Постања”, на пример, тежи се пре свега сведености наративног, линеарног тока на слике и симболе дејства еманација стваралачког принципа (пламен, боје), као и апсолутанизацији специфично лирског виђења елементарних и суштинских дешавања у при-

<sup>6</sup> Звонимир Mrkoњić, *Изванредно стање*, Загреб 1975, стр. 235.

<sup>7</sup> *Исто*, стр. 239.

роди. Све то се постиже пре посредством морфолошких и стилских сличности са предањима о настанку одређене појаве (лептир, храст код Драгојевића), него повезаношћу са конкретним митским садржајем. У стиху „Један пламен иде свијетом” наслућивана аналогија са творачком активношћу неког врховног божанског бића је најизвеснија, али без стварне повезаности са теолошко-идеолошким значењима симбола које и Драгојевић употребљава. Контекст који би произлазио из неке већ познате космогоније заправо замењује „једна феноменологија узајамности заснована битним посредством погледа”,<sup>8</sup> т. ј. низ симбола и песничких слика условљених, као што је већ казано, перцепцијом лирског субјекта, при чему лирско Ја може бити знатно онеобично, артифицијелно, и интертекстуалним релацијама посредовано (нпр. Зенонова корњача). Могућност конкретизовања онтолошки утемељеног праузрока предметности коју лирски субјект уочава ипак није извесна, и поред претпостављених аналогија са парменидовским учењем (З. Мркоњић) и потенцијалних интертекстуалних веза са библијским текстовима. Законитости одржана и расапа света тек су наслућени херметичним и парадоксалним исказима, симболима (пламен), и песничким slikama динамизираних значења услед дескриптивних основа и недословних конотација.

Када у збиркама после *Корњаче и других ћедјела* Драгојевић тежи сагледавању праоснова постојања, лирско уобличавање резултата таквих намера најчешће је посредовано темама и мотивима љубавног или родитељског односа, или судбином колективитета. Тако ће реконструкција искуства свакодневице у неким песмама у прози збирке *У ћвом сћварном ћијелу* (нпр. шетња, или боравак у соби лирског субјекта са драгом) релативизовати могуће преурањено интерпретативно сумирање значења низа ненасловљених фрагмената у једну врсту пантеистичке апсолутизације женског принципа. До оваквог уопштавања није неоправдано доћи, али тек у саодносу са последицама на семантичком плану успостављања тока годишњих доба (чиме се повезаност фрагмената не указује само као смишона, него и прикривено наративна). Најпре, тај ток има функцију контекста у чијем оквиру се метаморфозе и укидање граница субјекта, који лирско Ја апострофира, могу заиста препознати као идентификовање женског принципа са некаквом тајном суштином појава у природи, са „душом овог свијета”. Са друге стране, иако редукована до елементарних тополошких констатација (соба, за столом), свакодневица љубавног пара, на позадини промене годишњих доба, повод је за тумачења која честа проширења граница самог лирског Ја могу повезати са хиперболисаном представом једног љубавног осећања. Надинстанца је тако пре формирана перспективом из које лирско Ја доживљава други субјект, из које се вољено биће поистовећује са тајном основом промена у природи, пре него што је утемељена у некој трансцендентној основи независно од тематски примарног љубавног односа.

Осим тога, као и у *Корњачи и другим ћедјелима*, и у збирци *У ћвом сћварном ћијелу* не налази се стварна „демонизација” мотива, него пре

<sup>8</sup> Исто, стр. 234.

варирање доживљаја простора таме као нетворачког принципа, као у примеру доласка лирског Ја из „неупотребљива мрака“ (у првом поетско-прозном фрагменту), при чему мрак није само метафорска ознака једне сфере стварности, него и персоналног стања. Ипак, управо у тој другој Драгојевићевој књизи песама од значаја је поступак чији један вид примене у збирци *Невријеме и друго* чини основ преиначења многих облика појављивања мотива демонског у веровању и литератури.

Реч је, наиме, о поступку метаморфозе субјекта посматраног од стране лирског Ја, оствареног у песми у прози „Међу нама“ (*Невријеме и друго*), на сходно жанру редукованој наративној основи. Оног који „мијења облике, имена“ следи колективни, „умножени“ субјект, подстицан императивним „идимо ниже“ и упозорен на присутност нечастивог у самом колективитету. Та могућност мимикрије, трансформисања демонског, добро је позната из литерарне и религијске традиције: демонска бића могу мењати своје облике ради искушавања и застрашивања људи, а њихова појавност, често гротеско разобличена, може имати и функцију алегоричног предочавања греха. Неоспорна разноврсност представа демонског у књижевности и другим уметностима тумачена је и описивана на многе начине, али се Драгојевићев приступ тим поступцима на известан начин може довести у везу са тврђењем да је раст екстремијег и варијабилнијег приказивања демонског покренут превасходно ремећењем идеолошке стабилности средњевековне представе света услед превласти номинализма и релативизовања учења о универзализма.<sup>9</sup> Иако се може поставити питање на које све начине је утицај такве промене у схоластичкој сferи посредован до развијања потенцијала трансформисања нечастивих сила у уметности, за наведени пример у Драгојевићевој поезији (али и за потпуније разумевање функција које имају мотиви демонског и божанског у целокупном његовом стваралаштву), битнија је сама могућност повезаности стваралачке стратегије са променама које су специфичне за најуопштеније филозофско-идеолошке одлике мишљења у одређеној епохи. Јер Драгојевић, на трагу поступка неконкретизовања ђавољевог облика и имена у „Међу нама“, приodataје и есејистичко, експлицитније виђење повода такве неустаљености прастарих демонолошких мотива, и то посебно у дијалогу са средњевековном представом света. Сам повод потхрањен је, по Драгојевићу, управо у најширем процесу мењања човековог мишљења и доживљаја стварности, јер „од јасних обличја једног старијег свијета, где је бивствовање и вјеровање значило исто, остале су само нејасне силе, попут оних које подразумјевамо када кажемо 'сила теже', 'сила закона' (...) У тој ситуацији ђаво је дошао по своје. Представио се као сила, сила за коју не знамо у којим и каквим облицима дјелује.“<sup>10</sup>

Варијабилност мотива оностраног, нечастивог у контексту савременог света има, dakле, другачију природу: она није застрашујуће својство крајњег негативитета у хришћанском, или неком од многих религиј-

<sup>9</sup> Ото Ф. Бест, *Гротескно у јесницијству*, „Реч“, 1995, бр. 10, стр. 77.

<sup>10</sup> Данијел Драгојевић, „Други посјет“, у: *О Вероници, Белзебубу и куцању на неизвјесна враћа*, Загреб 1970, стр. 45—46.

ско-митолошких устројстава свега постојећег, него постаје ознака, и поред померања граница појмљеног, оног сталног сувишка недовољно сазнатог, неистраженог или непријатељског по човека. Дубље упознавање стварности чини видљивијом застрашујућу испреплетеност и сложеност сила које у људском бићу и свету утичу на деловање и опстанак човека. Ђаво није више само персонификација принципа Зла, него се његова својства расплињују по читавој стварности, он „гледа нас са свих страна. И страх модерног свијета да ће се можда наћи у задњем пепелу долази од њега. Њега са стотину лица”.<sup>11</sup> Будући да Драгојевић сугестијом метаморфозе демонских сила у „Међу нама” не жели да актуелизује гротеско-застрашујуће неустањености облика нечестивог познатих из поетика ранијих епоха, него да приближи неконкретизованост, неухватљивост принципа Зла у савременом добу, он тиме показује да се многи ставови на трагу закључака Волфганга Кајзера („убличење гротескног је покушај да се обузда демонско у свету”<sup>12</sup>) могу донекле проширити када је реч о стварности данашњег човека. Демонске силе се више не могу обуздати, ослобођене су на недовољно докучен начин, другачији од еманирања Зла у доживљају стварности „једног старијег свијета”, и свако ублочење се показује недовољним и неадекватним.

Део те есејистичке, аутопоетичке експликације теме демонолошких метаморфоза је и констатација која, на први поглед, и не мора представљати отклон од познатих особина Нечестивог. Говорећи о његовим облицима и лицима у савременом свету, Драгојевић истиче да „већина њих нису ни ружна ни застрашујућа”.<sup>13</sup> Међутим, излазак из контекста предања о заводљивости и трансформацијама демона при искушавању људи видљив је већ у наставку есеја, у аутоцитатном навођењу читаве песме „Невријеме” из збирке *Невријеме и друго*. Свеприсутност неименованог, неконкретизованог субјекта способног за метаморфозе, и његова исцелитељска и заштитничка улога према колективитету („постао је знак здравља, / разлог за све што смо сањали од постанка / (...) / од почетка нам је спасавао живот, топлио нас чајем, храбрио”), могу навести да се при интерпретацији тако назначени субјект поистовети са хришћанским Месијом (нпр. тумачење Александра Петрова<sup>14</sup>). Ипак, већ уводним стихом назначено је да време препознавања тог ослонца заједнице, који је сишао „са заставе у наше срце”, почиње „када су нас небесници напустили”. Интерполирањем песме „Невријеме” у текст есеја („Његова присутност”) о доживљају нечестивих сила у савременом свету Драгојевић још јасније истиче значења којима је заправо тежио.

Намера није била да се преокретањем хијерархије на којој почивају многе религијске и митолошке представе света укаже на урушавање вредности чију метафизичку основу чини врх те хијерархије, божанство, Бог. Сама аксиолошка лествица је задржана, поступак детронизације ни-

<sup>11</sup> Данијел Драгојевић, „Његова присутност”, у: *О Вероници, Белзебубу и куџању на неизвесна вратса*, Загреб 1970, стр. 41.

<sup>12</sup> Волфганг Кајзер, *Гротеско у сликарству и ћеосништву*, Нови Сад 2004, стр. 263.

<sup>13</sup> Данијел Драгојевић, „Његова присутност”, у: *нав. дело*, стр. 41.

<sup>14</sup> Александар Петров, *Крила и ваздух*, Београд 1983, стр. 131.

је применењен, негативитет вертикале није угрозио своју супротност; али носилац свих поступака који стабилизују, оснажују колективитет током „невремена”, који, на први поглед, учвршћују устаљено устројство света, постаје Нечастиви. Појава разорних сила у својству утемељитеља заједнице, довођење демонских снага у функцију заступника њима метафизички најчешће потпуно супротних начела, поступак је чија значења се не могу праволинијски ишчитавати као при поступку инверзије вредносне хијерархије. Долази до неубичајеног комплементирања опозитних семантичких усмерења — категорије Добра нису испражњене, имају делатно дејство, али регулативну улогу при њиховом остваривању има принцип Зла. Последица таквог саодноса је релативизовање границе између полова чија је непомирљивост постојанија од спекулативних, митских или апокрифних варијаната ремећења њихове хијерархије. Таква немогућност разграничења, преношење и преливање својстава из једног праначела у друго, имплицира амбиваленцију и замагљење њихових значења. Опстанак категорија Добра не значи да је било који поглед на свет заснован на уверењу у те категорије одржив, јер је дошло до децентрирања метафизичких основа. Принцип Зла, и сам противречно означен својом регулативном функцијом, уноси наведене парадоксалне, неразрешене односе и у сам колективитет („тако је племенит био нашем тијелу да га на крају олује / нисмо разликовали од нас самих”).

У завршној „Кантати”, дијалогизираним сумирањем, не и потпуним разрешењем недоумица које су се током „невремена” постављале пред лирским, често плуралом означеним субјектом, долази до експлицитнијег преуређења аксиолошког поретка: „у новој абециди хијерархија је збрисана: / Свјетлост и мој гријех, побожност и свеопћи секс / пружају једно другоме руку, изједначују се, / настављају, не разликују”. Такво нивелирање додатно је описано синтагмом „краљевство Белзебуба”, метафорском ознаком временског и просторног контекста губитка метафизичких критеријума, која своје семантичке потенцијале заснива неприкривеним ослањањем на демонолошки комплекс мотива. Поновно увођење значењски конзистентних мотива Зла, након поступка релативизације граница међу крајњим аксиолошким категоријама, превасходно је у функцији уобличења идеолошке позиције лирског субјекта, често колективизираног гласа. Јер, иако је назначена промена у поимању стварности, са позиције лирског Ја неретко се критички реплицира на те промене ревалоризацијом натпојавних инстанци.

Песма „Леђа ћавла” пример је таквог поступка: ослањањем на најустаљенија и најпримарнија значења демонског као нечег мрачног, непријатељског по човека, свакодневица савременог човека, иако представљена кроз уобичајене, чак баналне активности, насловном синтагмом бива смештена у контекст који омогућава изразито негативне конотације („Што мисле мртви ратници данас, / Послије толико времена, старији / (...) / Будућност, њихова будућност већ је одавна ту, / не од споменика, / Она хода улицом, ради и ноћу спава, / Кашље, подригује, смије се једном путу иза леђа”). Злослутним опомињањима („Наћи ћеш и ти свог Абела”, у песми „Одлазак”), или подсећањима на трагичан узрочно-по-

следични ланац („Мржњом смо одговарали на мржњу, на муке / дужом муком, / И сада нам дјеца имају лица убијених”, у песми „Јесен у којој сијачи не познају нарав свога сјемења”), лирски субјект се у свом критичком односу управља према јасној диференцираности Зла од Добра. Можда би се овакав поступак могао окарактерисати само као средство најуопштенијег хуманог литерарног ангажмана, да из других примера није јасна повезаност тог дела Драгојевићеве стваралачке стратегије са поверењем у јудеохришћанску трансценденцију. То показује и завршни текст збирке *Невријеме и друго*, есеј „Вероникин рубац”, у којем ангажованост писца, виђена као „смисао и бит његовог дела”, бива аутопоетички манифестно објашњена кроз очуваност и параболичног и дословног значења приче о Вероникином убрусу. Драгојевић заправо тежи чвршћој међузависности естетског и етичког, формирајући етичко-ангажовани слој значења многих својих песама интертекстуалним релацијама (нпр. са причом о Каину и Авељу/Абелу), смисаоном повезаношћу песама у оквиру контекста образованог односом лирског субјекта према трансцендентним категоријама и завршним есејем „Вероникин рубац”. Мотиви божанског, различитих видова, указују се као одређујући за поетику збирке *Невријеме и друго*.

Међутим, до прецизнијег описа тих мотива мора се доћи посредством увида у интегришуће дејство на композиционом и семантичком плану поступка измештања колективитета (плуралом израженог лирског субјекта) из устаљене позиције. Између уводних преиспитивања, тражења путоказа, до завршне, вишесмислене удомљености, низ стихова/песама могу се препознати као лиризовани, фрагментизовани делови једног деструираног наративног тока од којег су остале само рефлексије, искази, упозорења, слике генерисане лирским „Ми”. Путовање је уводном песмом „На палуби” покренуто колективизираним гласом који указује на демитологизираност полазне позиције, али и на њену недовољност, на неопходност помака из простора и времена метафорски описаних као „хисторијска, зрачна, згодна соба за ноћ”.

Тај излазак у непознато, у бездомно, телеслошки ипак није прецизiran. Покушај налажења смислености тог пута мотиве божанског доводи у први семантички план — већ уводна песма бива поентирана цитатним стихом: „Нека буде воља Твоја”. Песма која следи, „Риболов са старе слике”, садржи недоумицу („Је ли ово сјећање / или слутња будућности?”), усмерену, између осталих и на стихове: „Сада је мисао бојија / сред људи што извлаче мрежу / мирна, ван бродолома, / ван мутног сунца / што око нас корача”. Потрага колективитета за коначним ослонцима, иако није непосредно усмерена трансцендентним исходиштем, ипак божанско, натпојавно евоцира као оријентир при неизвесном преиспитивању. Псалмичка апотеоза „Њега хвали” (у песми „Ако се једном”) и искази који умањују могућност вишесмислености у стиховима на које се настављају увођењем сакралних категорија Свјетlostи и Лица („Балада”) потврђују тај поступак — остајући на разини цитатних релација или теолошком дискурсу близског именовања трансцендентних категорија, божанско се не релативизује, али, иако помињано и зазивано, остаје на периферији свих дешавања.

Међутим, постоји и важан пример другачијих третирања тих мотива. Песма „Небески болесник” садржи, наиме, потребу лирског субјекта за екstenзијом до укидања просторних и временских граница, чиме би обездомљени трагачи за ослонцем коначно били потпуно заштићени. Ироничну позадину такве тежње сугерише композициона улога те песме (последња пред циклусом „Каин и његов брат”, у којем ће мотиви искушења пред колективитетом бити интензивирани). Ипак, разлог одсуства коначне сигурности колективитета превасходно је повезан са измењеним виђењем божанског, одређењем „небески болесник”, уочавањем пукотине у самој трансценденцији.

Автоцитатно понављање истог текста у оквиру збирке *Чејврїа живоїња* (1972) том одступању од целовите, ауторитативне представе Бога приододаје нове семантичке нијансе. У новом контекстуалном окружењу тематизовано је, између осталог, и не-божанско време, време мерено људским искуством, те трансценденција добија изразитија својства одсутности. Сама историја „банула је изненада у књигу О љубави божјој” („Traité de l’ amour de dieu”), и сугестија темпоралног тока зачета у збирци *Невријеме и друго* развија се у гротескну визуелизацију времена као звери која људском душом „витла на врху свог зубатог репа” („Четврта животиња, животиња од времена”). Управо таква драстична, пре-наглашена конкретизација темпоралности људског постојања указује на отежани контакт са трансценденцијом. И поред тога, зазивања божанског су учествалија у *Чејврїој живоїњи* него у претходним збиркама, али њихова функција је најчешће у реторском појачавању и оспољавању одређене реакције лирског субјекта, без назнака стварног успостављања комуникације са натпојавним. Изостанак непомућеног, псалмичног патоса је очигледан, а отварају се и могућности сумње у божје (све)знање („Цилиндрични обзор”), или се Бог, као узданица, не призива молитвом, него се помиње у десакрализованом контексту обраћања инсекту („Заробљеник”).

У збирци *Природойис* (1976) такво увећање дистанце између људског и трансцендентног интензивира се променом перспективе из које лирски субјект сагледава питања Бога и оностраног. У том контексту, ре-презентативну деидеологизирану предикацију којом се тежи описивању божанске природе садржи песма „Дописница”. Стихови „Бог је нешто широко / с крилима / што само с горње стране додирује дан” сугеришу (у немалој мери десакрализовано) својство недокучивости, и на трагу значења зачетих у песми „Небески болесник”, ослањањем на очувану симболичку вредност поделе дан/ноћ, упућују на несклад у врховном натпојавном бићу. Драстичније удаљавање од монолитне и ауторитативне представе божанског постиже се, по доследној логици увећања нејасности увида у трансцендентно, доласком до сумње у само божје постојање („Почетак једног писма”). Говорним ритмичко-интонацијоним током који, семантизован, сугерише свакодневицу савременог человека као предуслов за необавезујуће самопреиспитивање о крајњим темама људске и божанске егзистенције, стиховима који вишесмисленост остварују мање тропичношћу, а више ненаметљивим одржавањем и уклањањем

границе између придавања значаја универзалној теми и њеног иронијског снижавања, као и илузијом појмовне доследности — посредовано је искуство коначног прихватања не само одсуства додира са трансценденцијом, него и њене испражњености („Кажу да Бог не постоји. / Можда. / Али то ја и за себе мислим. / Због чега бих иначе / читавог јутра / док ружа расте у врту / одоздо према горе / и полако се расцвјетава / одоздо према горе / хтио помислити / и рећи / нешто важно. / Зар је то посао за некога тко постоји?”).

Следствено томе, категорије натпојавног постају подложне неповлашћености, дисфункционалности, својењу на исту раван са предметним, као при поступку покушаја оправдања маргинализоване позиције слуге („Вокатив”). Та позиција није само место на друштвеној лествици, него представља и субјект инструментализован на парадоксалан начин — његово постојање условљено је „вегетирањем” у сабласном метафизичком простору без Другог, без могућности икаквог обрта или помака, чак и без излаза у језику („Други је увјек мртвав нерођен, не убијај га сном или описивањем (...) Не покушавај разумјети унутар уклопљене реченице. Не тетовирај муху. Не лажи с 'међутим' или 'можда ипак' ”). Иронично утемељење и глорификација потпуно подређене, дехуманизоване ситуације („Апсолутни слуга, строј буди (...) Друго је празно. Не дотичи се, не отварај врата. Тако чине сви краљеви.”) за последицу има довођење божанске надинстанце у неделатан, умртвљени низ („Сунце је лутка, небо је лутка, Бог је лутка”), чиме се само интензивира безизлазност потчињеног субјекта ослоњеног на себе, на Празно, јер у трансценденцији нема више ослонца. Позиција поништene важности слуге/субјекта део је, заправо, универзалнијег, нихилистичког стања у којем се „субјект потпуно распрашио у протоку вредности, у бесконачним трансформацијама опште еквивалентности”.<sup>15</sup> Извесно реактивирање ауторитативности божије позиције, али утемељене управо у оделитости од иманенције, налази се у песми „Летњи дан у Дубровнику”, у метафоризацији која спојем натпојавно/предметно не одузима трансцендентну позадину представи божанског, него у њој активира двосмислене преливе значења између мотива неделатног, дистанцираног божанства и мотива „злог демијурга” („Бог, та велика справа / за регистрирање, / одушевљен свјетлом / снима, смије се. / Тaj смијех / међутим / није без / становите везе / с / хумором.”).

И даље схематизације представе божанског — у збирци *Раздобље карбона* (1981) — делом се ослањају на нихилистичку смисаону подлогу. Укидањем свеприсутности божанског и нивелисањем вредности („То што сам мислила да је / то је / празнина // Добро и зло / ријечи су”) у песми „Звијезда” образује се контекст који не омогућава да се поистовећивање Бога са неконкретизованим променама („То што се / што ме / мијења / Бог је”) потпуно прихвати као виђење божанског делатног, стваралачког принципа. Уводна песма „Мјесто” садржи значења која су потпора таквом тумачењу: парадоксална и дубоко егзистенцијална те-

<sup>15</sup> Ђани Ватимо, *Крај модерне*, Нови Сад 1991, стр. 24.

жња лирског Ја да не буде одређен својим сопственим постојањем, ментонимично означеним као „место” („Да будем добар њему и да оно буде добро мени? Је ли то могуће?”), интегрисаног трансцендентном на-динстанцом („Бог нас је скупа дисао”), доводи до одабира празнице, одсуства постојања, изласка из божијег видокруга („Превелика је стража, / кажем му / мало ме заборави // треба ми празнина”). Позиција лирског субјекта се може и (иронијски) стабилизирати исказима којима се привидно жели избећи било каква вишезначност, а чија стварна семантичка последица је поновно присуство топоса о Богу дистанцираном од света и иронијско одношење према привиду познања трансцендентног (у песми „Призор”: „Ако се о Богу ишта зна / зна се да он не зна / да се земља окреће”). Старозаветни образац дијалога Бога и човека који следи наизглед ремети (квази)децидираност претходних стихова, али вид његовог преиначења, дат кроз неконвенционални, недогматски одговор из перспективе проблема савремене, а не религиозне егзистенције, још једном истиче немогућност посредовања између људског и божанског („Он пита: ’Где си?’ / Ја му кажем: ’Господе, ту сам / међу звијездама и стабљикама; / размичем оно што је близу вида закрчено’ „).

Повратак на збирку *Природойис* показује да преобликовање конвенција обраћања човека божанском може бити условљено и односом према мотивима демонског. Штавише, може сугерирати и концепцију оно-страног по којој се манихејски директно конфронтирају божански и демонски принцип, при чему је сам врх трансцендентне хијерархије угрожен. По среди је, наиме, песма „Гађење пуно њежности”, у којој онај који „помаже Земљи да се / у бијесу брже врти” и који „разгледава мртваци изнутра / с обратне стране лица” постаје претња самом Богу, заузиваним упозорењем („Чувай / га / се”) и краткотрајним ироничним преусмерењем успостављања предикације и конкретизације натпојавног („Боже, ако те нема, / тамо где те нема, / у тој празнини / смјести га”).

Представа демонског у тој песми битна је, међутим, и из других разлога. Већ у самом наслову се, још једном после збирке *Невријеме и друго*, сугеришу близост, повезаност и тешко докучива наклоност људског према демонском, али у случају те песме из *Природойиса*, амбивалентно одређена и импулсом одбојности према језивом и нечастивом. На први поглед од мање важности за Драгојевићеву поетику, у традицији најпрепознатљивија и најзаступљенија значења непријатељства људског и демонског, појављују се посредством парадоксалног споја „гађења и њежности”, у виду гротескно-језивих конкретизација и амбивалентног спајања смрти и смеха („Он ми гута слину / он ми помиче језик / (...) / као мало дијете ужива / у најинвентивнијој слици злочина: / одатле му такав смијех”). И у збирци *Невријеме и друго*, специфичној по већ описаним преиначењима функције принципа Зла, у песми „Ноктурно” гротески спојеви прате однос људско/демонско („из сна, ено га, нокте гули, / на нама меће пасје главе”). У основе Драгојевићеве поетике потпраћен је, дакле, и крајњи негативитет трансцендентне хијерархије представљен усташтвим, препознатљивим значењима и онеспокојавајућим, застрашујућим сликама подржаним митом и литерарном традицијом.

Предложак хтонских, непријатељских сила видљив је и у запису „Сусјед” (у *Раздобљу карбона*), насталом на основама више жанровских образца (песма у прози, кратки есеј). Полазна ситуација, повод за самоиронијске рефлексије привидно суженог семантичког домета, предочава детаље свакодневице субјекта („станујем у сутерену, до саме земље”), уносећи у њих назнаке ирационално-фантастичних мотива које недуго затим релативизира, не дозвољавајући да се развију у наслућене, у традицији учестале представе демонског („а ипак, чим мало снажније ходам, неко ми удара одоздо метлом, тражећи да смирим буку. Љубитељ очитога, знам шта знам и свакако није ред да говорим то што говорим”). Најављени образац искушавања и застрашивања од стране нечарствивих сила преиначава се у вишесмислено демонизовање саме свакодневице („због њега не излазим, због њега излазим из куће, због њега...”), у зависност живота од непојмљивог које се негира, у стрепињу и нелагодност постојања пред оним „који чини одничега оно чега нема”. Такав поступак растакања Зла и немогућности центрирања његовог извора аналоган је ставовима изнетим још у Драгојевићевом есеју „Друга страна светlosti”, ширим од поимања савремене свакодневице услед претензије на универзално важење: „Ми смо га крајем осамнаестог столећа престали примати као саговорника за столом, другог у штетни и тјелесног даваоца упута за нашу акцију. Наједном је изгубио своје тијело (...) У тој непрестаној немогућности да се о ћаволу обавјестимо као о слици ми смо дошли у ситуацију да говоримо како је он и био и јест замјена за нешто друго и да њега ни у једној видљивој и невидљивој форми нема (...) У науци и подручју здравог разума влада увјерење да је човек оно што знамо, дакле: свјетло. А човјек је највише оно што не зна-мо (...) Пуна истина има свој главни дио, како смо казали, у мраку.”<sup>16</sup>

Наведени искази, показало се, нису реткост у Драгојевићевој есејистици, али указивање на време промене у поимању представа демонског свакако додатно прецизира његове аутопоетичке ставове и спецификује „слику времена”, евоцирану у његовој поезији. Драгојевић, наиме, и експлицитно у есеју „Друга страна светlosti” означава пројекат просветитељства као у бити противречно стремљење које је динамици напретка и демистификацији ретроградних начина мишљења подредило увид у најтајније и најмрачније делове људске природе. Снаге tame губе своја препознатљива обличја, одупиру се конкретизацији, и савремени свет, изграђен на оптимизму просветитељских тежњи, испуњавају нелагодношћу и недокучивом егзистенцијалном језом. Драгојевићев скептицизам манифестије се и у поезији, управо посредством „слике времена”, ако се под тим подразумева сугерисање специфично лирским средствима осо-

<sup>16</sup> Данијел Драгојевић, „Друга страна светlosti”, у: *Измишљоштине*, Загреб 1976, стр. 34–39. Интересантно би било поређење Драгојевићевих наведених ставова са неким Бодријаровим тврђњама: „Ни Револуција, ни философија просвећености, ни критичка утопија, нису се оствариле кроз превазилажење противречности, и ако су проблеми решавани, били су то нарушавањем негативне равнотеже, расипањем уклетих енергија путем симулације која је у целости усмерена на позитивитет и извештаченост и устоличењем једне неопозиве прозирности. То је помало као човек који је изгубио своју сенку (...)", у: Жан Бодријар, *Прозирност зла*, Нови Сад 1994, стр. 43.

бености одређене епохе, у овом случају отпора према одређеној епохи. У Драгојевићевој поезији (и есеистици) та „епоха“ се најчешће препознаје као нововековље, „добра слике света“ (Хајдегер), уз превасходно инсистирање на, по песниковом мишљењу, негативним последицама просветитељства и уз извесно сужавање тог временског опсега услед тематизовања савремене свакодневице.

Ипак, извесна двосмисленост прати конституисање „слике времена“ у Драгојевићевој поетици. Осим полемике са просветитељским наслеђем, интегришући субјект скептом и иронијом, Драгојевић долази и до оне ивице која преводи у доба у којем је субјект фрагментизован немогућношћу симболизације свих сила које премрежавају човека и свет. Наговештавајући ту епоху у свом есејистичком стваралаштву, и у поезији (нпр. поступком увођења мотива Зла у регулативној функцији категорија Добра, или уочавањем да Добро и Зло „ријечи су“), он ипак најчешће остаје у домену проблема који, у најкраћем, непосредно претходе добу устаљено именованом као постмодерно. Сумња неретко интегрише лирски субјект у његовим песмама, а критички импулс према вредности времена у којем живи ипак често имплицира постојање стварних аксиолошких хијерархија, потиснутих или уклоњених.

Крајњи резултат параболичног путовања колективитета у збирци *Невријеме и друго* зато је и уоквирен временско/просторним одређењем „краљевство Белзебуба“, хронотопом у којем се не релативизирају застрашујућа и онеспокојавајућа значења демонских мотива, да би се управо тим семантичким потенцијалом описало време неустаљених и нивелисаних вредности. Лирско (и критичко) евоцирање последица усвајања просветитељског пројекта постиже се и лајт-мотивом олује, ноћи, „невремена“ као преносника у метафорском одређењу немирног доба противречних аксиолошких смерница (овде се превасходно указује на збирку *Невријеме и друго*). Варијацију у конципирању „слике времена“ Драгојевић постиже и насловном синтагмом „Раздобље карбона“ чија значења нису лишена цинизма у предочавању особености данашњици, често — свакодневице савременог човека.<sup>17</sup>

На који начин се, дакле, може додатно прецизирати улога мотива демонског и божанског у употребљавању наведених „слика времена“? Одговор на то питање је ближи са увиђањем важности поступка аутоцитатности за Драгојевићеву поетику. Стварајући сложену мрежу аутоцитатних релација између својих песничких збирки, али и између есејистичких текстова и лирике, Драгојевић тежи да интегрише појединачним песмама/есејима диференцирани, фрагментирани низ и тиме укаже на

<sup>17</sup> Већ поменута гротескна представа темпоралности људског постојања (у песми „Четврта животиња, животиња од времена“) чини се најадекватнијим примером за одредницу „слика времена“, али њена улога у употребљавању слике савременог доба више је посредна. Њоме се заправо назначава временитост као темељна основа на којој се формира људска егзистенција, примарна и одређујућа у тој мери да се гротеско-застрашујућим детаљима то изразито истиче. Хајдегеријански тонови који се могу наслутити не морају се прихватити као доминантни у тумачењу помињане песничке слике, јер њена сугестивност надилази тумачења која би њоме предочен доживљај времена у потпуности описала неком већ познатом представом људске темпоралности.

генезу своје поетике, али пре свега и да смишаоно сумира појединачне намере лирског/есејистичког предочавања особености тоталитета света и постојања. Управо мотиви демонског и божанског својим сложеним митолошким и фолклорним подлогама, и религијско-идеолошким подтекстима, омогућавају проширење контекста песама/есеја у којима се појављују, образујући тиме од њих смишаона тежишта целокупног Драгојевићевог опуса и посредујући у превођењу појединачних, фрагментарних сагледавања тоталитета у целовиту, специфично лирским средствима постигнуту (и есејистичким радовима експлицирану) представу света и стварности. „Слика времена” бива, неоспорно, у таквој стратегији семантичког интегрисања, остварена под посредним или непосредним утицајем мотива демонског и божанског.

Дакле, по Драгојевићу све говори да је настало „краљевство Белзебуба”. Исто се може рећи и за доживљај данашњице још једног савременог песника, Новице Тадића. Разлика је, поједностављено, у томе што је Тадић тај код којег то не би била метафора једног доба, него само још један знак потпуног тријумфа Зла.

*„Демони стравило анђели стравило бодови стравило”*

Многе битне особености поезије Новице Тадића већ су прецизно сагледане у књижевној критици и есејистици. Препознат као аутор чији се опус врло тешко може селектирati у неку од поетичких групација генерацијски блиских писаца, Тадић је често карактерисан као песник који брижљиво и доследно одржава хомогеност и самосвојност своје поетике. Констатација да је улога коју мотиви демонског имају у очувању те поетичке целовитости пресудна, могла би да уследи већ при летимичном увиду у његово стваралаштво; извесно је, пак, да таква тврдња остаје оправдана и при детаљнијој анализи. Али, такође је извесно и да Тадићева поезија због тога није подложнија олаким тумачењима — са новим приступима, питања о људској егзистенцији која она поставља указују се изнова у својој важности, универзалности, изнова актуелизујући и питања о начинима и средствима којима се ти проблеми покрећу у Тадићевим песмама. Увођење у истраживачки видокруг и мотива божанског повод је за ново преиспитивање поетичких начела тог важног аутора савременог српског песништва, јер омогућава, између остalog, да се анализа мотива демонског не сведе на каталогизацију бића Тадићевог пандемонијума, него да се представи у светлу међусобне зависности и саодноса са мотивима божанског.

На који начин, дакле, кореспондирају мотиви демонског и божанског у Тадићевој поезији? Које су последице њихове повезаности, на семантичком плану појединачних песама, циклуса и читавих збирки? Наведена питања показују се оправданим већ при анализирању песама прве Тадићеве песничке збирке *Присусића* (1974), иако се сами мотиви божанског у њој не могу непосредно препознати. Ипак, одсуство божанске надинстанце не значи и изостанак додира иманенције и натпојавног.

Доживљај стварности лирског субјекта превасходно зависи од дејства оностраног, непотпуно појмљеног, непријатељског ентитета, од облика његових појава у свакодневици. Другим речима, могућност да се мотиви, који се без резерве могу разврстati по типологији демонолошких представа, појме превасходно у функцији пројектовања неспокоја лирског Ја на окружење, представљала би драстично поједностављење ауторове намере. Зооморфне инкарнације оностраног које почивају на нескладу безазлености бића на које се реферира и деструктивног потенцијала који му је приододат (циклус „О веверици“), уочљивост елемената који су носиоци гротеске и језе у песничким сликама („Пожудну сам је-  
зичину / преко браде отегао / дивне ли узице“, у песми „Сумрак“), увођење хтонско-фантастичних топонима („Онај који оштри језик / лежи у пећини која се / међу световима налази“, у песми „Шумор“) — употпуњују, заправо, слику стварности, постојања које почива на недовољно сазнатим, ирационалним, непријатељским силама. Следствено том поступку, композиционо уоквиравање низа песама/циклиса двема песмама истог наслова („Тамни пењач“) не доноси и семантичку конкретизацију (аналогну композиционој строгости) када је по среди поимање тих сила, него додатно упућује на непрозирност њихове природе. Завршна песма збирке, ненасловљени епилог, потврђује сугерисану потпуну зависност устројства света од човеку непојамних, деструктивних принципа, који се тек наслућују и тренутно објективизују представама демонског; спорадично повлачење тих снага оставља „свет тако сличан / исељеном мрачињаку / свет шупаль и бобоњав“. Све постојеће се, dakле, не препознаје као дело Творца, него као опустошено место немира и језе. Божанско и сакрално не само да су одсутни из таквог света, него тек очигледније семантичко активирање фолклорно-митолошких основа мотива демонског уводи посредно опозитни однос божанско-демонско као могућу метафизичку подлогу на којој почива стварност.

У поменутој песми-епилогу прве Тадићеве збирке евоцирана су и нека одређујућа својства праисконских, мрачних, разарајућих снага — њихова неисцрпност („верујем / да је неисцрпно и да ме је / само неизнатан део напао“), и неоганичене могућности метаморфозе („то се заиста претвара / мења обличја / из тајне ризнице кошуље износи / час је онај који оштри језик / час веверица час прљава кокош / час разјарена женка“). Такве особености оностраног и непојмљивог, осим што су додатно интензивиране у збирци *Смрћ у стеници* (1975), у циклусу „Кезила“ исте збирке бивају и на нов начин контекстуализоване значењима завршне песме цилуса, „Ти који се појављујеш“, сходно њеној композиционој функцији. Јер, након варирања видова демонизовања свакодневице, након умножавања и уланчавања тзв. „удвојених слика“ нечистих бића, чији „један слој функционише у фолклорно-митолошкој сferи, а други у сferи оног искуства које има човек великих модерних насеобина“,<sup>18</sup> већ уводни стихови песме „Ти који се појављујеш“ наговештавају извесну промену перспективе из које лирски субјект сагледава изворе је-

<sup>18</sup> Радивоје Микић, *Језик поезије*, Београд 1990, стр. 152.

зе у иманенцији. Та промена не нарушава компактност стваралачке стратегије коришћења симболичког, алузивног потенцијала мотива демонског у функцији сугерисања стварности као сплета ирационалних, по човека непријатељских сила. Стварна промена је у нијанси тона при апострофирању, која се може препознати као прикривена реминисценција на обрасце обраћања сакралним, узвишеним ентитетима. Стихови „Ти који се појављујеш / као крошња дрвета / обећани у свакој ствари” садрже иронијску употребу значења обећања, објаве будућег (која, у својој општости, добија статус религиозне објаве). Такво обећање далеко је од „радосне вести о спасењу”; али, лирски субјект ту извесност не износи из угрожене перспективе, него је сада представља уз прихватање неумитне, апсолутне превласти сила које угрожавају човека, зазиваних уз пригашену апотеозу. И одређење Свеколика (у уводном (истоименом) триптиху збирке), које је у дослуху са химничким говором, самим таکвим именовањем претећих снага уноси нове семантичке нијансе услед амбивалентне саобрађености осећања језе и неразвијеног призвука хвале. Тад тон неконфронтирања мрачним, ирационалним силама видљив је и у стиху „Јер чисто су обиље, нагиб чисти”, у којем се слојеви значења квалификатива „чисто”, уочљиви при атрибуцији сакралних категорија, потискују зарад апсолутизације неисцрпности и надмоћности мрачне Свеколике. И директан позив нечистим силама („Развиј сенке што их кријеш, / дубоко у имену”) сведочи о позицији лирског субјекта која није, као на крају *Присуства*, окарактерисана само зебњом и беспомоћношћу, него потпунијим прихватањем снага tame и спретнотом наклоношћу. Таквим поступком имплицирано је и демонизовање same позиције лирског субјекта. Видови приступа божанској назиру се као прикривени, ненаметљиви обрасци окретања мрачном. Само божанско, свето, сакрално, још увек изостаје.

Зазивање свега што је под окриљем tame присутно је у збирци *Ждрело* (1981), у песмама уводног диптиха којима се наставља доследна примена композиционог начела смисаоног уоквиравања низа циклуса уводном и завршном песмом. Позив ноћи да се спусти на свет остварен је даљим преображавањем начина обраћања натпојавном, даљим трансформисањем позиције и перспективе из које лирски субјект сагледава застрашујуће ирационалне снаге у свом окружењу. Лирско Ja, наиме, раније предочавано исказима/стиховима којима се варирају описи, сугестије стања угрожености, језе, у збирци *Ждрело* бива апстраховано до гротеских обличја, или представљено метафорским склоповима који, из примера у пример, додатно наглашавају дехуманизовање, обезличење човека у свету ослобођених разарајућих сила. Субјект у урбаној средини остаје без могућности било каквог утемељења, самоодређења које би било независно од свеприсутности ирационалних, деструктивних, непотпуно појмљених утицаја на људско постојање и функционисање. Преостаје само да и сам субјект себе препозна као гротеско разобличеног, беспомоћног, само као део демонизоване стварности, као један од видова манифестације разарајућег начела. Појавност субјекта преузима особености демонских, језивих представа („Ругоба последња, изобличење /

свих изобличења ја сам”, у „Призывање ноћи” (I); „Ја прљаво кокошије легло / ја црног чешља син”, у песми „Дунавски кеј”). Јасно је да „у структуру гротескног спада да нам наше уобичајене категорије више не помажу да се оријентишемо у свету. Ми смо од ренесансне орнаментике надаље пратили непрестани процес распадања: мешање за наше појмове раздвојених подручја, укидање статике, губитак идентитета, изобличавање „природних” пропорција и сл. А онда смо се суочили са новим видовима растакања: са укидањем категорије предмета, са разарањем појма личности, са разбијањем историјског реда и устројства”.<sup>19</sup>

Видно је да наведене тврђње помажу да се уочи смисаона повезаност поступка свођења лирског субјекта (у топосима савремених урбаних простора) на једино угроженошћу одређену, гротеско разобличену појаву, и поступка демонизације стварности, коришћења фолклорно-митских основа мотива демонског у функцији предочавања употребних предмета свакодневице као носиоца непојамног, ирационалног, претећег по човека. Демонске метаморфозе, застрашујућа својства сугерисана посредним именовањем<sup>20</sup> (Кезила, Грицкала, Скакутани и др.), и гротескна изобличења („Усне развлачи у два сечива / Издужује их за мном / У похотни пипак / Пратилац”, у песми „Уста Кезилова”) постају неодвојиви од описа људског окружења. Не постоји, дакле, сфера стварности која није у зависности од неисцрпног обиља деструктивних и непојамних сила. Оне разлажу идентитет појединца, отуђују од њега предметност и простор у којем егзистира и цео свет чине местом непролазне несигурности.

Могућност увођења појма „кардонског смеха” (М. Пантић) ради прецизирања описа гротеске, каква се среће у Тадићевим песмама, наговештава и значај извора такве ругалачке, надмоћне реакције на човекову беспомоћност, на важност оних древних слојева мотива демонског који подразумевају Зло као, условно речено, трансцендентни идентитет. На трагу таквих интерпретативних преиспитивања је и уочавање да Тадић у *Ждрелу* именује оностррано на најустаљенији и у традицији најпрепознатљивији начин (осим, како је приметио Радивоје Микић, ослањања на посредно, непотпуно именовање). Живот у урбаној средини је тако живот „у великом вражјем Ждрелу” где „стојаво један ћерета” („Призывање ноћи” I). Силе чијим дејствима је човек потпуно подложен бивају означене на начин који актуелизује доживљај стварности у оквиру којег те силе представљају део трансцендентне хијерархије. Гротескна разобличења, наказне представе, у том случају могу се посматрати као последице дејства самог Нечастивог или каквог злог демијурга. Употпуњавање трансцендентне основе постиже се и увођењем мотива божанског на начин незаступљен у *Присуствима* и *Смрти у столици*; самим тим и однос демонско-божанско указује се у новом светлу.

Наиме, завршним диптихом ненасловљених песама Тадић потпушта унiverзално важење стања, ситуација, релација субјект / ирационалне

<sup>19</sup> Волфганг Кајзер, *нав. дело*, стр. 259.

<sup>20</sup> Поступцима описа демонских бића посебно се бавио Радивоје Микић у: *Песма и миш о свету* (поглавље „Описи бића”).

силе, сугерисаних у песмама *Ждрела*, и то изласком из граница урбаних топонима („свет је божански / празан простор / мрачно ждрело”), и (не једини пут у збирци) актуелизовањем мотива божанске надинстанце профилише контекст у оквиру којег песме *Ждрела* остварују своја значења. Међутим, предикације којима се божја својства бласфемично своде на апсурдна, обесмишљена дејства крила хиперболисаног инсекта, предочавају крупно преиначење онаквог виђења трансценденције какво се могло претпоставити називањем разарајућих, непознатих сила вражјим именом. Слућена натпојавна супротност божанско-демонско бива замењена десакрализованом представом трансцендентног, у којој се особине Бога конкретизују као особине нижих бића и доводе у раван са гротескним изобличењима које, у таквом виђењу стварности, испуњавају иманенцију. Задржава се одређење „вечни” при атрибуцији божanskог, али опстаје само као темпорална ознака, без конотација које би упућивале на сакрално („Бог је огромни вечни инсект”). Тиме се апсолутизује само неделатна, анимализована, унижена представа Бога. Стварање, као иманентно својство врховном божанству у многим религиозно-митолошким устројствима света, у контексту поетике збирке *Ждрело* делује једино на начин употпуњавања стварности новим наказним и гротескним облицима, бићима и предметима. И свет иманенције и сфера трансценденције испуњени су страшним изобличењима и чине јединствени „истински НАКАЗНИ СВЕТ” („Пасја прескакала”).

Посебну семантичку нијансу мотива божanskог у збирци *Ждрело* сугерише одређење Бога као „вечне Удовице” („Гавран, снег”). Врховна трансцендентна надинстанца указује се као извор некаквог ненадокнадивог недостатка који умањује ауторитативност, монолитност, неприкоснovenost Божије позиције. Тиме се још једном, када је по среди сагледавање трансцендентне позадине ирационалних сила које харађу светом, назначава недовољност религиозно-митолошких представа онострланог које почивају на усталјеним, непомућеним хијерархијским односима (међу којима је и јудеохришћанска, као најзначајније извориште мотива, тема, интертекстуалних веза на које се ослања Тадићева поетика). Мотиви демонског и божanskог у Тадићевој поезији не подржавају неки унапред одређен, дорматизован доживљај стварности, него се њихови симболички потенцијали користе превасходно при сугерисању недокучивих, тамних основа „свега што јест и јест и јест”. Субјект, предметност, урбани топоними, трансцендентне категорије — бивају подложни преиначењима, изобличењима, променама функција услед неповратне ослобођеноности свих сабласних, непојмљивих снага у човеку и свету, што и наводи тумаче Тадићеве поезије да густу мрежу наговештених застрашујућих дејстава означе као потпуну доминацију принципа Зла. Таквим одређењем се ипак не прецизира категорија конкретног аксиолошког, религијског, метафизичког система, него се користи неисцрпност традицијских слојева на којима почива тај појам да би се сугерисале сва сложеност и непрозирност праначела на којима свет опстоји.

Књига песама *Ођњена Кокош* (1982) потврђује наведене специфичности Тадићевог песништва и омогућава да се јасније уочи једна ва-

жна особеност његове поетике. Реч је, наиме, о аутоцитатним односима међу његовим песмама — мотиви, симболи, преносе се из збирке у збирку, смишено интегришући целокупан Тадићев опус. Огњена Ко-кош, поменута у *Ждрелу* само као једно од мноштва бића пандемонијума урбаног гrottla, у наредној збирци постаје један од централних симбала застрашујућег света. Постављање зооморфног, нечистог, фантастичног бића у позицију божанства и придавање претећих, демонских својства (хришћанском) симболу безазлености и месијанске жртве — јагњету („Јагње страховито / ископало си ми ноћас / усрд света / у прашини згодан гроб”, у „Песма о јагњету“) наставак је поступка детронизације мотива сакралног. Инверзно уздизање симбола „доњег света“ преокрет је који обилује варијацијама у Тадићевој поезији и који није мотивисан једносмерном намером приказа урушавања било којег конкретног аксиолошког поретка, него тежњом да се сугерише одсуство било каквог ослонца у свету несигурности и језе, у којем се и симболи сакралног указују као непријатељски човеку.

Чежња за светим, божанским, иронично је интонирана услед извесности о дисфункционалности трансценденције — Онај који се именује као „Покретач први“, праузрок свега, *causa sui*, призыва се зарад банилизованих радњи („Уређаје многе да ми укључујеш и искључујеш“, у „Покретач први, други“). Насупрот Богу без моћи, „бесни Уништење“, апсолутизовано стање ослобођености деструктивних сила, предочено у својој свеобухватности, непојамности и бесомучности још у збирци *Ждрело* („апсолутно гротло / ради / (...) / дно / које само себе / доноси праждире“, у првој песми ненасловљеног завршног дистиха). Значења наведених стихова сугеришу крајње основе постојања које се одупиру конкретизовању и коначном сазнавању. Стога стихови „само ове жице да ти / за чланке вежем / и каџигу ставим / на божански лепу главу“ („Покретач први, други“) не сведоче само о делимично демонизованој перспективи лирског субјекта и следствено томе пародично-нихијалистичкој представи божанског. Ти стихови контекстуализовани су оним, већ помињаним значењима, чији се утицај простире на (смишено интегрисан) целокупан Тадићев опус и која упућују на постојање древнијих, непрозирнијих праначела од било које трансцендентне категорије. Песма „Прва плоча“ подржава управо ту врсту контекстуализације, минималистичким средствима, монотоношћу смене поjmova (од предметности до апстрактних категорија) и појма „стравила“ којим се само делом наговештавају сва застрашујућа својства праоснове постојања, „прве плоче“ („демони стравило анђели стравило богови стравило огромно стравило бесконачно стравило немогуће стравило“).

Стихови који су цитирани последњи чине извеснијом још једну нијансу у интерпретацији Тадићеве поезије, латентно присутну још од почетног приступа стиховима његове прве књиге. Реч је, наиме, о истицању значења мотива демонског које се не ослања директно на фолклорно-хтонску основу, чак је и надилази, чини мање важном. Притом се испоставља и да „загонетни и тамни говор“ употребе мотива демонског у функцији сугерисања застрашујућих и никада потпуно докучивих зако-

нитости постојања не мора да остане без илустративно-аналитичког еквивалента. Песма „Прва плоча” управо активира наведене интерпретативне могућности: испоставља се да подручје које се тематизује „није старо, предмодерно ’подземље’ у виду тамних, ниских слојева глобалнога козмичког поретка у којима обитавају чудовишка бића, него нешто *stricto sensu* акозмично”.<sup>21</sup> Оно што у интерпретативни видокруг уводи те нове смисаоне слојеве последица је резултат правилног смењивања сугестивне категорије „стравила” и низа препознатљивих предметности и трансцендентних ентитета. Учесталост појаве „стравила” преноси на остале појмове застрашујућа и онеспокојавајућа својства; поред тога, не може се пренебрегнути и извесна свест о граници између Постојања (символизованог предметностима и трансцендентним категоријама) и тек наслуђених простора „стравила”, у том контексту најадекватније назначеног епитетима „бесконачно” и „немогуће”. Испоставља се, заправо, да се тиме тематизује „јаз” који раздваја „домену (символички посредоване, т. ј. онтолошки конституиране) *стварности* од неухватљивог утвартог *стварног* које му претходи”.<sup>22</sup> У Тадићевом песничком поступку разоткрива се наличје процеса постављања граница стварности, образовања онтолошке основе постојања која би се издвојила из „пред-онтолошке димензије сабласног Стварног, које претходи и измиче онтолошком конституирању збиље”.<sup>23</sup> Само увођење мотива демонског и божанског, активирање њихове фолклорно-митолошке основе и симболичког потенцијала, као и окретање категоријама трансцендентне сфере уопште, презентује оне људске тежње превођења у појмљиво *сабласног Стварног* које измиче сваком метафизичком радијусу. „Прва плоча” потврђује да, неприкривено или теже уочљиво, Тадић као тематску подлогу свог дела поставља несимволизоване садржаје (из којих извире оно онтолошки конституисано у нашој стварности), а који сами, у свом преобиљу, измичу представи и потпуном спознавању. Семантички опсег песама у којима те теме доминирају контекстуализује Тадићев опус на одређујући и препознатљив начин.

<sup>21</sup> Славој Жижек, *Шакљиви субјекти: одсућано средиште политичке онтолоџије*, Сарајево 2006, стр. 44.

<sup>22</sup> *Истло*, стр. 51.

<sup>23</sup> *Истло*, стр. 49. Ближе одређење филозофске основе на којој израстају покренуте теме доноси терминологију која показује далекосежност Тадићевог поступка мултилицирана и варирања мотива демонског и божанског, и надилажење традицијских подлога по којима се најчешће ти мотиви препознају. Наиме, „Кант је први уочио ту пукотину у онтолошком здању збиље: ако (оно што доживљавамо као) објективна збиља није напрсто дано тамо вани те чека да је субјект опази, него је умјетан сложај конституиран активним судјеловањем субјекта — то јест чином трансцендентне синтезе — онда прије или касније искрсава питање: који је статус страшног X који *претходи* трансцендентално конституираној збиљи?” (*истло*, стр. 49) Позивање на Шелингов појам „темеља постојања” у опису тог X, онога што „у самоме Богу још није Бог”, оног пред-онтолошког Стварног као основе постојања, нуди низ синонима за илустративно-аналитичку апаратуру којом се означавају Тадићеве тематске преокупације — „апсолутно гробло”, „стравило”, „НАКАЗНИ СВЕТ”, „ЧУДИШТЕ”...

*Сабласӣ насиља, у҆тражњени юрешио*

Усредсређивање на симболизовани део стварности често је спроведено употребом врло редукованог, спрегнутог наративног тока и пе-ничких слика посредством којих је могуће делимично реконструисати извесно дешавање, ситуацију. Сусрет са сопственим убицом, злослутне претње и обраћања, ноћне посете непознатих људи — неке су од могућих (имагинарних) позадина, накнадно лиризованих. Колико су, међутим, мотиви демонског заступљени при примени таквих поступака? Иако велика учесталост, скоро законитост појављивања тих мотива у Тадићевом песништву може, на први поглед, иницирати утисак о њиховом присуству, њихова одсутност може бити евидентна. У песми „Ружа” тако се пре налази алегоризовано осећање мржње, притајене агресије, него што се лирски субјект у њој може препознати као демонизован. Ипак, неретко је истицање телесних особености претећих субјеката које упућују на њихово нељудско, оностррано порекло, или се њихова стварна природа затамњује суженом перспективом лирског Ја. У песми „Провера” „неко у предсобљу отвара / огромну торбу / са инструментима”, и тек апсурдни разлог те злослутне посете („дошао је / да провери / ногим ли још // два ока изнад два образа”) уводи значајније у круг могућности и демонску природу посетиоца. Онострана, демонска основа субјекта/ентитета са којим се лирски субјект суочава може бити и неприкривено предочена, при визуелизацији ослоњена на неисцрпну могућност варирања представа нечистих сила („Дошао си, страшни сине, дошао / и стојиш / у вратима / у сјајној одежди / на једној нози стојиш”, у песми „Преображење”; „Ево још једног / иза тамних наочара бледоликог // пласт косе труле / на лобањи му седи”, у песми „Човек из института за смрт”). Беспомоћност лирског субјекта у свету несигурности и ужаса изражена је и уз преиначење функције псалмичког обраћања Господу, иронијским уздизањем патње и несрће на место добробити, што се испоставља као последњи одговор на непостојање стварног заклона, ни у иманенцији, ни у трансценденцији (у песми „Антипсалм”).

Међутим, извесно је да при моделовању ситуација угрожености често не изостаје и реферирање на друштвену стварност. Другим речима, значења која би се односила на искуство сусрета са ирационалним, тамним силама у човеку и свету не изостају, али се видљивијима чине семантички слојеви који настају упућивањем, лирским средствима, на друштвене односе, при чему постоји тежња да се укаже на зависност социјалног, политичког, историјског од мрачних несазнатљивих импулса у човеку и ван њега. У песми „Високи, у црним мантилима...” [из збирке *Поđани језик* (1984)] претећа лица, иако описана асиндетонским низом атрибута, остају недовољно прозирне природе, чиме се оставља могућност да буду доживљена не само као репресивни орган власти, него и као бића која су инкарнације онострраног. Да њихова појава не изазива мук само у људској заједници, него у читавој иманенцији, сугерише се и графичком истакнутошћу завршних стихова: „СВЕ ЈЕ ЗАНЕМЕЛО”. Семантичка сложеност циклуса „Ресице”, којем припада поменута пе-

сма, заснива се управо на тешкоћи разлучивања друштвених релација од мреже ирационалних дејстава. И у песми „Долазе по мене” (у *Ођеној Кокоши*) интерферирају алузије на присилне механизме власти и значења која сугеришу подређеност човека непојамним силама („Долазе по мене три ратника под маскама / и пружају ми одећу / од старих врећа сашивену / (...) / у њој ћу годинама непознатој отаџбини служити”). Ни живот у заједници се не указује као уточиште сигурности и мира, „јер неки релативни сувишак насиља, тлачења и узурпације прати чак и оне државе које се највише труде око легитимације и правности. Испод сваке још тако зазиване успоставе мира просијава војничко доње рубље (...). Сироме чињенице, попут класних привилегија, злоупотребе моћи, самовоље и неједнакости, вазда поново провирују кроз најбољи правни систем (...).<sup>24</sup> Употреба категорије Зла још једном се може показати као функционална, сада при именовању тих (лирски евоцираних) стварних позадина устројства савремених друштава, поготову што се Тадићева намера не исцрпљује сугерисањем насиља, друштвене и социјалне неједнакости, него допира до тамних, недокучивих извора мотивација таквих дешавања у заједници.

Ипак, неопходно је нагласити да се увођење категорије Зла не мора увек испоставити као најадекватнији опис резултата семантичког плана оних Тадићевих песама у којима се тематизује насиљно наличје друштвено-политичких односа. Удаљавање од биполарног мишљења (Добро-Зло) проистиче из дослуха доминантних мотива Тадићеве поезије и терминологије која прати неке деконструкциске приступе питањима функционисања заједнице и друштва. Реч је, наиме, о употреби одредница „сабласно”, „фантомско”, „мистично”, при Деридином сагледавању основа ауторитета закона. У дијалогу са Паскаловим, Монтењовим, и посебно Бењаминовим приступима истом проблему, Дерида, између осталог, указује да „порекло, заснивање и утемељење ауторитета, као и позиција закона, по дефиницији, могу да се ослоне само на себе, они сами су онда једно *насиље без темеља*”<sup>25</sup> (подвукao Г. К.). Одсуство метафизичке подлоге и препознавање насиља као инхерентног сваком успостављању и спровођењу закона призыва, дакле, „мистично” и „сабласно” као описане ознаке неустаљених и претећих позадина функционисања људске заједнице. Иако није пожељно исхитрено поистовећивање смисаоних основа Деридиних и Тадићевих идеја (и поред привлачне аналогије између Деридине метафорике и мотива Тадићеве поезије), извесне нијансе значења мотива демонског у Тадићевој поезији постају видљивије када се, нпр. предочи Деридино схватање улоге полиције у друштвима данашњице: „Све фигуре насиља права су особине метонимије, односно фигуре без граница, могућности необузданых транспозиција и фигуре без лица. Узмимо пример полиције, те ознаке једног фантомског насиља пошто оно меша оснивање са очувањем и тиме постаје утолико насиљнија (...) Уместо да буде он сам и уместо да буде садржан у демократији, тај

<sup>24</sup> Питер Слотердијк, *Крипика циничног ума*, Загреб 1992, стр. 239.

<sup>25</sup> Жак Дерида, *Сила закона (мистични темељ ауторитета)*, Нови Сад 1995, стр. 21.

дух полиције, то полицијско насиље као дух овде се изобличује”.<sup>26</sup> Тадић ипак изоставља свако конкретизовање друштвено-политичког контекста, и трансформисањем и умножавањем мотивима демонског, алузијама на демонска својства описаних репресивних субјеката/ентитета, често свођењем њиховог физичког изгледа на онеобичене, претеће детаље посредује до, тек лирским средствима наслуђених, сабласних и ирационалних повода „фантомског насиља” у друштву.

Тематизација лудила (циклус „Лудница”, у *Поћани језик*) остаје у контексту проблематизовања интегритета субјекта у мрежи друштвених односа, при чему је видно за Тадића нетипично удаљавање од самих поступака демонизације угњетаваних или репресивних субјеката. У извесном сагласју са таквим тематским актуелизовањем поремећених стања, у циклусу „Врт са лудом” [у збирци *Руђло* (1987)] управо посредством децентриране перспективе неустаљеног, чак луцидног стања, постижу се нови увиди у тему угрожености човека у застрашујућем свету. Контекст се формира истицањем будућности као следа „подвала, иницијација, заља, наговештаја”, окретањем „према смрти, историји. Логосу крвавом”. Виђење Бога даје се у хуморно-иронијско интонираној слици („Бог на небесима једе рибизле”), уз ненаметљиво интертекстуално повезивање са библијском причом о Едену и карневалско-саркастичном детронизацијом исте. Преостаје само да се и лирски субјект, у завршним стиховима циклуса, и сам препусти општем, непојамном, надмоћном стању и од Бога независних сила („прими ме махнито чудиште / прими ме немогуће ЧУДИШТЕ”).

Очигледно је, дакле, да је дисфункционалност божанске надинстанце један од лајт-мотива Тадићевог песништва. Једна његова варијација, дата кроз лако уочљиво интертекстуално упућивање на Ничеову идеју о смрти Бога, у песми „У фризерском салону”, представља једно од смилајоних тежишића на само збирке *Поћани језик* (у којој је, не случајно, на композиционо важном, уводном месту), него целокупног Тадићевог опуса. На који начин далекосежна идеја о смрти Бога, заправо, фигурира у поменутој песми? Она је интертекстуално призвана у оквиру ситуације наглашене фикционалности — о смрти Бога анђео шапуће архангелу у десакрализованом, банализованом контексту фризерског салона. Постављање фризерке „која савршено прави фризуру” на испражњени метафизички пиједестал не може се, очигледно, сагледавати као једносмерна бласфемија, поготову када се има у виду да ничеовско свргавање Бога подразумева замену ранијих, пре смрти Бога највиших вредности „људским, сувише људским вредностима (морал замењује религију; корист замењује напредак, сама историја смењује божанске вредности) (...) Чак је начињен корак даље у пустињи нихилизма: претендујемо да смо обухватили читаву Стварност, али смо само обухватили оно што су нам оставиле највише вредности, преостатак реактивних снага и воље за ништавило”.<sup>27</sup> Код Тадића изостаје долазак „сувише људских” вредности

<sup>26</sup> *Ишћо*, стр. 71.

<sup>27</sup> Жил Делез, „Ничеова филозофија”, у: *Ниче*, (зборник), Чачак 2004, стр. 49.

на „непопуњени” врх метафизичке хијерархије; свргавање Бога за последицу нема екстензију људских амбиција и снага, него уздизање никог, банаљног, метафизички ирелевантног. При томе, такво устоличење долази од бића која су, иако носе имена сакралне вредности, у знатној мери демонизована: време њиховог дејства је време премоћи нечистих сила, ноћ, а детаљи песничке слике којом су представљени (левак-увице, монструозни чешаљ, маказе сјајне) не сугеришу њихову свету и богоблажену природу. Тадић се, заправо, не задржава на иронизацији људских стремљења, потреба, вредности, него се пре свега усредсређује на апсолутализацију људске немоћи, на људску недовољност, немогућност да се у свеопштем постојању заузме значајније место. Када фризерка бива постављена на Божје место, стварне смене вредности каква се наслућивала са смрћу Бога и нема, постоји само простор за ослобађање разарајућих, претећих сила (наговештен већ уношењем нечистих детаља у описе небеских бића) и људска позиција (на посредан начин евоцирана у песми „У фризерском салону”, изостанком њеног очекиваног метафизичког уздизања), подложна трпљењу или и сама демонизована. У човеку (и ван њега) примат преузимају насиљни, никад довољно објашњиви импулси, а смрт Бога постаје метафора и за смрт сваког људског отпора, и свих људских вредности које су могле да замене вредности ишчезле са смрћу Бога („И немој се више надати: / У земљи мртвих лежи само големо божје тело, / Људски гроб је сланик”, у песми „Шта је рекао младић”).

Зато је и могуће да испражњена места у обрасцу библијског родослова (у песми „Родослов целата”) заузму бића/ентитети чија имена сугеришу непрозирну, онострану, демонску природу (Крволов, Утвара, Бајук). Повезивање истом линијом порекла таквих бића са бићима именованим по аналогији са сакралним и аксиолошки важним категоријама (Благи, Праведни, Љубазни, Пресветли) чини да се демонска, претећа природа наслути и иза њихових имена. Отуд се и месијанска улога може афористично-метафорским исказом („Исус наш јастуче за игле”, у песми „Исус“) „разменити” за (метафизички ирелевантну) функцију предмета свакодневице. Са свргавањем вредности света чију основу је чинио јудеохришћански поглед на стварност, „сувише људске” вредности бивају и сувише немоћне пред ничим више ограниченим снагама tame и деструкције.

Тадићева неоспорна поетичка преокупирањост таквим ирационалним силама, тежњама да се последице њихових дејства лирски евоцирају, резултирало је и евидентном доминацијом ослањања на симболичку вредност мотива из демонолошке сфере. Њихова учесталост, присуство у већини песама Тадићевог опуса, аутоцитатна и смисаона повезаност, варирање конотативних садржаја истих симбола са променом контекста, разлози су који доводе до интерферирања значења таквог симболичког мноштва, до готово епифаничне представе ужасавајуће и непрозирне праоснове на којој почива свет. Од посебног значаја за њихову сугестивну снагу у оквиру такве поетике је и њихово делимично порекло у мистичкомisu, у којем „они нису културне чињенице, већ референце-референтне, аспекти једне екстрасубјективне и екстракултурне

истине”.<sup>28</sup> Мотиви демонског тако могу постати симболи целог (ужасавајућег) света, дати у хиперболисаним, парадоксалним сликама („На западном небу пламса / катанин сунцобран”, у „На западу”, у збирци *Ођњена Кокоши*), или кроз алузију на метаморфозе и екstenзије демонских бића [”Кад немаш ноге и руке кад немаш / како се уопште држиш / на ногама / кад ти је труп / црна земља / како се онда обликујеш / и усправљаш / у лик који ме на тротоару под кривим дрветом сачекује”, у песми „Недостатак”, у збирци *О браћу, сестри и облаку* (1989)]. Аутоцитатна повезаност песме „Недостатак” са песмом „Саграило” (у *Ођњеној Кокоши*) идентичним завршним стихом и сродном песничком сликом („последњи сунчев зрак прелама” се преко рамена демонског бића, у „Саграилу” гротескног „сивог скота многоудог”), додатно истиче значај симболичких вредности метаморфоза нечистих сила за Тадићев поступак.

Актуелизовање древне намере да се успостави контакт са таквим првобитним, оностраним снагама и да се утиче на њих за последицу има и реминисценције на обрасце обредног и ритуалног говора. Формула одгона демонских сила може се назрети у песми „Ритуал” (*Ођњена Кокоши*), где парадоксални спој претећег и безазленог кумулира у себи нечиста, хтонска својства („паклена бебо / под земљом си ти / (...) / претња си јаје си / крајње си јаје си / страшно си јаје си // Врати се Богу Кокоши / Врати се Богу Кокоши”) и представља еманацију крајњег тамног принципа. Постоји и инфернално изокретање функције ритуала, слављење насиља у „Црној миси” (*Пођани језик*) као облик преиначења сакралног чина ради даље експанзије демонских сила. Њихова дејства и трансформације, из песме у песму, указују се као неисцрпна и застрашујућа својства.

Дијалогу са обредним обрасцима може бити приододат и вид поступка карневализовања садржаја, амбивалентног спајања хумора и језе. У песми „Облутан” (из збирке *Пођани језик*), у процесу који се може тумачити и као пародија поступка стварања бића/света од стране Творца, настаје нови створ пандемонијума у ноћном, нечистом обреду. Од демонизованог, плуралног лирског субјекта приододат му је „тањирасти шеширић”, комични детаљ услед несклада између његове безазлености и гротескне појаве његовог носиоца. Тадићеве песме, заправо, не морају бити лишене хумора, али елементи комике који се могу препознати (карневализовани опис, језички каламбур) најчешће су у спрези са мотивима демонског и атмосфером језе. Ретки су примери у којима је удео застрашујућих мотива минимализован („Истовар угља, мака (скоч песма)”, „Мачји штрајк”).

Интерпретативни ток кроз Тадићеву поезију не мора се овде зауставити. Особеност Тадићевог поступка да „певајући о исцом, увек пева друкчије”, т. ј. „да пева о другом”<sup>29</sup>, чини извесним различите аналитич-

<sup>28</sup> Умберто Еко, *Симбол*, Београд 1995, стр. 70; може се додати и да „у симболу се препознаје упућивање које сопствени циљ налази у поновном спајању са почецима (пореклом); без једне онтологије и једне метафизике светог, божанског, нечега што говори из далеких дубина до којих не можемо директно доћи, изгледа тешко индивидуализовати симбол који, могло би се рећи, карактерише једна истина која је другде” (*исцо*, стр. 74).

<sup>29</sup> Михајло Пантић, „Демонска (анти)поема”, у: *Шум Вавилона*, Нови Сад 1988, стр. 47.

ке путање кроз његов опус. Другим речима, отворена је могућност да се до (истих) крајњих смишонах основа Тадићевог песништва дође процесима тумачења који би захватили различите низове песама, уз могућност проширења „ланца” на који је интерпретација усмерена услед типолошке сродности мотива које Тадић употребљава. У складу са тим је и поновни повратак на тему именовања демонских бића, и то на коришћење најучесталијих назива у традицији и веровању: ђаво, злодух. Извесно је, наиме, да употреба тих имена подразумева даље проширење тадићевског пандемонијума, али је takoђе очигледно да је, услед препознатљивости таквог означавања демонских сила, семантички опсег песама у којима су бића наведених назива доминантни мотиви (нпр. „Ђавоља посла”, „Ђаволак”, „Пустахија”) ужи у односу на многе песме које описују нечиста бића посредно и непотпуно. Ипак, за разлику од представа ђавола, које остају у оквиру најшире типологије демонског, завршни стихови збирке *O браћу, сесири и облаку* мотиве ђаволског доводе у везу са сфером језика („За све је моје сувише касно. / Рутаву мајчицу никада више нећу срести. / Људи су постали страшни; Ђаво се у језик / склонио”). Попречно, и сам процес стваралаштва је део наведеног заокрета иако није често прибегавао исказима/стиховима који би аутопоетички одредили место поезије у свету несигурности и ужаса, него у *Присусћивима* своје речи именује као „пусте петельке”, док уводним цитатом у збирци *Ждрело* тај став преиначава („Тек ријечи прекидају тишину, све остало шути. Кад бих уштутио, не бих више ништа чуо”, Самјуел Бекет). Силазак Ђавола у језик, за разлику од претходних аутопоетичких назнака, није последица усамљености и немоћи человека пред непојамним силама које угрожавају, или иза којих остаје мук. Ђаво се склонио, примирио у језику пред демонизованим човеком, уносећи начело Зла и у средство описивања света. Такво „повлачење” Зла у сам језик може се заправо читати и као упућивање на неодрживост кохерентности смисла било којег говора/текста, т. ј. може се препознati као један могући аспект „слике времена”. Окретање језика против самог извора говора/писања, односно проблематизовање самих основа логоцентричне традиције и истина о човеку и свету које су као такве прихватане и усвајане са развојем те традиције, нескривено упућује на искуства приступа језику у XX веку (посебно остварених различитим облицима деконструкције).

Усмеравање пажње на дешавања у XX веку остварује се и алузијама на тоталитарне режиме, на репресивно поступање власти, посебно у збирци *Подани језик* (циклуси „Ресице”, „Лудница”, „Средњи век”), при чему асоцијације не морају нужно бити везане само за то доба. Ипак, специфичност Тадићеве „слике времена” је управо у томе што се постављањем сабласне мотивске подлоге у песмама које се баве друштвеним односима упућује на утварну природу темеља људске заједнице, чак и у најмодернијим друштвима. Насиље се препознаје као нескривени или притајени принцип функционисања закона и изградње ауторитета.

Знатно већи део Тадићевог опуса представљају песме у којима је тематизована урбана свакодневица. „Слика времена „у том случају се формира склапањем појединачних песничких слика деструктивних дејстава

непојамних сила (прастарог порекла, ослобођених у градском простору) и стања и ситуација страха и угрожености, у мозаичку, фрагментарну „слику времена” великих градова, „вражјих Ждрела”. Другим речима, смишоано повезивање делова опуса, уланчавање песама у, како је раније примећено, потенцијално бесконачну „фрагментарну антипоему”, омогућава да се семантацијом таквог поступка парцијални делови низа укажу као носиоци важних особина тоталитета. Фрагментарно (у којем је имплицирано да „суочена са својим циљем, песма увек остаје недовољна”<sup>30</sup>), рефлектује динамику тежње и немогућности да се тоталитет постојања потпуно обухвати и лирски евоцира. Отуда се само као наговештени, наслућени, не и потпуно појмљени, указују и страшна праоснова на којој почива свет и ирационалне сile које њиме владају, пред-онтолошки, несимболизован простор који показује колико су непостојање границе Постојања које је човек поставио. „Слика времена” указује се као потпуно децентрирана, мозаична, а мултилицирање мотива демонског и учесталост мотива божанског, њихова развијена варијабилност и семантички потенцијали услед сложених традицијских основа, најважнији су (и најчешћи) смишоани елементи у Тадићевим песмама којима се упућује на такође децентриран и непотпуно обухваћен тоталитет постојања. На такав доживљај данашњице Тадић надовезује и апокалиптичку визију по којој: „Сведржитељ ће свет испустити из својих сувих руку, као шпил карата после исцрпљујуће игре” („Натоварио сам себи на врат”, у: *Поћани језик*). У Тадићевој поетици такав крај је најављен скоро сваким стихом.

#### *Типолошке сличности и разлике. Закључак*

Наслућене могућности типолошког поређења чини још извеснијима остварени увид у статус мотива демонског и божанског у делима Новице Тадића и Данијела Драгојевића. Важна улога анализираних мотива при формирању поетика тих аутора (пресудна, када је Тадићево песништво по среди) чини, заправо, да се у поредбеном контексту сагледавају не само последице на семантичком плану употребе мотива демонског и божанског, него и саме смишоане основе на којима почивају поетике Тадића и Драгојевића. Другим речима, долази се до могућности уочавања сличности и разлика двају приступа крајњим питањима људске егзистенције и устројства света.

Појава мотива демонског у Драгојевићевој поезији повезана је са две битне особености његовог стваралачког поступка. Најпре, они су важан елемент промена унутар Драгојевићеве поетике, т. ј. њихова употреба назначава прелазак са лирског испитивања граница увида у законитости настанка и опстанка света на питања метафизичког ослонца колективитета и тематизовање свакодневице. Друго, мотиви демонског представљају важну спону између његовог есејистичког и песничког рада, јер

<sup>30</sup> Хуго Фридрих, *Структуре модерне лирике*, Нови Сад 2003, стр. 200.

су често саставни део аутоцитатног поступка и релација на разини експлицитна/имплицитна поетика. У збирци *Неврјеме и друго* мотив ђавола симболише крајње негативне аксиолошке категорије и негативне метафизичке садржаје, при чему је семантички потенцијал такве симболизације искоришћен за вредновање свакодневице („Леђа ђавла“) или (што је још битније за поетику Данијела Драгојевића) као ознака савременог доба у којем долази до нивелације свих вредности. Ипак, услед противречне регулативне функције при остварењу категорија Добра („Невријеме“), значење мотива демонског може бити и амбивалентно. Таква семантичка вредност наслеђа се на, у поезији назначеног („Међу нама“), а у есејистици додатно експлицираног топоса неустаљености и сталне метаморфозе нечистих бића, при чему трансформације демонског у том случају нису само особина посматрана у оквиру типологије хтонско-фантastičних бића, него део најширеј процеса промене начина мишљења и поимања света, т. ј. последица (по Драгојевићу) просветитељског пројекта који је пренебрегавањем важности тамне стране људске природе довео до расплињавања многих особености начела Зла на целокупну стварност.

Тадић не пружа есејистички увид у своје песништво, али је поетичка сродност са Драгојевићевим стваралачким поступком очигледна када се узме у обзир доживљај стварности као отуђене у Тадићевој поезији, и ослањање на симболичке потенцијале мотива демонског при сугерисању те отуђености. Преношење својства принципа Зла на целокупну стварност произлази из претходног и потврђује извесну близост смисаоних основа на којима израстају поетике та два аутора. Међутим, док се у Драгојевићевој поезији то демонизовање стварности сугерише пре свега одсуством гротескно-застрашујуће појавности нечистих сила, њиховим парадоксалним трансформисањем у категорије Добра („Невријеме“), или препознавањем савременог доба као „краљевства Белзебуба“ услед неважења аксиолошких хијерархија („Кантата“), у Тадићевом песништву мултилиплицирање и варијабилност мотива демонског, услед различитости поступка, наговештава и разлике на семантичком плану. Зооморфне инкарнације Зла, гротескна изобличења и стално проширење пандемонијума, истицање у песничким сликама бића/простора и описима ситуација елемената језе, демонизовање саме позиције лирског субјекта (наклоност према силама tame, тон обраћања који сугерише мржњу, агресију, гротескна разобличења лирског Ja), испреплетеност описа предмета свакодневице са представама демонских бића, бласфемичне употребе обредних и молитвених образаца, честа угроженост лирског субјекта од демонизованих бића/ентитета — низ је поступак којима идеја о отуђеној стварности, у којој се принцип Зла растворио на небројено много облика, добија свој најекстремнији вид. Целокупна стварност указује се као непријатељска, претећа по человека, а праоснове на којима почива свет као непрозирне, сабласне, недокучиве употребом било којих метафизичких категорија. Тема поништавања аксиолошке хијерархије, важна за етичко-ангажовани слој значења у поезији Данијела Драгојевића, у Тадићевом песништву манифестије се посредно, реферирањем на друштве-

не односе или пак на међуљудске релације у савременом свету, потпуштањем угрожености лирског субјекта.

Употреба мотива демонског која се видљивије ослања на (у уметности и веровању) усталење представе нечистих сила, део је и Драгојевићеве поетике. Такав поступак, ипак, нема доминацију каква се препознаје у Тадићевој поезији; у Драгојевићевом песништву постоје ретки случајеви гротескно-застрашујућих конкретизација које прате мотиве демонских бића („Гађење пуно њежности”, „Ноктурно”), као и примери уношења мотива хтонско-фантастичних бића у свакодневицу савременог урбаног човека („Сусјед”), који се типолошки потпуно могу надовезати на многе песничке слике нечистих сила какве се налазе у Тадићевој поезији.

Мотиви божанског, пак, извесну актуелизацију имају и пре збирке *Невријеме и друго*, где интертекстуалне везе и уведене трансцендентне категорије упућују на јудеохришћанско виђење божанског. Ретке алузије на творачки принцип каквог натпојавног бића (у *Корњачи и другим пре делима*), или пантеистичка апсолутанизација женског принципа (у збирци *У швом стварном шијелу*), могуће су конкретизације мотива божанског које, показало се, налажу још прецизнији интерпретативни увид. У збирци *Невријеме и друго* мотив божанског, као што је речено, појављује се као врх јудеохришћанске хијерархије трансцендентног, као извесна противтежа губљењу аксиолошких хијерархија. Ипак, недовољност божанске надинстанце наговештава се песмом „Небески болесник” и одсуством било каквог одговора на зазивање лирског, често колективизираног субјекта при потрази за метафизичким ослонцем. Десакрализација и раст непрозирности божанске природе која ће уследити са наредним Драгојевићевим збиркама типолошки приближавају мотиве божанског у Драгојевићевом песништву онима у Тадићевој поезији.

Ипак, разлике су немале и врло одређујуће за поетике тих аутора. Иако се у Драгојевићевом опусу могу уочити песничке слике које представљају својства божанског из сумњом одређене перспективе лирског субјекта („Поздрав”), тиме се божанска надинстанца не детронизује у мери каква је заступљена у поезији Новице Тадића. Уздизањем зооморфних бића у трансцендентној хијерархији, дисфункционалношћу Првог покретача и његовом пародично-нихилистичком представом („Покретач први, други”), именовањем божанског („вечна Удовица” у песми „Гавран, снег”) на начин који сугерише недостатак погубан по целокупно постојање (срдност поступка са Драгојевићевим одређењем „небески болесник” се не може пренебегнути), Тадић децентрира трансцендентну хијерархију, али не зарад успостављања нове. И иманенција и трансценденција су подређене дејству ирационалних, пред-онтолошких снага које свет чине наказним местом непролазне језе. Гротескна представа Бога као „вечног инсекта” сугерише апсурдност свих својстава божанске надинстанце пред непојамним основама на којима опстојава свет.

У Драгојевићевој поезији, показало се, мотиви божанског нису превасходно, као у наведеним примерима из Тадићевих песама, у функцији сугерисања превласти прастарих, непрозирних праначела над сваком

трансцендентном категоријом. Драгојевић, заправо, тематизује одсуство стварног контакта човека и натпојавног, неретко уз иронијско-контемпративне деонице о својствима и постојању божанског („Почетак једног писма”, „Призор”). У дослуху са ничеовском идејом о смрти Бога формирају се значења песме у прози „Вокатив”, у којој обесмишљеност божанске надинстанце доводи до ироничног уздизања дехуманизоване позиције слуге, позиције која заправо симболизује метафизичку ирелевантност субјекта. Уочљива је сродност са смишоном основом поступка примењеног у Тадићевој песми „У фризерском салону”. У оба примера, кроз квазиметафизичко утемељење унижене позиције субјекта или банилизоване активности прављења фризура, посредно се истиче да стварне замене, уместо свргнутог Бога, на метафизичком пиједесталу, и нема. Као важна смишона тежишта у опусима Драгојевића и Тадића (битна посебно у употребљавању и конкретизовању „слика времена”), песма у прози „Вокатив”, а посебно (за поетику Новице Тадића) песма „У фризерском салону”, видније истичу нихилистичку основу поетика тих аутора. Одсуство одговора лирском субјекту из сфере трансцендентног у поезији Данијела Драгојевића, или варијације на тему дисфункционалности божанске позиције („Исус”) у Тадићевом песништву, део су истог круга тема о проблематизовању сваке трансценденције. Разлика је у томе што Тадић тим проблематизовањем не сугерише позицију модерног субјекта одређену сумњом и рефлексијом, као што Драгојевић то најчешће ради, него недовољност сваке визије натпојавног пред осећањем дејства праисконских, сабласних сила у човеку и ван њега.

Важан поступак који приближава поетике та два аутора је смишено интегрисање целокупног опуса и могућност да се услед тога ти опуси сагледавају као низ фрагмената/песама у чијим се појединачним, оделитим оквирима сугеришу одређујуће особености тоталитета постојања. Тек смишоним сумирањем, код Драгојевића израженим поступком аутоцитатности комплетних песама (јер се повезивање песничког и есејистичког стваралаштва у његовом делу постиже управо цитатним преношењем целовитих песама са мотивима демонског и божанског, нпр. „Невријеме”, „Љетњи дан у Дубровнику”, „Звијезда”), или, у песништву Новице Тадића мултилицирањем и варирањем одређених симболова, песничких слика, њиховим премештањем у контекст нових збирки и самим тим усложњавањем и варирањем њихових значења — формирају се два вида моделовања стварности којима се тежи сугерирању крајњих начела на којима опстојава свет.

Саставни део таквих стваралачких стратегија је и, како је више пута напоменуто, „слика времена”. Мотиви демонског имају одлучујућу улогу у њиховом употребљавању и предочавању — било да је реч о метафорским одређењима са критичким предзнаком какве садржи Драгојевићева поезија, или је, као у случају поезије Новице Тадића, реч о томе да се „слика времена” формира мозаичним уланчавањем појединачних слика/песама. Док Драгојевић есејистичком експликацијом прецизира да су предмет његовог интересовања превасходно (негативне) последице просветитељског пројекта, у Тадићевом песништву тек услед реферирања на

репресивне односе власти према појединцу могу се препознати семантички слојеви блиски запажању да „докраја просвијетљени свијет сија у знамењу тријумфалног зла”.<sup>31</sup> Такве поетичке намере обојице аутора подсећају да „суштина поезије припада одређеном времену. Али не тако да се суштина прилагодила том времену као нечем већ постојећем”, него је њена улога да „унапред одређује неко историјско време”.<sup>32</sup> Ако се од преовлађујућег синхроног увида у статус мотива демонског и божанског у стваралаштвима Данијела Драгојевића и Новице Тадића пажња на „слику времена” у поетикама тих аутора усредсреди посредством дижакроног приступа, може се приметити специфичан дијалог две анализиране поетике. На трагу идеје да поезија, наговештавајући промене одређеног времена, дејствује у „оскудно време”, тако именованим „јер га карактерише двоструки недостатак и двоструко Не: не-више одбеглих богова и још-не-долезећег Бога”,<sup>33</sup> „слике времена” у поетикама те двојице аутора се указују у новом светлу. Лирски евоцирајући последице изласка из „једног старијег свијета”, где је „бивствовање и вјеровање значило исто” (из есеја „Други посјет”), Драгојевићев лирски субјект најчешће стоји с ове стране сумње и преиспитивања, тек наслуђујући свет „још-не-долазећег Бога”. Ипак, тај Бог нема сакрална својства, како се може наслутити из последњег цитата; тај Бог је у свету данашњице разложен на мрежу сила које у стварности без икаквог метафизичког ослонца дејствују унутар човека и ван њега. Док је у Драгојевићевом опусу, како је већ напоменуто, такав доживљај света и човека тематизован појединим есејима и поступцима, у Тадићевом стваралаштву долази до особене поетичке преокупације наведеним мотивима. Сваки наговештај неког новог „још-не-долазећег Бога” у оквиру такве поетике указује се као излишан, јер се потенцијално бесконачно мултилицирање претећих, деструктивних снага у свету постулира као коначни вид свеопштег постојања. „Краљевство Белзебуба”, наговештено у поезији Данијела Драгојевића, указује се у виду који је страшнији од поништавања аксиолошких хијерархија.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. и Хоркхаймер М., *Дијалектика просветиштељства*, Веселин Маслеша, Сарајево 1974.
- Бест, Ото Ф., *Грофескно у јесништву*, „Реч”, год. 2, бр. 10, 1995.
- Бодријар, Ж., *Прозирносӣ зла*, Светови, Нови Сад 1994.
- Ватимо, Ђ., *Крај модерне*, Братство-Јединство, Нови Сад 1991.
- Дерида, Ж., *Сила закона (мистични темељ ауторитета)*, Нови Сад, Светови, 1995.
- Еко, У., *Симбол*, Народна књига, Београд 1995.
- Жижек, С., *Шакљиви субјекти: одсућно средишње политичке онтологије*, Шахин-пашић, Сарајево 2006.

<sup>31</sup> Теодор Адорно, Макс Хоркхаймер, *Дијалектика просветиштељства*, Сарајево 1980, стр. 17.

<sup>32</sup> Мартин Хајдегер, *Мишљење и јевање*, Београд 1982, стр. 146—147.

<sup>33</sup> *Исто*, стр. 147.

- Кајзер, В., *Гротескно у сликарству и ћеосништву*, Светови, Нови Сад 2004.
- Константиновић, З., *Увод у уборедно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд 1984.
- Микић, Р., *Песма и миш о свету*, Јединство, Приштина 1989.
- Микић, Р., *Језик љоезије*, БИГЗ, Београд 1990.
- Мркоњић, З., *Изванредно стање*, Графички завод Хрватске, Загреб 1991.
- Ниче, зборник радова, Дом културе Чачак, Уметничко друштво Градац, Чачак 2004.
- Пантић, М., „Демонска (анти)поема”, у: *Шум Вавилона*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1988.
- Петров А., *Крила и ваздух*, Народна књига, Београд 1983.
- Слотордијк, П., *Критика циничнога ума*, Глобус, Загреб 1992.
- Фридрих, Х., *Структура модерне лирике*, Светови, Нови Сад 2003.
- Хајдегер, М., *Добра слике свијета*, Студентски центар Свеучилишта, Загреб 1969.
- Хајдегер М., *Мишљење и љевање*, Нолит, Београд 1982.
- Хегел, Г. В. Ф., „Филозофија као мисао свога времена”, у: *Историја филозофије*, Култура, Београд 1962—64.

*Goran Korunović*

THE DAEMONIC AND DIVINE IN THE POETRIES OF NOVICA TADIĆ  
AND DANIJEL DRAGOJEVIĆ

S u m m a r y

This paper examines the possibilities of typological comparison of the motifs ofemonic and divine in the poetries of Novica Tadić and Danijel Dragojević. It investigates the processes of transformation and alternation of the motifs ofemonic and divine, which are recurrent in literary tradition, myth and culture. In particularly focuses on the consequences such alternations have in the poetries of Tadić and Dragojević on the semantic plane. The analysis also includes the role of the motifsemonic and divine in the creation of the „image of time” as the lyrically expressed self-awareness about a particular epoch.

## И С Т Р А Ж И ВА ЊА

UDC 821.163.41-14.09 Lalić I.  
821.111.09 Eliot T. S.

# МОДЕРНИСТИЧКА ПОЕТИКА И ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ ДИЈАЛОГ ЧЕТИРИ КАНОНА ИВАНА В. ЛАЛИЋА И ЧЕТИРИ КВАРТЕТА ТОМАСА С. ЕЛИОТА

*Ana Bojanović*

**САЖЕТАК:** У овом напису истражене су основне поетичке сродности и разлике, интертекстуални дијалог и књижевноисторијски сусрет двеју изузетно важних поема — *Четири канона* Ивана В. Лалића (1931—1996) и *Четири квартета* Т. С. Елиота (1888—1965). Поетички дијалог ових поема одиграва се у контексту прихватања модернистичке поетике, одступања од ње и њеног превазилажења.

Притом је нарочита пажња посвећена дијалогу њиховог композиционог, формалног, тематско-мотивског, стилског и семантичког слоја. Памћење традиције, уз истовремено превредновање њених постулата, чини суштину модернистичке поетике Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота. Традиција је уједно и тачка пресека поетичког дијалога *Четири канона* и *Четири квартета*, која се евоцира ангажовањем песничких форми, као и одређених мотива из књижевне традиције (нарочито старозаветне и новозаветне, али и античке традиције), затим реминисценцијама и алузијама на одређена начела или представнике књижевне прошлости, али се традиција и превазилази начином обраде тих тема, увођењем стилских иновација и експеримената, као и иновирањем перспективе лирског субјекта, а често и фрагментаризацијом тог лирског субјекта, односно увођењем вишегласја. Све наведено представљаће подлогу овог истраживања, односно детаљнијег сагледавања интертекстуалног дијалога поема *Четири канона* и *Четири квартета*.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** модернизам, традиција, дијалог, интертекстуалност, поетика, реминисценција, херметичност, вишегласје, апсолут, фрагментаризација, време

## УВОД

Као што на то већ сам наслов указује, предмет овог написа биће истраживање основних поетичких сродности и разлика, интертекстуалног дијалога и књижевноисторијског сусрета двеју изузетно значајних

поема — *Четири канона* Ивана В. Лалића (1931—1996) и *Четири квартила* Т. С. Елиота (1888—1965). Поетички дијалог наведених поема одвија се у контексту прихватања модернистичке поетике, одступања од ње и њеног превазилажења. Као примери модернистичке поетике ових двају важних модернистичких песника у тексту ће бити наведени како одломци наведених уметничких дела тако и цитати аутопоетичких есеја, којима доминира метапоетска функција. Притом ће нарочита пажња бити посвећена дијалогу њиховог композиционог, формалног, тематско-мотивског, стилског и семантичког слоја. Све то ће бити сагледано у једном, више традиционалистичком кључу, најприкладнијем за ову анализу, управо због сложене тематике, како би била обухваћена на најsigурнији могући начин.

Иван В. Лалић и Томас С. Елиот представници су модернистичке струје у својим националним књижевностима. Мада припадају различitim хронолошким равнима, које се тек делимично секу, у њиховом стваралаштву постоје поетичке сродности и интертекстуални дијалог, који их уједињује и повезује на универзалнијем, типолошком и свевременом плану уметничких вредности. Неки од најиндикативнијих примера интертекстуалног дијалога, са аспекта модернистичке поетике, су: сродност форме, тема и мотива, али и стилских поступака, као што су симболизација, алгоризација, деперсонализација, као и вишегласје лирских субјеката, објективни корелатив, фрагментарност поетских слика, увођење елемената говорног језика, многобројне интертекстуалне алузије и ременисценције, херметичност и полисемичност, изражена метапоетска функција, циклична визија времена и губитак поверења лирског субјекта у било какав апсолут.

## КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ И ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ

Како би компаративна анализа поема *Четири канона* Ивана В. Лалића и *Четири квартила* Т. С. Елиота била потпунија и детаљнија, неопходно је да је поставимо у нешто шири књижевноисторијски контекст.

Ради ближег представљања књижевноисторијског и поетичког контекста настанка *Четири канона*, битно је поменути да је Иван В. Лалић представник друге генерације *српског модернизма*, који је доминирао у српској књижевности педесетих година 20. века. Неосимболистички покрет оформљен је у контексту познате књижевне расправе тзв. „модерниста” и „реалиста”. Неосимболисти, као крило модерниста, залажу се за правилност форме, рационалан приступ стваралаштву, естетизам и интелектуалност, теже највишим артистичким дометима у области поетског израза, односно идеалима равнотеже, мере и јасноће и уважавају традицију. Имају негативан однос према авангардним поетичким тенденцијама, а нарочито према надреалистичком концепту аутоматског стваралаштва, ван рационалне цензуре и у потпуно антитрадиционалистичком кључу. Са друге стране, ова генерација песника одбацује соцреалистички ангажман, односно ратну тематику, патриотско-револуционарне

и било какве друге вануметничке претензије. Неосимболисти такође негативно оцењују неоромантичарску лирику *мекоћ и blađoć* *штитимунћа*, како је назива најпознатији критичар српског модернизма Зоран Мишић, а у корист *неокласицистичких* тежњи. Осим тога, неосимболисти имају прилично негативан однос према првој генерацији модерниста, односно авангардним поетичким тенденцијама, а нарочито према надреалистичком концепту аутоматског стваралаштва. Наведена начела експлицитно су исказана у часопису *Млада култура* 1957. године, у темату под насловом „Реч је о неосимболизму”, при чему се као главни представници неосимболизма проглашавају Бранко Мильковић, Драган М. Јеремић, Велимир Лукић, Драган Колунџија, Милован Данојлић, Вера Србиновић и др. Све наведено приближава их *неокласицистичким* струјама, које се средином 20. века јављају и у другим националним књижевностима, нарочито у енглеској и француској.

Модернистичка поетика неосимболиста заснива се на „памћењу традиције”, што је можда доказ унутрашње противречности и сложеношти самог појма *модернизма*. Дакле, *праћање за традицијом, активирање мишке свести* и универзалних (националних и личних) *симбола*, као и *песничка визија историје* — представљају поетичка полазишта неосимболиста. Дакле, у неосимболизму су васпостављена класична начела *мере, аутономности умешности, склада и лепоте*.

Мада Иван В. Лалић није непосредно припадао крилу српских неосимболиста, његова поезија је у несумњивом складу са основним поетичким обрасцима ове групе песника, те се он може сматрати имплицитним представником неосимболистичког покрета. Иван В. Лалић је на српској књижевној позорници наступио са универзалне песничке позиције, заокупљен суштинским естетичким питањима стваралаштва, као што су форма и могућности успостављања што ширег и сложенијег песничког значења, у контексту одређене традиције. Још једна константа модернистичке поетике неосимболиста, видљива и у поетици Ивана В. Лалића, је симболистичка тежња ка артизму (естетизам), формалном савршенству и истицању поетске и метапоетске функције.

Иако је песничка генерација неосимболиста у српској књижевности остала без теоријски прецизно установљених песничких начела, у неосимболистичкој поетици постоји програмска константа у виду интеркультурног и интертекстуалног дијалога са поетиком Томаса С. Елиота.

Веома је битно истаћи да поезија Т. С. Елиота, као и поетичка начела експлицитно исказана у његовим есејима, представљају заједнички именитељ за неосимболисте и модернистичку поетику српске књижевности. Класицистичка начела *реда, склада, јасноће, структуре, естетицизма, лепоте, сузбијања или сублимирања субјективности*, односно личних емоција, те *дeјерсонализација* односно *дехуманизација* која често води ка плурализму говорних перспектива у поезији, а која Хуго Фридрих такође истиче као најбитнија обележја модернистичке лирике, представљају тачке пресека Лалићеве и Елиотове поетике, а тиме и тачке пресека српског модернизма са наставком европске симболистичке традиције, чији је Пол Валери, осим Т. С. Елиота, још један веома важан представник.

Ову традицијску линију симболистичког наслеђа прихватају српски модернисти и критичари модернизма, а нарочито већ поменути Зоран Мишић, који је имао велик утицај на поезију Ивана В. Лалића, као његов велики пријатељ и критичар и сарадник у модернистички оријентисаним часописима *Дело* и *Књижевносћ*. Зоран Мишић, велики поштовалац Елиотових поетичких начела, нарочито истиче *осећање историје*, једно од кључних исходишта Елиотове теорије традиције. То представља још један доказ да интертекстуални и поетички дијалог *Четири канона* и *Четири квартета* нису производ случајности. Осим Елиотовим утицајем, неокласицистичка начела у Лалићевој поезији делимично се могу објаснити и утицајем начела *естетизма* и *ларгурларизма* Богдана Поповића, о чему сведочанство налазимо у Лалићевом есеју „О поезији Т. С. Еиота”.

Елиотову модернистичку поетику нарочито обележавају три момента: његово одређење у оквиру опозиције *неосимболизам/неокласицизам*, однос према *имажистичком йокреју* и учешће у књижевној теоријској школи *Нове критике*.

## О МОДЕРНОМ И МОДЕРНИЗМУ

Сада ћу покушати да детаљније објасним етимологију амбивалентног и полисемичног термина *модернизам*, који представља само полазиште моје анализе и њен уједно најбитнији аспект посматрања.

Термин *модерно*, односно *модернизам*, који је проистекао из њега и по семантичком пољу му је увеклио сличан, у великој мери су релативни појмови. Отуда многообразна тумачења њиховог значења и немогућност сводивости на само једну интерпретацију.

Адријан Марино, у књизи *Модерно, модернизам, модерносћ* (Народна књига, 1997, Бг), истиче да *неологизам модернус, који улази у оштицај у 6. веку, изведен од речи modo* („скорашићи”), у *йочејку представља простио временски атрибуут, који поставља кронолошку цензуру, а не представља квалитативно естетско одређење или дефиницију*. Међутим, значење супротстављених термина у оквиру бинарне опозиције *класично-модерно* није искључиво хронолошко.

У хронолошком смислу, термин *модерно* подразумева одређену постериорност у односу на неки претходни период, временску новину, а самим тим и одређену супериорност због таквог положаја на хронолошкој скали, уколико садашњост схватимо као тренутак на врху те скале. За разлику од њега, термин *класично* у хронолошком значењу упућује на апостериорност, на нешто пређашње, чак врло давно, а често и канонизовано. Међутим, оно што је у једном периоду ново и дотад невиђено, већ у неком наредном ће представљати нешто превазиђено или део традиције односно класике. Позната је максима: *Модернисти садашњице су класици супрашињице*. Трајна замена термина „старо” (*ancien*) као историјског појма, изразом „класично”, који је естетски појам типолошког карактера, припада тек добу романтизма. Ова *сеоба са хронолошког* на

квалитативни аспект је истински модус, ливена плоча целокупне модерне свести, како закључује Адријан Марино у поменутој књизи.

У типолошком, нешто универзалнијем смислу, термин *модерно* указује на критичко превредновање и превазилажење традиције, на борбу против овешталих канона односно против *неосторног духовног ауторитета ван индивидуе*, како то формулише Милтон Мари. У том смислу, свако кршење постојећих књижевних начела представља тријумф „модерног”; свака победа чврстих и конзервативних начела и облика, укључујући жанровски и стилски систем, дефинише „класично”.

Иако се поље значења појмова *модерног* и *модернизма*, односно *модернистичко*, конституише у сferи идеје новог, актуелног, садашњег, скорашињег, „у оквиру које теже да се стope до истоветности” (Адријан Марино, *нав. дело*), *концепт модернизма* укључује и истовремено превазилази идеју модерног, дакле нешто је шири од појма модерног.

Након доминације романтичарске ентузијастичке поетике и емоционалистичке естетике, Шарл Бодлер је први употребио израз *модерно* у савременој теорији песништва, 1859. године. Познато је да је у романтичарској епохи *τῆος πριродε* био један од поетичких лајтмотива. Међутим, у контексту урбане тематике, коју је Бодлер након романтизма на велика врата увео у симболистичку поезију (у складу са својом идејом вештачке лепоте или вештачког раја) и коју су романтичари обраћивали углавном негативно, употребио је израз *модерно* да би изразио сопствену посебност и различитост у односу на дотадашњу поезију: своју способност да у пустини велеграда не види само етички релативизам, пустош и пропаст човека, него и да наслuti скривену, тајанствену лепоту. Да је Бодлерова употреба овог појма била оправдана још средином 19. века потврђује и чињеница да га Т. С. Елиот назива „највећим примером модерног песника уопште”. А Елиотовом истанчаном критичком суду би ипак требало поклонити поверење. Елиот и непосредно истиче да је Бодлер „узоран пример модерне поезије свих језика, зато што су његов стих и језик најближи потпуном препороду који смо искусили”.<sup>1</sup>

Елиота можемо заправо сматрати настављачем симболистичке поетике Едгара Алана Поа, која је преко Бодлера и осталих представника француског симболизма (Артур Рембо, Пол Верлен, Стефан Маларме), који су га и прогласили својим претходником, прешла и у енглеску књижевност. Поезија Т. С. Елиота сматра се наставком симболистичких тенденција у енглеској књижевности (прерафаелити), те се такође може назвати *неосимболистичком*. Међутим, програмска (нео)симболистичка нејасност Елиотове поезије удруженa је са класицистичким начелима *реда, рационалности и равнотеже*, који такође представљају поетске идеале Пола Валерија. Међу модернистичке песничке поступке којима се Елиотова поезија јасно издвојила у историји светске књижевности и значајно утицала на целокупну савремену поезију спадају: херметична синтакса, многобројне алузије и реминисценције, помешане и неповезане слике

<sup>1</sup> Шарл Бодлер, „Уместо предговора”, у: *Цвеће зла и оситали стихови*, „Филип Вишњић”, Београд 2003, стр. V.

урбаних окружења, унутарњи монолог који тежи да прерасте у дијалог, а притом никако не прераста, као и парадокси. Веријемо да је најтачније одређење да је Т. С. Елиот, уосталом као и Иван В. Лалић, *модернистички песник са изузетно развијеном свешћу о књижевној традицији*. Иако су модернистички песници, они се не супротстављају традицији, бар не на програмски начин и систематски, као што су чинили авангардни модернисти. Код обојице песника „доктрина о традицији је у тесној вези с дефиницијом класика“. Иначе, сам Елиот себе назива „класичарем у књижевности, англокатоликом у религији и ројалистом у политици“.

Са друге стране, подлогу књижевне идеје „модерног“ чини, неоспорно, „закон“ прогресса према којем је све оно што долази касније сајим тим и боље. Међутим, овај закон Иван В. Лалић и Елиот у великој мери оспоравају у *Четири канона*, односно *Четири квартета*. Наиме, у *Четвртом канону* каже се: *Злом је у нарави усавршавање, ироџес... Такође, у стиховима Елиотове поеме наилазимо на потврду овог становишта: Чини се да како човек бива старији / ироջосћи мења образац и престаје бити ироջи низ — / или чак развој: а йошто је делом заблуда / иодржавана иовршним иојмовима о еволуцији, / која, у свести мноштва, бива средство порицања / ироջосћи (Драј Салвејџис, II)*. Наравно да се Елиот не залаже за порицање прошлости, чији је именитељ традиција. Све наједно указује на то да се Лалићево, као ни Елиотово, поетичко опредељење не може одредити као искључиво модернистичко, али ни као класицистичко. Није класицистичко јер традицији коју преузимају и на коју се позивају не приступају пасивно подражавалачки него стваралачки, иноваторски, схватајући је као подстицајни извор самосвојне инспирације. Међутим, њихове поетике нису ни апсолутно модернистичке јер ипак узимају у обзир одређену традицију као оквир креативног изражавања.

### ПРИСУСТВО НАЧЕЛА МОДЕРНИЗМА У ЧЕТИРИ КАНОНА, ОДНОСНО ЧЕТИРИ КВАРТЕТА

У свом чувеном чланку из 1919. „Традиција и индивидуални таленат“ Елиот је исказао став да поезија не треба да има функцију изражавања субјективних емоција (односно ауторове личности), него ослобађања, бежања од емоција или, у најбољем случају, изражавања општих, дакле емоција ослобођених субјективног слоја, универзалних за целокупан људски род. У складу с тим, Елиот истиче значај песничке структуре, форме и склада.

Избор форме *канона*, као структурног елемента *службе*, првобитно књижевне врсте византијског а затим и српског средњевековног књижевног система, битан је за разумевање Лалићеве припадности источнохришћанској (византијској) културном окриљу. Формалном организацијом *Четири канона* Лалић наглашава афирмативан однос према традицији сопствене књижевности и културе, као и спољним оквирима те традиције. Међутим, Иван В. Лалић је и поред тога у великој мери модернистички песник. Модернизам Ивана В. Лалића огледа се у његовом

иронијском превредновању књижевне традиције и религијске догме, које је мање или више присутно у *Четири канона*, у зависности од предмета, односно тематике. На пример, упечатљиви примери превредновања су старозаветна доктрина, тако и песничка форма и поступци, које Лалић иновира на специфичан начин.

Лалић у суштини тежи да оствари синтезу, за коју у мотивима његове поезије постоје одговарајући метапоетски аналогони, нпр. мотиви *равнотеже, мере, зреlosti*, па чак и *лeтa* (које се наравно не односи само на годишње доба). Чак се и отворени и вишезначни мотив односно симбол *Византије*, присутан већ у његовој најранијој поезији, може схватити у том кључу, као равнотежа различитих, међусобно супротстављених полова, било Истока и Запада, прошлости и садашњости, опстајања и нестајања. Иван В. Лалић је, примењујући терминологију Адријана Марина, *оригинални стваралац*, у *Продужешку традиционалне нийи*, односно он *трансвалоризује* наслеђени *генотекси*, речено терминологијом Жерара Женета, или, пак, уводи *клиナмен*, или свесно креативно одступање у перцепцију великих претходника, по терминологији Харолда Блума (*Антишештичка критика*). Све то је опет доказ његовог прикланања модернистичкој поетици, као и доказ комплексности и уметничке вредности његове поезије, а нарочито *Четири канона*.

У поетици Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота, дакле, *концепт традиције* и поред свега наведеног заузима значајно место и представља додирну тачку. Упркос великим значају традиције у њиховим поетикама, најважнија модернистичка обележја *Четири канона* и *Четири квартета* су: различити видови рехабилитовања традиције, односно осећање историје, или и превредновање те традиције; веровање, или и сумња у начело прогреса или еволуције; наглашена метапоетска функција, односно тежња ка аутопоетичком промишљању, односно уважавање националног контекста, па и увођење етичког начела у поезију.

Осећај за традицију Ивана В. Лалића обухвата не само источнохришћанску, византијску (средњевековну), него и западноевропску (прошлу и њему савремену) традицију (књижевну и филозофску), почев од Дантеа и Петrarке, преко Хелдерлина, Бодлера, Рилкеа, до Валерија и Елиота, од којих је већину и преводио. То указује на његово прихватање Елиотовог концепта свесног избора традиције.

Једно од битних обележја песништва Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота управо је оно на које је указао Хugo Фридрих, говорећи о суштини *модерне поезије*. У чувеној књизи *Структура модерне лирике* овај аутор истиче семантичку слојевитост, херметичност, односно затамњеност значења<sup>2</sup> као једну од најважнијих одлика модернистичке поетике. Удаљавање од „једнозначних садржаја”<sup>3</sup> у *Четири канона* и *Четири квартета* омогућило је, између остalog, модернистичко разлагање лирских субјеката. Осим тога, слојевитости значења ових поема у великој мери је до-принело присуство многобројних интертекстуалних елемената у Лалиће-

<sup>2</sup> Хugo Фридрих, *Структура модерне лирике (од средине XIX до средине XX века)*, „Светови”, Нови Сад 2003, стр. 17.

<sup>3</sup> *Исто*, стр. 14.

вој и Елиотовој поезији, разних алузија и реминисценција на дела из књижевне, филозофске, културне или религијске традиције. Упркос различитим књижевноисторијским контекстима њиховог стваралаштва, за обојицу песника може се рећи да су *песници културе*. Проучавајући књижевну прошлост и трагајући за узорима из традиције, и Иван В. Лалић и Томас С. Елиот су постепено осмишљавали по много чему сродне поетике. Међутим, традиција се, као тачка пресека њихових поетика, не може схватити као статична категорија која обухвата само уважавање књижевне прошлости као „гомиле мртвих књига”. Традиција која обележава прошло доба, према њиховом схватању, подједнако је важна и у садашњости, јер утицај дела књижевне прошлости никад не престаје, пошто су она свеприсутна, у вечној синхронији. Тај концепт је изражен како експлицитно, у њиховим есејистичким, односно критичким и књижевнотеоријским радовима, тако и имплицитно, у њиховом поетском стваралаштву. Њихово стваралаштво одликује тежња ка новој синтези и превредновању стваралаштва претходника, односно ка успостављању самосвојне и супериорне песничке визије, а без негирања књижевне и филозофске традиције.

Сродност поетика Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота вероватно донекле проистиче из чињенице да је Лалић био и надахнути преводилац Елиотове поезије. Наиме, Лалић је превео са енглеског прву Елиотову песничку збирку *Пруфрок и остало збаждење*, затим поеме *Шуйљи људи*, *Чиста среда* и, најзад, *Чешћи квартет*, као и многе Елиотове појединачне песме, као што су „Портрет једне госпође”, „Хипопотам” или „Шапати о бесмртности”. Осим тога, анализирао је и критички вредно-вао Елиотово стваралаштво. Притом је изразито позитивно оценио Т. С. Елиота као једног од „највећих” и „најконтроверзније схваћених и прихваћених песника двадесетог века”, као и „једну од најутицајнијих личности модерне поезије, не само на свом језику”.<sup>4</sup> Лалић нарочито истиче Елиотову револуционарну улогу у модерној поезији, с обзиром на његово увођење концепта избора сопствене традиције, који и Лалић прихвата и креативно примењује у свом песничком стваралаштву.

У песничкој структури *Чешћи канона* Ивана В. Лалића дијалог са традицијом води се у неколико основних области, које представљају подтекст и уједно домен њиховог полемичног тона: књижевност, филозофија, религија, митологија, уметност (музика, сликарство) односно општа култура. Ипак, доминантна сфера утицаја традиције у *Чешћи канона* односи се на византијски културни и поетички контекст.

Притом у *Чешћи канона* однос према традицији није увек афирмативан. Наиме, иронијски тон је ту присутан нарочито у реминисценцијама на библијске односно старозаветне параболе, док афирмативан тон прати реминисценције на синоптичка јеванђеља, а нарочито на мотиве благовести и ваксрења, најзначајније у њима. У том смислу као једну веома битну одлику модерности, присутну у *Чешћи канона* и *Чешћи*

<sup>4</sup> Иван В. Лалић, „О поезији Т. С. Елиота”, у: *О поезији*, Дела Ивана В. Лалића, књ. 4, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997, Београд, стр. 161.

*кваршепа*, истичемо критички однос према хришћанском и филозофском (идеалистичком) наслеђу, односно губитак поверења у апсолут или центар, који више не постоји или „не држи”. Вилијем. Б. Јејтс је, у чувеној поеми *Други долазак* (1921), томе дао најпотпунији израз: *All things fall apart / the center cannot hold*. Друштвеноисторијски контекст овакве поетске тврђње представља послератно време, које је изнедрило губитак ослонца у религијском смислу, односно морални нихилизам.<sup>5</sup> У *Четири канона* Ивана В. Лалића тај губитак центра огледа се у одступању од старозаветне доктрине, у којој средишње место заузима фигура Творца, а која је уједно подлога западноевропског логоцентризма. За модернистичког песника, као што је Иван В. Лалић, *Библија* више није света књига, него споменик прошлих времена који треба преиспитати рационалним приступом. Преиспитивање библијске доктрине и уношење ироније у њене дотада необориве постулате указују на модернистичку црту *Четири канона*, која одражава индивидуални Лалићев таленат у односу на традицију средњевековног, византијског жанра канона који је послужио као образац за осмишљавање форме. Основна тематско-мотивска структура *Четири канона* сачињена је од алудија на библијске параболе, које су, међутим, интерпретиране у модернистичком кључу. Алудије и цитати су често преокренути, њихова веродостојност и неприкосновеност нарушене су иронијском тоном. Лалићево критичко превредновање *Библије*, као свете Божије речи, може се тумачити и као деконструктивистичка потрага за *айоријом* или недостатком, празном смисла, односно парадоксом присутним у тексту Божијих заповести. У божијој фигури Лалић открива парадокс, несклад или Деридину *difference* између шестог и осмог дана стварања света.

Са таквог аспекта, Лалић указује на немоћ творца да измени историјски ток и да делује на збивања у оквиру тог тока: *Раздро си земљу за реке, коришћом тече кал* (Први канон, IV). У *Четири канона* Бог је представљен као луцидан и ироничан, својеглав и застрашујући ратник, логистичар или баштован, који немилосрдно и стихијски одлучује о судбини појединача и читавих народа, без имало обзира, милости или, чак, логике. Уместо хришћанским етичким системом предодређене награде или казне, Лалићев старозаветни бог под утицајем случајности, ван присуства икакве оправдане етичке каузалности, кажњава или награђује. Бог представљен у таквом светлу поседује људске особине и слабости, попут паганских богова грчке митологије; склон је непромишљености, али и осветама, преварама и поигравању са етичким принципима и правдом.

Са друге стране, у *Четири канона* новозаветни лик Богородице предмет је искреног дивљења и обожавања лирског субјекта, који је непосредним личним обраћањем поставља у средиште колективне драме једног народа и моли за милост. Тако, можемо рећи да се у *Четири канона* Ивана В. Лалића средиште помера са мушких принципа свемоћи и снаге (*фалогоценитизма*), ка женском принципу *милосити*, васпостављајући се на једном новом нивоу. Женски — мајчински принцип Богородице је

<sup>5</sup> *Историја*, стр. 134.

оличење искуплења понизношћу. Искуплење понизношћу истиче се и у Елиотовој поеми, у другом певању, *Исӣ Коукеру: Једина мудрост којој се можемо надаши / јесаше мудрост љонизносаш: љонизносаш је бесконачна (Humility is endless...)*). Такође, у четвртом ставу *Драј Салвејциса* по први пут је исказано молитвено обраћање Богородици, чиме она постаје доминантна фигура трећег квартета. Контраст у виђењу старозаветног Бога и новозаветне Богородице је, најзад, на самом крају *Четири канона*, разрешен у лицу Иисуса Христа, као у хегеловској синтези. Апоричност љубави и апофатичност Бога су нужне, с обзиром на то да, како каже Елиот у првој песми *Берни Нортона, људски род / не може љоднеши превише сиварносаш*. Свет, са свим његовим неправилностима, неправдама и несавршеностима, јесте видљиви резултат Божијег стваралаштва. Богородица је, са друге стране, виши принцип добра, принцип мере и равнотеже која се накнадно успоставља, након што је нарушена, често невидљив и скривен, али ипак присутан. Овакво схватање исказано је у обе ма поемама и у великој мери доприноси сличности њихових семантичких токова. Притом, дакле, апстрактна птица са почетка *Четири квартета* постаје конкретна врста, голуб, симбол Светог духа, у последњем квартету. Након ове религијске синтезе у духу хришћанске мистике, у другом ставу овог певања поново су разрађена, у оквиру поетске синтезе, сва четири елемента: ваздух, земља, вода и ватра, који у првидним појединачним смртима заправо добијају потенцијал за поновно циклично рођење, путем љубави, као петог елемента.

Дистинкција у обради лика Бога и Богородице видљива је и у говорним перспективама. Наиме, фигура Бога представљена је најчешће афористичним сентенцама, казивањем у трећем лицу, које претпоставља дистанцу лирског субјекта у односу на предмет казивања, нпр.: *Господ је велик ратник* (Први канон, I), или *Господ убија и оживљује, послује у нашем свакодневљу, као баштован* (Први канон, III). Чак и када је лирска перспектива друго лице, тон је иронијски: *Господе, ћусаш ли сузу кад вршиш своју правду / у складу са вечним планом, који је државна тајна / сиварања?... Тврд је на сузама Творац* (Трећи канон, I). Богородица је представљена, са друге стране, у тону искреног личног обраћања, у другом лицу, које подразумева тежњу ка комуникацији и близкошћу са предметом обраћања: *Vergine madre, figlia del tuo figlio, уљанице божја / освейли књигу, бар једно слово освейшиш, / ћре но што књига се склопи, склопи с фреском, ко море...* (Први канон, I), или: *Звездо мора, ши која си одрађени врш, / видиши ли овај раздор у срцу вољених сивари / чујеш ли болесни шум кад куца срце свећа?* (Први канон, III), или: ...*Ти историју сричеши блажим најгласком можда / но што је срочио аутор њен, још када земља беше / без обличја и ђусаш. Па сјомени што Сину...* (Трећи канон, IV).

Слично интонирано обраћање Богородици присутно је и у Елиотовој поеми. Наиме, четврти став *Драј Салвејциса* садржи молитвено обраћање Богородици, као принципу мере и савршенства у несавршеном свету, пуном супротстављених крајности, као помиритељском начелу у сред стихије времена: *Госпо, чије свећишиште сјоји на рту, / моли за све оне на*

*бродовима,... / и оне који их воде. // Понови молитву и за оне / жене које видеће своје синове У мужеве / како йолазе, а нису се враћали... Наведени стихови су још један доказ интертекстуалног дијалога Четири канона и Четири квартета.*

На основу анализе различитих структурних слојева *Четири канона* може се извести закључак да Иван В. Лалић, у своме настојању да путем поезије дефинише свој однос према традицији (првенствено византијској), тој традицији повлађује, односно прикљања се њеним поетичким обрасцима првенствено у домену избора и реализације *форме* (избор облика византијске службе — канона у метрички невезаном стиху, уз извесна формална одступања), а тек делимично у домену приказане *предметности* (у коју се могу сврстати организација времена и простора, ликови, првенствено Бога и Богородице, мада и многи други библијски ликови, као и основни мотиви и песничке слике), лексике, синтаксе и значења.

Индикативно је одступање од наговештене форме и у поеми *Четири квартета* Т. С. Елиота. Најпре, сам избор овакве форме указује на превласт музичког начела у поеми *Четири квартета*, које иначе преовлађује у неосимболистичкој поетици, што је разумљиво када се узму у обзир Елиотово уважавање симболистичке традиције и примена њених начела. Међутим, и у домену форме Елиотове поеме постоји изневерено очекивање. Уместо четвороделне структуре сваког од певања, на коју би указивала одредница *квартет* из наслова, свако певање (од укупно четири) има пет ставова, тако да би наслов Елиотове поеме пре требало да гласи *Четири квинтета*, да би одговарао реалној структури. Тако, наслов није сасвим у складу са структуром ове поеме. На овај начин форма је у поеми Т. С. Елиота проблемски тематизована. У тумачењу овог модернистичког одступања од наслеђене и наговештене форме можемо закључити да се последњи став сваког Елиотовог квартета, дакле онај који представља вишак у односу на очекивање, односи на искупилачку, трансценденталну функцију *уметности*, али и *љубави*. Стога у последњем ставу сваког квартета доминира метапоетска функција, апологетског смера, до које се долази након критике и сумње у поезију, као синтеза свих претходних стваралачких фаза које некад подразумевају и порицање у функцији антитезе. У образложењу петоделне структуре сваког квартета морамо takoђе истаћи да, као што пут мистичке трансценденције превазилази озваничене три хипостазе хришћанског религијског просветљења, можда баш путем милости коју хипостаза Богородице олицава, тако и петоделна поетска структура Елиотових квартета представља превазилажење свих значења на која може упућивати симболика броја четири, било да се ради о елементима од којих је састављен свет (природни елементи: ваздух, земља, вода, ватра) или временским циклусима — годишњим добима (пролеће, лето, јесен, зима; странама света: исток, запад, север, југ), или елементима од којих се састоји озваничена религијска доктрина (Отац, Син, Свети дух; четири синооптичка јеванђеља). Број пет је симбол превазилажења (трансцендирања) утврђених канона, уношења креативног поремећаја у утврђене елементе видљивог света

или ступњеве спознаје. У домену поетске структуре број пет упућује на метапоетску функцију самог књижевног дела, чију суштину чини модернистичка песничка самосвест, односно самопромишљање, које је једно од основних обележја модернистичке поетике. Тако је и песничка структура елемент у којем су видљиви одступања од традиције и модернистичка поетика *Четири канона* и *Четири квартета*.

Осим превредновања религијске традиције, стваралачко преображавање традиције у *Четири канона* и *Четири квартета* подразумева и промењени филозофски приступ *поимању времена*, такође својствен модернистичкој лирици. То је још једна од одлика на које је указано у *Структурни модерне лирике*. Хуго Фридрих, наиме, истиче да се „механичко време, часовник, доживљава као омражени симбол техничке цивилизације”, од Бодлера (којег Елиот назива „највећим примером модерног песника уопште”<sup>6</sup>), па надаље. Илустрацију овог критеријума модерности недвосмислено садржи чувени почетни стихови Елиотове поеме *Четири квартета: Време садашње и време йроцло / оба су можда присутна у времену будућем, / а време будуће садржано у времену йроцлом*. У *Четири канона* Ивана В. Лалића промењен је однос према времену и представљен је углавном преко негативног виђења старозаветне есхатологије: *Треба ли да се чудим што историја тече / неусклађена увек са планом историјења?* (Први канон, VIII). Дијалектичко виђење времена присутно је и у стиховима: *Два језика се, два говора увезу у чвор, / у неразмрсив, који на окују држи / историју, йочетак сјаја са крајем, / да све у свему буде без краја и йочетак* (Други канон, IX), у контексту новозаветног мотива благовести.

У промењеном виђењу историјског тока оличен је губитак пређашњег центра о којем је певао Јејтс. Време се више не посматра као линеаран ток, усмерен ка одређеном циљу, него више ка циклично, дијалектичко кружење. Међутим, циклична визија историје, видљива у „кружном временском току језика”, заправо је мотив за исказивање „нечег симултаног, штавише безвременског”<sup>7</sup>, односно *шаке мировања* у Елиотовој поеми.

Дијалог у домену модернистичке поетике Ивана В. Лалића и Томаса С. Елиота видљив је и у опсесивним *темама* њихових поема. Наиме, и у *Четири канона* и *Четири квартета* тематизован је изгубљени апсолут (чији је израз света књига хришћанства, *Библија*), који је постављен у иронијски контекст, као и могућност његовог васпостављања у савременом тренутку историјског циклуса. Дакле, подтекст обеју поема чини књига над књигама, *Библија*, у којој је приказана прошлост, још од постанка света, и предвиђена будућност, све до његовог краја. Тема изгубљеног апсолута је у Елиотовом опусу најављена још поемом *Пуста земља*, при чему су јаловост или пуста земља заправо симболи дислоцираности послератног человека, који је изгубио своје средиште, односно апсолут, а тиме и увереност у могућност спасења.

<sup>6</sup> *Историја*, стр. 34.

<sup>7</sup> Види: Х. Фридрих, *нав. дело*, стр. 125.

Тема *Чећири канона* заправо је интерпретација библијске истине. Контекстуалну подлогу те интерпретације представљају са емпиријског аспекта друштвеноисторијска збивања у Србији крајем 20. века, а са поетичког модернистичка поетика. Најважније теме Лалићеве поезије уопште су: интерпретација мотива *античких митова* (о Орфеју, о Аргонавтима, о Одисеју, о Атлантиди, однос видљивог и невидљивог, однос према времену и према традицији, у оквиру које *Византија* представља средишње место у поетици Ивана В. Лалића. У *Чећири канона* тематизовани су дијалектика историје и однос према традицији, однос према Богу, према човеку и судбина свега створеног, тежња ка складу и целини (хеленског порекла). Као што се види, тематски правци *Чећири канона* проистичу из класичног и средњевековно-византијског тематског корпуса. Мотиви *мора, леђа и сунца* доприносе сврставању песништва Ивана В. Лалића у песништво тзв. *медијтеранске инспирације*. *Леђо*, које у Лалићевој поетици представља мотив врхунца зрелости након којег долази постепено опадање и пропадање, а у Елиотовој се може схватити као песничка илустрација поменуте тачке мировања, споја иначе неспособивих супротности: ...*Нијићи йући нијићи вене, / нијићи је у шеми сиварања. / Где је леђо, незамисливо / нулђо леђо* (*Литл Гидинг*, I).

Међутим, одступање од наведеног класичног корпуса постиже се увођењем теме човека појединца и његове тежње ка проналажењу смисла и тачке мировања (безвремености) у временском континууму. Такође, борба (контраст) детерминизма и хаотичности свеприсутна је тематска оријентација *Чећири канона*: ...*Па и јак, рука је твоја / високо ђодић-нијаша, свакако не без намере: / а намера твоја је со у светлу бљушавих пријава* (Први канон, V). Поезија (односно религија) представља сталну тачку у хаотичности промена смештених у време.

У оквиру теме и вишезначног симбола Византије садржана је и *тема тежње ка целини*. Византија је у Лалићевом песништву „израз онога што Елиот одређује као 'осећање историје'”,<sup>8</sup> а у оквиру Лалићевог опуса песме о Византији представљају врсту увода у *Чећири канона*. Подлогу на којој се наведене теме разрађују чини *тема времена*, односно *историјској току*, схваћеног не линеарно, него спирално, као стално обнављање циклуса, праћено неупадљивом, али ипак очигледном еволуцијом те спирале. Све наведене теме сажете су и финализоване у *Чећири канона* и представљају још један ниво интертекстуалног дијалога са поемом *Чећири кварића*.

Слично томе, основне тематске преокупације поеме *Чећири кварића* Т. С. Елиота јесу промишљање времена и човековог положаја у времену, однос могућег (вероватног) и оствареног, вечног и пролазног, релативност као основно обележје двеју главних димензија људског постојања — времена и простора, улога лепоте (уметничке) у формирању егзистенцијалног смисла (естетика као онтологија), борба са неизрецивашћу и експресивна могућност поезије, али и парадоксалност, као опште обележје људске ситуације. Парадокс је испољавање начела укрштаја су-

<sup>8</sup> *Исјо.*

протности, а тај укрштај разрешава напетост неравнотеже: *Да стигнеш до оно<sup>9</sup> што не знаш / Мораши ићи пушем који је пуш незнаша. / Да поседујеш оно што не поседујеш / Мораши ићи пушем лишења поседа* (Ист Коукер, III). Парадоксалност, као основно обележје времена, преноси се и на било какве покушаје откривања смисла (међу које спада и уметност, направно): *И пуш горе јесте пуш доле, пуш најред јесте пуш најрађ. / ...Док се време йовукло, размочриће будућност / и прошлост истиом свешћу* (Драј Салвејцис, III).

*Време*, као једна од основних тема и Лалићеве и Елиотове поеме, испољава различито дејство, и градитељско и рушилачко, а лирски субјекат тежи да пронађе тачку мировања у тој вечитој променљивости и смени супротности. Елиотова тачка мировања је заправо песнички (објективни) корелатив хераклитовског начела укрштаја супротности. Тачка мировања је синтагма која у Елиотовој поеми има функцију симболизације тренутка вечности смештеног у време, или присуства потпуног смисла усред рушилачке сile времена и упркос њој.

Елиотово апстрактно медитирање о времену почиње већ на почетку првог квартета, *Берниј Нортона: Време садашње и време прошло / Оба су можда присућна у времену будућем, / А времену будуће садржано у времену прошлом. / Ако је чиставо време вечно присућно / Чиставом времену нема искућења* (Берниј Нортон, I). У историјској променљивости, условљеној протоком времена, Елиот проналази тачку мировања у подручју културе. Тачку мировања у области културе чине велики песници прошлости — класици, односно традиција, коју Елиот не схвата статично, него као динамичну подлогу која се стално процесом стваралачке инфилтрације надograђује. Другу важну тематску линију *Четири квартета* чине експресивне могућности песничког језика, односно моћ да се кроз уметност речи искажу песников сензибилитет и мисаоност, као и да се трансцендира пролазност, односно време сажме у тачку мировања. *Поезија и време* чине нераздвојне тематске половине ове поеме. Тако, најважнији лајтмотиви *Четири квартета* су: *врш ружа, плес, шочак* (кружење, окретање), *тачка мировања, река, море, речи* (језичка уметност — књижевност), *мрак, љубав* (преовлађујући апстрактни мотив). Притом, стално понављање и варирање мотива у структури поеме још једна је илустрација тзв. технике или поступка одјекивања који Елиот примењује и у равни говорних перспектива.

Лалићево разумевање основне теме *Квартета* исказано је у његовом есеју *О поезији Т. С. Елиота*<sup>9</sup> као однос „времена и вечности, самотничке визије света и тешкоћа међуљудске комуникације, са проблемом релација простор-време и субјект-објект, ... при чему је тема времена кључна...”<sup>10</sup> Оваква тематика је у великој мери сродна тематици *Четири канона*, само обрађеној са другог аспекта, првенствено са позиције постављања библијских догми у иронијски контекст, ради осветљавања проблема односа човека и времена и моћи поетске (језичке) експресије у

<sup>9</sup> „О поезији Т. С. Елиота”, у: *Дела Ивана В. Лалића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997, стр. 161—177.

<sup>10</sup> *Исто*, стр. 174.

постицању свевремености. Међутим, само постојање поеме *Чећири кварћета* представља апологију експресивне моћи језика (...Само кроз облик, распоред, / могу речи ил музика да дойру / у мир, ко што се кинески врч и даље / нейрекидно врши у свом мировању (Берниј Нортон, V). Сам песнички говор (као део већег система општег језика, у смислу лингвистичког система знакова) увек је везан за временски оквир. Свака употреба језичка нужно је везана за временску сукцесију. Ту поново долази до изражаваја *теме односа йоезије и времена*.

Можда најбитније иновације модернистичке поетике, присутне и у *Чећири канона* и *Чећири кварћета*, које чине део њиховог поетичког дијалога, јесу техничке иновације, односно *експериментисање у вези са књижевном формом и стилом*. Једно од најбитнијих (ауто)поетичких питања којима се баве модернистички песници Лалић и Елиот је, дакле, експресивна (*не*)могућност јесничког језика. Ово питање је чак тематизовано и експлицитно исказано у *Чећири кварћета* Т. С. Елиота, а посредно и у *Чећири канона*. На пример, у *Чећири кварћета* ова идеја је непосредно исказана у петом ставу *Историје Коукера: И ево ме, на Јола Јућа, Јасло десет година / десет година у јавном проћердану... / настојања да научим употребу речи, а сваки је Јокушај / Јоћуно нов Јочетак, и друга врста неусиеха...* Оваква метапоетска питања још један су доказ интертекстуалног дијалога наведених поема Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота.

Елиот се залаже за иновирање песничког језика, његово ослобађање од строгих метричких конвенција и претеране, извештачене реторичности стила претходне генерације у енглеској књижевности, односно викторијанских и романтичарских песника 19. века, у којој нема свежине ни праве лепоте. Један од начина иновирања песничког језика који Елиот препоручује, а Иван В. Лалић стваралачки прихвата, је *действонализација* казивања, ослобађање конкретног хронотопа и предметног садржаја, приближавање језичког стила говорноме, чији један вид представља и увођење слободног стиха. Упркос залагању за слободан стих, Елиот не заговара ни сувишно приближавање поетског језика свакодневном говорном језику, којем подлежу многи модернистички песници. Елиот се не залаже за потпуно ослобађање од формалних ограничења, у која спадају нпр. правила везаног стиха. Он тврди да „ниједан стих није слободан за песника који жели добро да обави свој посао”.<sup>11</sup> За њега стих (па макар и везани) представља испољавање форме, а јасно је колики и какав значај форма има у Елиотовој модернистичкој поетици. Форма је аналогна појму *ијре*, која је један од лајт-мотива *Чећири кварћета*. Наиме, игра је строго уређена активност чија се уметничка суштина огледа у способности појединца — уметника да форму потчини снази оригиналне имагинације.

Иван В. Лалић такође истиче значај песничког језика и форме. Лалић тумачи песнички језик, у аналогији са песништвом Васка Попе, као кључ неравнотеже у свемиру, као пандан самог живота, отпоран на ра-

<sup>11</sup> Историја, стр. 187.

зорно дејство времена. Говорећи о песништву Васка Попе, Лалић истиче синтаксичку лапидарност, редукованост реченичне фразе његове поезије, сликовитост и сажету музикалност, као и свежину лексике и слика у којима се скрива читаво богатство симбола, као основне одлике добrog стила. Музикалност стиха за коју се залаже Лалић, као и Елиот, није условљена строгим метричким законитостима (правилностима), него се спонтано јавља као одјек ритма песничког језика близског говорном језику. Дакле, и на плану стила Лалић у Попи проналази достојан узор за сопствену модернистичку поезију и поетику, по том обележју сродну Елиотовој. Поезија као таква може да замени религију, осмишљавајући бесмислену стварност. У том смислу, *Четири канона* и *Четири квартета* су једно највеће апологије поезији које су ови модернистички песници могли да исказују. И у *Четири квартета* Т. С. Елиота слави се способност људске (поетске) визије да трансцендира у безвремено људско ограничење (смртност) у времену. Трансценденталне области људског духа на које указују *Четири канона* и *Четири квартета* су дакле *религија* и *поезија*, јер њихов циљ осмишљавања појавног света једно обавља функцију превазилажења тог света. Међутим, и поезијом, и религијом, као начинима трансцендирања појавне стварности, влада заједнички принцип, односно обједињује их један елемент, ван делокруга четири елемената видљиве природе. Тај пети елемент је свакако *љубав*, изражена било као принцип богоодличне односно Христове *милости*, на коју указује Иван В. Лалић у својој поеми, било као понизност, на коју указује Т. С. Елиот. Љубав неутрализује проток и деструктивну силу времена и несавршенство света и на тај начин настаје *тачка мировања*, лајт-мотив Елиотове поеме. На *тачку мировања*, онако како је формулисана у Елиотовој поеми, као начин превазилажења несавршености и пролазности видљивог материјалног света, указују и стихови седме песме *Трећег канона* Ивана В. Лалића: *То значи да савршенством / примида Творцу, а да нама је задано дело / да довршавамо облике несавршенства, које / у сржи привида је, у добру и у злости — / а да у томе послу прейознајемо милосрдје, / близину критичне масе, / кад наслушамо чудо / у ходу свакодневља, у изненадном смислу / йокрејта неког, ил речи.* Елиотова *тачка мировања* је заправо тај изненадни смисао који именује Лалић, у тренутку када се пресеку време и вечност. У ретким тренуцима просветљења, тзв. *тачкама мировања* егзистенција укљештена у времену сече се са вечношћу и представља израз идеје синтезе о којој је говорио Хегел, у оквиру вечите дијалектике историјског тока. Такви тренуци представљају суштину и оправдање људског живота, заоденутог у материју, увек смештену на одређеном простору и у одређено време.

У шестој песми Четвртог канона, пред сам завршетак *Четири канона* (дакле на семантички истакнутом месту), персонификује љубав, зазивајући је, као свемоћни принцип који оживљава мртву материју и представља једно од Божијих креативних начела: *Радуј се, љубави, ти која кружиши у стварању / стварностим, и привида милосних и немилосних, / а увек у милости сласења кроз несавршенство / чији се облик мења по вољи*

*вишњој, а и трудом / нас сарадника глинених ће љубави, йокрећача; / С тог радуј се, творевино бесстрасно милосног Творца.*

Са друге стране, љубав је у Елиотовој поеми, нпр. у трећој песми другог квартета, *Исї Коукер*, представљена у есхатолошком амбијенту ишчекивања коначног краја света, најављеног у Библији, када ће материјална природа појавног света бити трансцендирана чистом светлошћу: *Рекох души, буди мирна и чекај без надања / јер надање би било надање йо-ђрешно; чекај без љубави / јер љубав би била љубав йођрешна; има још и ве-ра / или су вера и љубав и нада укуйно у чекању... Тако ће шама светлосћ биши, а мировање ћес. Чекање без надања је свакако исказ понизности пред Божијом вољом, односно љубав, исказана на ненаметљив, али тиме веродостојнији начин.*

Још једна модернистичка црта која спаја Лалићеву и Елиотову поему је и чињеница да Иван В. Лалић посредно прихвати и Елиотов појам безличног лирског субјекта и имперсоналне емоције изражене у поезији, појам објективног корелатива, као и од Паунда преузет појам сликовитог исказивања идеја. Иван В. Лалић форму схвата као један од показатеља традиције, у складу са наведеним Елиотовим концептом имперсоналности (безличности) поезије, као ограничење потребно да би се поетско дело сврстало у одређени културни контекст и тиме постало универзалније, безличније. У *Четири канона* наизменично се смењују прво, друго и треће лице, једнине и множине. Проширење тачке гледишта лирског субјекта, на пример првог лица једнине на множину, може указивати на далеки одјек колективне тачке гледишта као контекста византијског средњевековног богослужбеног песништва. Такође, смењују се и дескрипција, нарација и псеудодијалошка форма инвокације. Притом се сваки од наведених облика казивања лако и сасвим природно претапа у неки следећи облик, скоро без икакве најаве и уочљивог прелаза, те у *Четири канона* постоји скоро синхроно мноштво тачака гледишта и поступака казивања. Отуда право богатство тачака гледишта у њој. У *Четири квартете* такође је присутна тенденција убрзаног и често наизглед немотивисаног смењивања различитих тачака гледишта. Ипак, за разлику од Елиотовог претходног поетског стваралаштва, на пример већ поменуте поеме *Пусћа земља*, у којој такође постоји плурализам тачака гледишта, али исказан и непосредно, дијалошким секвенцама различитих ликова поеме, у овој поеми је лирски субјекат споља јединствен (не постоји формално обележен дијалог), мада изнутра разложен на више тачака гледишта односно гласова — који ступају у известан дијалог. Када се узме у обзир концепт имперсоналне (безличне) поезије из Елиотове експлицитне поетике, објективност трећег лица у овој поеми делује сасвим разумљиво и оправдано. Такође, треће лице омогућава исказивање универзалних филозофских сентенција, које у поетском ткиву Елиотове поеме заузимају највише простора: *Речи се крећу, музика се креће / само у времену; но оно што само живи / може само умрећи. Речи, јосле говора, до-ћиру / до шишине* (Берніј Нортон, V); или: *И јућ горе јесће јућ доле, јућ напред јесће јућ напраћ. / То се не схвата јоуздано, али је сигурно / да време није исцелиће: болесника више нема ју (Исї Коукер, III).* Да-

кле, перспектива трећег лица присутна је приликом обраде најважнијих тема: времена, стварног и могућег, пролазног и вечног, тачке мировања, функције језика, односно поезије у трансцендирању материјалне датости. Са друге стране, честа примена другог лица и у овој поеми, било у виду вокатива (зазивања) именица односно именских речи, било у виду императива или неког личног глаголског облика (најчешће презента са функцијом свевремености) у другом лицу, указује на активан однос поетског дела према читаоцима: *Кораци одјекују сећањем / низ ходник којим нисмо кренули / ка вратима што их никад не отворисмо / у врт ружа. Моје речи одјекују / шако, у швом духу* (Берній Нортон, I). Примена овакве говорне перспективе указује на узимање у обзир хоризонта читалачке перцепције, у складу са савременом теоријом рецепције коју су крајем шездесетих година формулисали херменеутички теоретичари попут Ханса Роберта Jayса, Волфганга Изера, Ролана Барта.

Осим трећег и другог, у поеми се повремено јавља и прво лице, једнине или множине. На њега упућују или личне заменице (*ја-мене, ми-нас, ши-шебе, ви-вас* и сл.), или глаголске речи у првом лицу. Притом, прво лице једнине је најређа говорна перспектива у овој поеми, што је и логично, с обзиром на поменуту концепт безличности у поезији, који заступа Т. С. Елиот, а Иван В. Лалић прихвата. Увођење овог лица више представља изузетак који потврђује поменуто правило. Међутим, и то поетско „ја“ које се појављује не може се тумачити као субјективна тачка гледишта песника.

У *Четири канона* Ивана В. Лалића, као и *Четири квартета* Томаса С. Елиота, простор је отелотворење тока времена, манифестија вечите промене у дијахронији. Све просторне, као и временске, одреднице релативизоване су и међусобно повезане. Време је у *Четири канона*, као и у *Четири квартета*, само друга страна простора, односно простор је време видљиво на делу, на пример: ... *а нека време / ћокаже зачас свој мађнешти север, или можда чак / свој ћравоћ лица описак, видљив за тренутак макар* (Трећи канон, IV); или: *Када је месец спрашно и када бучи ћустош: / месец је ћостало век, ћустош је ћостала бес* (Четврти канон, II); односно: *Време разориће и време зашићићник, / као река...* (*Четири квартета*), где се такође огледа пројектост времена и простора, пошто лирски субјекат има потребу да време представи сликовито просторно, симболом реке. И у овом аспекту видљиво је да *Четири канона* и *Четири квартета* воде интертекстуални дијалог.

Како доминантна тема *Четири канона* и *Четири квартета* није само медитација о времену као таквом, него и начин досезања апсолута кроз време, можемо закључити да у *Четири канона* и *Четири квартета* егзистенција смештена у времену представља једини начин досезања апсолута, уколико *свести* схватимо као *свести о апсолуту*: *Време ћроџло и време будуће / дојуштијају само мало свесности. / Бити свестан, што није бити у времену / но само у времену може се ћрен у врту ружа... / ...ћамшићи: ућелешен у ћроџло и будуће. / Само временом се време побеђује* (Берній Нортон, II). Свест о апсолуту је оно што побеђује или, боље речено, осмишљава временски ток.

Иако се само временом време побеђује, свест о апсолуту не може се непосредно извести из свакодневног искуства, смештеног у време. Наиме, у другом ставу *Исїј Коукера* истиче се сумња у емпиријско становиште: *Постоји, чини нам се, / у најбољем случају само ограничена вредност / сазнања изведеног из искуства, јер сваки је тренутак ново и збуњујуће / вредновање свега што смо били.* У том контексту ванвременска, универзална симболика Богородице постаје суштински битна, што је видљиво и у Лалићевим *Канонима*. И за *Каноне* и за *Квартије* најважније је циклично или боље речено спирално виђење тока времена, блиско митском концепту времена. Време се у њима развија у дијалектикој спирали испресецаној тзв. тачкама мировања или исијавањима смисла, тренутцима сусрета временског и вечног, пролазног и непролазног, који представљају заокружену целину. Један од таквих тренутака у *Четири канона* пренет је у новозаветни контекст, као тренутак *благовести*, који представља заправо средишњи мотив *Четири канона*, али и *Четири квартете*, индикативан за виђење најважније теме времена у њима: *Свеједно је: / она прекршила руке над срцем будућег свешта / што куца услахирано, уија њоруку анђела, као / врш што уије кишу, и већ цвешта у одговору / гласнику: велича душа моја Господ — / и тако може нова да почне земља* (Други канон, IX). Тако, уколико је Бог теза, а Богородица антитеза, у духу хегеловске дијалектике, Христ представља синтезу, којој се изриче похвала у завршним стиховима *Четири канона*: *И досадојно јесте славиши ћебе, / најблаженија, ши чију сваку услишиће молбу / људод ћвоје љуши, коме нек слава и хвала је, амин.*

Сви наведени примери интертекстуалног дијалога *Четири канона* и *Четири квартете*, видљиви у различитим нивоима и елементима њихових структура, доказ су сродности њихових поетика (изражених у критичко-теоријским есејима и имплицитно присутних у самом поетском стваралаштву). На основу сажете анализе различитих структурних елемената *Четири канона* и *Четири квартете*, у спрези са поетичким начелима, можемо закључити да песништво Ивана В. Лалића и Т. С. Елиота одликује јединствени спој поштовања традиције и одступања од ње, што чини њихов међусобни интертекстуални дијалог сложенијим и семантички богатијим, а тиме и уочљивијим. *Четири канона* и *Четири квартете* су врхунска уметничка достигнућа у развоју модернистичке поетике у оквиру својих националних књижевности, али истовремено у оквиру це-локупне светске књижевности. Као таква, могу се сматрати узорним врхунцем развоја модернизма, а истовремено плодним извориштима пост-модернизма.



РЕЧ НА ДАН 18. XII 1992. КАД МИ ЈЕ УРУЧЕН  
ЗБОРНИК У МОЈУ ЧАСТ

*Војислав Ђурић*

Колегинице и колеге,

Има време, како би Проповедник рекао, кад се ради и има време кад се размишља о урађеном, али још више о неурађеном а што је требало урадити а није се доспело. За человека у одмаклим годинама прво време је сасвим на измаку, а друго је у највећем јеку. Ма како окретао — по слабости људској да се ублажи свој недостатак, ипак веома претеже неурађено. То је и терет и извор туге.

Ви знате као и ја колико у науци о књижевности и у сродним наукама има необављених послова, и колики се труд мора уложити да се само један невелики ваљано уради, и у каквој се тескоби и уз каква лишавања то код нас чини одувек и посебно данас. Па ипак постоји приличан број људи (и ви и ја међу њима) који то упорно чине и дају веће и мање прилоге упознавању суштине књижевности. Залагање таквих људи потиче из свести да су у књижевности више и потпуније него и где изражени ум и душа человека и да књижевност даје најдрагоцените градиво и сазнање свим наукама о человеку. А суштина књижевности одређује суштину њеног проучавања, која је у томе да се јасним и потанким приказивањем открије тајна књижевног дела, за шта је неопходна истрајна вольја, поуздана спрема и велика непристрасност.

По воли више силе — према старозаветним речима — човек се рађа као дивље магаре, као и оно без икаквог знања, и осуђен да буде пристрасан, и способан да мрзи и воли, и са могућностима да чини и добро, какве му је виша сила усадила у слабом тренутку свога стварања. Незнанье, ако хоће, лако савлађује, али пристрасност никад потпуно, мада, ако хоће да буде користан непосвећенима и мање посвећенима, мора да јој, као стоглавој немани, одсече бар 99 глава, и учини је мање опасном у њена три најопаснија вида: верском, националном и класном. А непосвећених и мање посвећених има много, веома много, чак и међу писцима. Један Толстој, на пример, записао је да је разумео Пушкина тек кад је прочитao текст Белинскога о њему, а — вероватно зато што сличан текст није прочитао — порицао је писца, ако не већег, не мањег

од себе. Овакви недостаци и сагрешења својствени су знатном броју писаца широм света, и та чињеница најубедљивије подиже високу цену улози добрих тумача књижевности.

А шта тек да се каже с обзиром на милијарде становника наше планете до којих књижевност уопште не допире и с обзиром на стотине и стотине милиона до којих допире у незнатној мери и у сумњивом виду! Не само у сиромашним земљама него и у богатим. И у најразвијенијим западним најмање деведесет одсто живља није или је у веома танкој и кидљивој вези са књижевношћу: фармери, радници, занатлије, трговци, полицијаци, бизнисмени, чиновници, политичари. А у десет одсто једва да је половина у сталном и тешњем односу са великим књижевним делима. На целој планети једва да има две-три стотине милиона људи који се са добром књигом стално друже, уживајући у њој и учећи из ње. Према томе бесмислен је приговор да књижевност не поправља људе: њој никад није дата прилика за то, јер је огромно земаљско благо (и људство као најважнији његов део) немилице трошено на разне поретке и беспоретке, који су у основи исти од памтивека — са тлачитељима и тлаченима.

Свакако је тачно да постоје и рођени зликовци који се не могу поправити, али је неоспорно и то — сваки нормалан читалац то зна из сопственог искуства — да права књижевна дела у огромној већини изазивају живу наклоност према добру и правди и не мање снажну одбојност према злу и неправди. Али, на жалост, такав читалац не може извојевати услове за благотворан утицај књижевности, која тада, ако не би могла сав свет да поправи, могла би многе и многе људе да оплемени и усаврши, развијајући им ум и душу, уливајући им својим сугестивним сликама трагичног и комичног сазнање (и осећање) да је зло ружно а добро лепо, и стварајући свест да су сви људи који су постојали, који постоје и који ће постојати — уза све разлике, у основи исти: с истим потребама, тежњама, радостима и боловима. Кад би се створили услови да се таквом утицају изложи деведесет одсто земаљских житеља, можда би се свет и поправио у лепој мери. Насупрот томе, на велику несрће људску, наука и уметност убијања и уништавања добијају из дана у дан све већи и страшнији замах, и из часа у час срећа је све даља од човечанства, посебно од малих народа (и нашег међу њима).

Ова мала одбрана књижевности и науке о њој није ради олакшања терета, него да се истакне колико је значајна и тешка улога тумача књижевности (и уметности уопште), који — ни у невољама и страхотама — не напуштају свој лепи рад започет већ у најранијој младости. Ово је и једини начин на који ја могу да захвалим за зборник у моју част, који је изнад мојих заслуга. Та тежња утолико је чистија што је дар без уздарја — као у оној народној:

*Кума куму свилену кошуљу,  
Кум уздарја куми ни динара.*

Ни многа друга дуговања — и то је извор тuge — нећу моћи да одужим: ни најближим својима, ни својим професорима, колегама, ћацима, сарадницима, друговима, пријатељима, свима којима дuguјем сваковрсну помоћ, подстицаје, упутства, обавештења, охрабрења или — ако ништа друго — лепу реч у пролазу, од које срцу бива лакше.

Велико хвала за све!



## ВОЈИСЛАВ ЂУРИЋ

Пут у свет књижевности

*Иво Тарћаља*

**САЖЕТАК:** Као маркантне тачке раног приступања Војислава Ђурића свету књижевности могу се издвојити: — у детињству, слушање и запамћивање народних песама; — читање књига према препоруци сеоског учитеља и гимназијских професора; — објављивање сопствене збирке песама одмах после матуре; — студирање југословенске књижевности и латинског језика са књижевношћу као главних предмета на факултету у Београду; и — у доба извођења наставе латинског у средњој школи, припремање и одбрана дисертације „Тужбалица у светској књижевности”.

Као маркантне тачке на путу у свет књижевности на који је Војислав Ђурић указао свима који су спремни да на тај пут крену могу се издвојити: — тумачење усменог народног стваралаштва и класика домаће књижевности, укључујући и српску филологију; — прилажење светској књижевности са задржавањем на остварењима старог Истока и античких писаца; — обнављање Катедре за општу књижевност и теорију књижевности; — обраћање пажње на књижевне теорије кроз векове и истраживање особених поетика стваралаца; — приступање тимском раду ради бољег проучавања књижевности путем утемељивања Института за књижевност и уметност, као и кроз посебне одборе Српске академије наука и уметности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** општа књижевност, књижевне теорије, поетика, народна књижевност, филологија српска

О човеку често нешто важно може да каже слика на зиду која му виси изнад кревета. Професору Ђурићу је понад постельje, за коју је у старости дуго био везан, стајала фотографија големог храста, дрвета једног високог, са крошњом двоструко широм но што је висока. У кору његовог стабла док је било младо деда Милован је урезао крстић и старо дрво према древном веровању постаде светиња, сеоски запис. Црквене литије су га обилазиле. Војислав га је памтио још из дана кад га деда књему довођаше. Поменуо је да се у хладу тог дрвета, чије рамене гране беху дебљине обичног шумског стабла, могло одмарати и четрдесет радника.

Близу великог храста, повише пута између Раче и Крагујевца, у Ђурића њивама, била је током ратног окршаја 1915. распоређена српска артиљерија. Била је удаљена неких 1000 метара од немачких топова постављених иза сеоске школе у Малим Крчмарима. Експлозија немачке гранате у дворишту од које су неки коњи страдали најстарији је доживљај који се детету урезао у свест.

Која је генерација у Србији пролазила кроз више ратова и доживела теже потресе од оне која је 1912. дошла на свет? Није чудо ако се у том нараштају јавила изузетна преданост вредностима које трају и опстају упркос свим рушењима и осипањима у властитом свету.

Учитељ Десимир Јовановић, о којем је Војислав Ђурић умео да говори из саме душе, унео га је у списак својих ђака 1919. године, тада још у униформи резервног официра, пошто се вратио из рата у којем је изгубио супругу и децу. Причало се да је у Првом светском рату био јунак, а у Другом је октобра 1941. у Крагујевцу мучки погубљен. Ученик му је био захвалан, поред осталог, и стога што је притискао и приволео његовог деду да му омогући даље школовање иако је стари жељео да унука сачува за пољске радове.

Међу својим професорима у крагујевачкој I мушкиј гимназији Војислав Ђурић је више њих радо помињао као „асове”. Српски му је предавао Милен Николић, касније библиотекар Народне библиотеке у Београду и аутор низа књижевноисторијских прилога. Историју му је предавао Радослав Марковић (касније начелник за основне школе у Министарству просвете под окупацијом, на положају који ће му омогућити да успешно интервенише за пуштање свог ученика и колеге, професора Ђурића, из младеновачког затвора). Милан Крестић, који је у Немачкој докторирао, предавао му је немачки језик са успехом, тако да је из гимназије изашао са знањем довољним за читање немачке литературе. Земљопис је предавао Илија Павловић, запамћен по томе што ђацима није дозвољавао да говоре научено напамет него увек тражио да све показују на карти. Гимназијски наставник латинског у последње две године био је један Рус, човек широке културе који је тако добро научио језик народа који га је примио да је на руски превео дела Сремчева и Коцићева, а на српски књигу једног руског историчара. У запису *Сећање на професора Сергија Медведева* Војислав Ђурић, као млад колега у истој струци, помиње да је тај наставник са високим захтевима у језичкој настави ђацима седмог разреда још посебно тумачио Цезара, Цицерона и Овидија, а ђацима осмог, на часовима запамћеним као „вальда најлепши часови које су ученици Крагујевачке гимназије имали”, опширно причао о друштвеним приликама у Риму.

Независно од свега што се на часовима предавало, крагујевачки матурант је обреченост поезији на свој начин најавио једном збирком стихова. Песме су му биле љубавне; прожете неком младалачком зебњом; назване су *Сутонска дрхњања*.

На XIV групи београдског Филозофског факултета студирао је југословенску књижевност (под А) и класичну филологију (под Б). Професори су му били Павле Поповић (историја југословенске књижевности),

Веселин Чајкановић и Милан Будимир (латински и теорија књижевности), Степан Кульбакин (старословенски), Радован Коштић (руски), Миодраг Ибраовац (француски). Историју је предавао за прву годину Станоје Станојевић, а затим и Никола Вулић, стручњак за стари век. Богдана Поповића је слушао кад је овај, као пензионер, држао специјалан течај о интерпункцији.

*Тужбалица у свећкој књижевности* — гласила је теза коју ће млади професор латинског језика у београдској VI мушкиј гимназији одбранити на Филозофском факултету 1939. године. У наслову те дисертације могу се разабрати духовни смерови који ће трајно заокупљати научникову пажњу — усмено народно стваралаштво, жива огњишта књижевности широм света, теоријско сагледавање онога што је заједничко у мношту књижевних појава, вечити мотив испраћаја...

Докторанду је ментор (у богатом смислу те речи) био Веселин Чајкановић, класични филолог и етнолог. У сећању на свог ментора (забележеном у тексту никад штампаном или сачуваним у једном трезору интернета) Ђурић изјављује: „Мене је Чајкановић натерао да израдим докторску дисертацију. Одрастао на селу, у обичајима и празноверицама из бронзаног доба, које нисам морао да сазнајем из књига, вальда сам му се учинио погодан за науку о старини. Али он је уложио толико труда и времена, и толико стрпљења, око ћудљивог младића какав сам био, да се ја сада, кад сам превалио шездесету, и чудим и стидим. На разговоре је звао он мене, није ми давао прилике да га молим! Отворио ми је широм врата своје чудесне библиотеке, могао сам да се послужим сваком књигом из ње! Пошто сам био гимназијски наставник и нисам имао довољно времена за рад у току дана, омогућио ми је да радим ноћу у библиотеци Семинара за класичну филологију! Кад сам се нашао у неприлици око набављања нових књига са стране — једна је коштала 600 динара (колико и крава!), а ја сам имао нешто мало више од 1000 динара месечне плате и породицу на врату — он ме је замолио за услугу да такве књиге набављам о његовом трошку за његову библиотеку. Али то није све. Кад је прочитao прве две главе моје дисертације *Тужбалица у свећкој књижевности* (у првобитном облику), рекао ми је да то није наука, да је то мода, добро за *Српски књижевни гласник*, али да наука тражи: не да сам тужим него да тумачим тужбалицу. Ја сам се, наравно, увредио и заћутао...” После извесног прекида у раду на дисертацији Чајкановић је једном изненадном посетом гимназији у којој је Ђурић радио побудио свог докторанда да се послу врати. А научној заоставштини Веселина Чајкановића захвални ће ученик у последњим годинама свог филолошког прегалаштва постати предани тумач и откривалац. Објавио је више његових књига из недовршених рукописа и приредио му широк избор радова и сабрана дела.

Радови о народном стваралаштву, „једином трајном царству у овој земљи” и о заслугама највећег сакупљача усменог блага густо су проткали обимну библиографију историчара књижевности који је за цео живот умео да заволи и упамти песме слушане у многочланој сеоској задрузи из које је потекао. Наслушао се епског и лирског казивања жена чији

мужеви и синови бејају „тамо далеко, далеко”. А, обдарен необичним памћењем, тајиће у сећању и безбројне стихове песника, домаћих и страних, целе поеме као што су *Горски вијенац* и *Смрш Смаил-аџе Ченећића*, велику личну антологију пасионираног читаоца и љубитеља поезије који се као гимназијалац и сам огласио збирком љубавних песама.

Негде сјесени 1941. ухапшен је приликом одласка из Београда на путу за Крагујевац и задржан у подруму младеновачког среског надлештва, где је брутално тучен под оптужбом да је свог ученика наговарао на одлазак у партизане.

Акција око његовог изласка из затвора налик је кадровима из неког акционог филма. Најпре му је непознати учитељ, избеглица из Босне, који је радио у другом крилу зграде надлештва као референт за просвету, кроз подрумски прозор, док је стражар био на другој страни зграде око које стално кружи, дотурио хартију, коверат и оловку уз поруку: „У великој сте опасности“. А потом је преузео Ђурићев писмо упућено начелнику Министарства просвете у Београду Радославу Марковићу. У Београд је писмо однео Ђурићев ћак Љубивоје Глишић качећи се за немачки камион који је ишао за Београд. Марковић је писмо проследио шефу полиције Бећаревићу, који је затворенику за гимназијских дана у Крагујевцу био школски друг и сустанар, па се о његову молбу није оглушио. А ни после те перипетије са повољним завршетком полицијска присмотра није била окончана. У Крагујевцу је избегао октобарско стратиште, али ће ту постати згрожени очевидац свежих трагова ужаса.

У послератним годинама нашао се на високим дужностима у Министарству просвете Републике Србије, а затим је 1949. дошао на Филозофски факултет за наставника историје светске књижевности. После приступног предавања у свечаној сали Универзитета на тему *Порекло поезије и извори њеног развићка*, са његових првих предавања у учионици настала је књига *Књижевност старог Истока*. Ту се на основу превода и изабране стране литературе приказују споменици сумерско-ававилонске, египатске, јеврејске, индијске и кинеске књижевности и, неретко, изненада откривају неке подударности домаће традиције са песничким остварењима из далеких времена и са далеких простора.

Залагање Војислава Ђурића у настави на Факултету омогућило је да 1954. семинар за светску књижевност прерасте у засебну студијску групу за општу књижевност са теоријом књижевности. Тада је обновљена стара и знаменита београдска катедра, једна од првих компартистичких у свету, која је одласком Богдана Поповића у пензију двадесет пет година била угашена. Као једини предметни наставник Ђурић је са потребном спремом, видним ентузијазмом и правим педагошким даром приступио изграђивању прикладних облика рада са студентима, изабрао сараднике, исписао програме за главне предмете и на својим школским часовима захватио нова градива. Дотада негованој нормативној теорији књижевности он је извођењем трогодишњег течaja посвећеног прегледу књижевних теорија противставио историјски приступ, а историјске осврте на књижевне епохе умео је да допуњава естетичком анализом изабраних песничких текстова.

Добар подстицај да се београдски професор светске књижевности посвети обрађивању историје књижевних теорија могла је дати Аница Савић Ребац својим радом о античкој естетици и науци о књижевности. Али он је и сам имао утицаја да њена књига буде писана, иако не и до-вршена. Пре но што ће дићи руку на себе она је бригу о свом рукопису оставила као неку врсту завештања младом колеги, старом латинцу, чију је спрему могла проценити као најприкладнију за бригу око издавања рукописа. Из Ђурићевог сведочења о драматичним последњим данима Анице Савић Ребац види се да је његовом раду на постхумном издању недовршене књиге претходило — већ негде од године 1950. до октобра године 1953 — више дугих разговора о замишљеном и предузетом подухвату.

На једном испиту из теорије књижевности који је писац ових редова, како је знао и умео, полагао код професора Ђурића 1952. године, право испитно питање је гласило отприлике: који су писци кроз историју познати по свом раду на теорији књижевности?

Први објављени рад професора Ђурића са темом из историје књижевних теорија био је опсежан оглед *О јроблемима Лаокоона*, предговор српском издању (1954) класичне расправе Лесингове о границама сликарства и поезије. Ђурић ту полази од Лесингових претходника у разматрању средишњег проблема и преноси мисли целог низа античких и доцнијих песника и филозофа.

Трогодишњи течај предавања Преглед књижевних теорија студентима групе за општу књижевност и теорију књижевности започет је и извођен као нека кичма целог система наставе на новооснованој групи, а неко време и на постдипломским студијама за све студенте књижевног смера. Тада историјски дат преглед постављен је одмах знатно шире но што је — колико нам је познато — и гда у науци покушано да се пружи.

Ђурићево излагање важних и мало познатих мисли о књижевности, о писању, читању и тумачењу прочитаног, полазило је од Индије, Кине, Јапана и Персије, па је ишло преко античких књижевних теорија Грчке и Рима, пратило књижевну мисао у доба средњег века, хуманизма и ренесансе у Италији, Шпанији и Енглеској, да би се, после књижевних идеја просвећености, задржало на теорији романтизма у Енглеској, Немачкој, Италији и Француској. Обухваћени су такође књижевни погледи Едгара Алана Поа и Шарла Бодлера, а потом основи књижевне теорије реализма и основи књижевне теорије симболизма. Приказивање новијих схватања књижевности професор је препуштао млађим колегама.

Кохеренцију концизног академског излагања о историји књижевних идеја извођеног за катедром умањивале су поједине дигресије и тумачења. Богата асоцијацијама на слична или опречна решавања неког трајног проблема, мишљења су професорова каткад прерастала у теоријске есеје, као што су *Некадашњи и данашњи књижевни јроблем* (1955), *Песнички љонос* (1957), *Проблеми критике* (1957), *Размишљања о катарси* (1957), *Лирика* (1982).

Оглед *Некадашњи и данашњи књижевни јроблем*, касније објављиван под насловом *Суђестија*, знаменит као редак прилог компаративној пое-

тици којим се доводе у везу мисао старе Индије и модерне Европе, био је и одговор на живу проблематику домаће критике која се нашла у сукобу између јасног и херметичног исказивања у песништву. Уочавајући важност такозваног подтекста у поезији, аутор у том раду открива препоруке теоретичара из различитих епоха и са удаљених поднебља да читаоцу не треба све казати, него му оставити и да нешто сам открије.

Текст Ђурићевог великог Прегледа књижевних теорија, годинама преписиван из многих студентских бележака, које су умножаване и уз помоћ технике, остао је у виду опсежног манускрипта. Професор га, изгледа, није до краја припремио за штампу, са одговарајућим апаратом, а издавачи нису показали интересовање за ту јединствену грађу. Аутору се, изгледа, као преча наметала вокација за представљање домаћих класика савременом читаоцу и за властито уопштавање књижевног искуства путем широких компаратистичких захвата.

Као неки свод дугих трагања за истукством књижевних теорија кроз векове уобличен је оглед *Врховно божанско Реч*. Ослањајући се на примере древних клањања тајанственој моћи речи, аутор овде налази да се у симболици тог „врховног божанства“ крију почетак и језгро поетике. Није ли управо испитивању тог почетка поетике био усмерен један поznи, али и неостварен, пројекат академика Ђурића: жеља му је била да се, уз организовану сарадњу зналaca књижевности разних народа, сакупе и преведу за велику збирку на разним језицима записане пословице у којима је реч о речи, реч о речима.

Стручна интересовања и одговарајућа ангажованост Војислава Ђурића сезали су далеко изван књижевности у ужем смислу те речи. Сада, у првој деценији XXI века, његова упозоравања са трибине Конгреса културне акције одржаног 28—30. октобра 1971. у Крагујевцу звуче пророчки: „Да ли су престали да важе разлози са којих је српскохрватски или хрватскосрпски примљен као заједнички књижевни језик четири републике: Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Србије? Да ли је оповргнута научна аргументација, стварана у низу деценија од најкрупнијих хрватских и српских имена, да су у неким деловима поменутих република, у народном говору и усменој и писаној књижевности, уза све разлике, српски и хрватски више један језик него што је то чисто српски у самој Србији или хрватски у самој Хрватској? Шта ће бити ако се са мешовитим школама у четири републике језик подели? Како ће, после деобе, свој језик називати Црногорци и муслимани — српскохрватски, као и досад, или ће га Црногорци називати црногорским, а муслимани мусиманским, или ће и једни и други бити принуђени да се опредељују између српског и хрватског, што би се могло осетити као ново национално опредељивање? Да ли ће разграничење од источног говора, то јест од Србије, бити услов за спајање или за раздвајање српске и хрватске културе у Хрватској, да ли ће довести до асимилације или до кобног расцепа? Шта би све изишло из сличног разграничења у Босни и Херцеговини? Зар овако смишљена деоба језика неће довести у неприродан положај не само српски него и хрватски народ: да имају по два или три књижевна језика? Сва ова питања остају отворена, и многа дру-

га, а деоба језика се наставља и пометња се шири и неспоразум се снаји, и преграде расту.”

Многима од оних који су желели да продуже научно усавршавање професор је нудио теме за обраду и издашно давао добре савете. Нова катедра је, у већој или мањој мери, изводила наставу за студенте различитих стручних профила на Филолошком факултету, а и самим својим постојањем послужила је као образац приликом отварања сличних наставних јединица на неким другим универзитетима, чак и у далекој Алберти из Канаде. Цео ланац овде негованих талената деценијама проширује наше људске и књижевне хоризонте и доприноси дизању смисла читалачке публике за естетске домете уметности речи.

Са ослонцем на Катедру Војислав Ђурић се прихватио оснивања Центра за теорију књижевности и естетику, названог потом Институт за књижевност и уметност. Ту је прихватио више замашних пројеката тимског рада. У публикацији *Свеске* резимирали су теоријски чланци из области естетике, књижевности, ликовне уметности, музике, позоришта и филма који тада бејаху објављивани у домаћој и страној периодици одговарајућег профила. Праћено је сто шездесет часописа и листова на разним језицима почев од 1959. године. Тако обухватан систем стручног обавештавања се после десет година показао као одвећ амбициозан за једну невелику књижевну средину. Идеја да *Свеске* буду превођене на стране језике и да уз помоћ УНЕСКО-а постану приступачне корисницима широм света, још како издељеног, није дошла до остварења и рад на *Свескама* је уступио место низу других филолошких послова.

О енергији коју је свакодневни рад на факултету годинама изискивао понешто казују и сачуване поруке које нам је професор Ђурић, својим лепо исписаним рукописом, упућивао приликом заједничких послова. Садржина професорових порука више не подлеже дискрецији комисијског рада, којим се оне непосредно баве. Једно овакво писмо послато је ради закључивања оцена на писаном делу дипломског испита у јунском року 1963. Писаним саставима студената овај професор је посвећивао нарочиту пажњу.

Драги Иво, где год је било нерешено, ја сам „попустио” ради више правде и на задовољство Рашково. Тамо где сте се ви и Рашко сложили ја се придружујем. Образложење стручно: Поповићева је више написала и показала опширније знање, али није избегла развученост; Лебедински је сажетији и са „тежим” знањем, иако нема рафинирану реченицу. Влаховићева је за нијансу боља од Бојовића, који — с обзиром на друге седмице сасвим заслужује осмицу (и зато Влаховићева треба да добије деветку). Гордана Јовић-Брајовић није слабија од Остоје Кисића.

Ако се са овим слажете, истакните листу студената који се пуштају на усмени дипломски испит и закажите почетак тога испита у понедељак у попла 4 после подне (јер ја сам пре подне заузет: о томе обавестите Рашку и замолите га да се сложи). Питања припремите по већ утврђеном начину (консултујете, ако Вам је потребно, Недељковића и Јосимовића; наравно и Рашку — ако је за то расположен).

В. Ђурић

Из родног места, где се затекао на одмору, професор ми је поводом комисијског реферата о кандидату за избор једног ванредног професора 11. новембра 1982. послао писмо у којем се могу осетити и неки исповедни тонови.

Драги Иво, јуче сам добио Ваше писмо и реферат о Владети Јанковићу.

Видим да се бавите делом најтежим у професорском позиву, читањем туђих текстова и састављањем рецензија. То су праве жртве, утолико веће што их човек даје веома често у тренуцима кад би свом душом нешто друго радио. Али без тих жртава, које нико не цени, наука не може.

Веома ме је обрадовала вест да је Ерор завршио докторску дисертацију о Савковићу. Ерора сам запазио већ у првој години његових студија и, упркос неким његовим „незгодним“ особинама, убрзо се утврдио у уверењу да ће се развити у драгоценог научног радника. То моје уверење је из године у годину само потврђивао. Огромна је штета што због пристрасности своје генерације на нашем Одсеку... није постао универзитетски наставник, а моя је наставничка кривица што ту пристрасност нисам могао да сломим — уколико може (а мора) бити крив човек који је сам већ био сломљен. Но главно је да је Ерор, и ван Универзитета, свом снагом напредовао.

Нимало не могу да разумем рецензирање недовршеног (половичног) критичког издања И. Вукићевића. Куда то води? Како такав поступак могу да поднесу захтеви у „Начелима за критичка издања“ и захтеви здравог разума? Господе, зар баш све мора тако да се посуврати и суноврати?

Узалуд тражим одмора у пределима детињства, одсвуд (из прошлости и садашњости) сустижу ме и престижу ме — као луди ветри — појаве које шире тегобно неспокојство. То што сам изабрао да у њима не учествујем активно, знам, није пут исцељења.

Реферат о Јанковићу, који сте добро саставили, потписао сам и враћам Вам га.

Срдечно Вас поздравља

Ваш В. Ђурић

Једноставан, вазда приступачан људима и заузимљив за друге, Војислав Ђурић није био горд, али је био поносит човек. Последице те своје особине прихватао је и кад су ишли на његову и кад су ишли на општу штету.

Међу установама којима је Војислав Ђурић давао замах у раду, поред Филолошког факултета и Института, важно место имају Српска књижевна задруга и Српска академија наука, где је годинама обављао низ високих функција и оставио значајан траг. А тешко би било и набројати остале друштвене, научне, културне и просветне установе, све одборе и комисије савезног и републичког нивоа, сва уредништва којима је нештедимице посвећивао своје зреле године, искуство, ненаметљив ауторитет.

Као научник и организатор научног рада академик Ђурић је истовремено бивао живо присутан у књижевном животу. У кругу издавачке делатности, поред невидљивог зрачења, кроз разне облике анимирања писаца и преводилаца или подношења предлога угледним издавачким кућама и удруженим издавачима, Ђурићево упорно залагање оставило је видан траг на пољу плански извођеног стручног издавања кључних до-

кумената књижевне теорије и покретања првих специјализованих библиотека за књижевну мисао. Буђењу интересовања за поетике домаћих писаца — област у којој се историја и теорија књижевности плодно сусрећу — аутор *Његошеве поетике* је дао, речју и примером, први и снажан подстицај.

Највећи број стручних радова Војислава Ђурића, мимо посебних студија, сакупљен је у три књиге *Говор поезије* и у избору из кола Задругиног, под насловом *Трагање за духом речи*. У тим књигама радови су мањом посвећени класицима српског, хрватског, античког, француског, немачког, индијског песништва, као и неким заслужним филолозима, а има и смелих компаратистичких синтеза, далековидних уопштавања која почивају на чврстом уверењу аутором да се без познавања страних књижевности ни књижевност национална не може добро разумети.

Пространим пољима тематских захвата Ђурићеве писане речи могу се упућивати читаоци веома различитих интересовања и стручних профиле, а нарочито они који би хтели да разаберу где се крије кобна чар живљења на балканском тлу.



## „ХОМЕРУ УЗ КОЛЕНО”

Војислав М. Ђурић као антологичар српскохрватске усмене епике\*

*Љиљана Пешикан-Љуштићановић*

**САЖЕТАК:** Рад се бави основним начелима избора и односом према усменој епци на којем почивају антологије српскохрватске епске и јуначке поезије Војислава М. Ђурића. Као доминантна, испитују се естетичка и етичка мерила, однос песама према историји и поетичке одлике усмене епике.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Војислав М. Ђурић, антологија, српскохрватска усмена епика, јуначке песме, историја, мит, поетика

Војислав М. Ђурић (Мало Крчмаре, код Крагујевца, 4. I 1912 — Београд, 27. VI 2006) свакако је један од најзначајнијих јужнословенских антологичара и популаризатора усмене књижевности и усмене епике после Другог светског рата.<sup>1</sup> Његово научно дело, у целини узев, пре-

\* Овај рад настао је у оквиру пројекта Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности (број 148009A), који се, под руководством проф. др Марије Клеут, уз финансијску подршку Министарства науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност филозофског факултета у Новом Саду.

<sup>1</sup> О овоме може сведочити и сасвим сведена библиографија (не обухвата многообројна поновљена издања) приређених и изабраних збирки и антологија усмене епике: *Народне јуначке јесме*, Војислав М. Ђурић, приређивач, Просвета, Београд 1947; *Народне јуначке јесме о Марку Краљевићу*, Војислав М. Ђурић, приређивач, Просвета, Београд 1948; *Народне јуначке јесме хајдуке и ускочеке*, Војислав М. Ђурић, аутор предговора, уредник, Просвета, Београд 1948; *Краљевић Марко*, Војислав М. Ђурић, аутор поговора, Народна књига, Београд 1952; *Бранковићи и Јакшићи*, Војислав М. Ђурић, аутор предговора, приређивач, Народна књига, Београд 1952; *Хајдуци*, Војислав М. Ђурић, аутор поговора, Народна књига, Београд 1952; *Народне јуначке јесме најстаријих времена. 2, О српским десеторијима и њиховим савременицима*, Војислав М. Ђурић, уредник, аутор додатног текста, Знაње, Београд 1953; *Народне јуначке јесме новијих времена* приређивач, аутор предговора Војислав М. Ђурић, Знанје, Београд 1953; *Неисториске народне јесме*, Војислав М. Ђурић, аутор предговора, сакупљач, аутор речника, Младо поколење, Београд 1954; *Народне јуначке јесме најстаријих времена 1, Преткосовске и косовске*, Војислав М. Ђурић, аутор предговора, приређивач, Знанје, Београд 1954; *Народне јуначке јесме средњих времена. 1, О хајдуцима*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предговора, Знанје, Београд 1954; *Антилологија народних јуначких јесама*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предговора, Српска књижевна задруга, Београд 1954; *Народне јуначке јесме о ускокима*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предговора, Нолит, Београд 1955; *Народне јуначке јесме: преткосовске и косовске*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предговора, Нолит, Београд 1958; *Антилологија народ-*

васходно је заокупљено сагледавањем опште и националне књижевности у широком компаративном контексту, обједињеном наглашеним интересовањем за усмено стваралаштво, широким сагледавањем онога што је заједничко песништву различитих народа, те теоријским изучавањем песничких жанрова. Истовремено, у свим доменима изучавања Војислав Ђурић на различите начине захвата у домен естетског, било тако што наглашава естетске критеријуме избора дела, било тако што издваја формалне и садржинске критеријуме на којима почива његов естетски суд.

Најзначајније књиге и студије Војислава Ђурића<sup>2</sup> обједињавају широк спектар теоријских, естетичких и књижевноисторијских питања из домена сумерско-ававилонске, египатске, античке, јеврејске, индијске, кинеске, западноевропске, словенских, јужнословенских књижевности и српске књижевности. Већину ових студија карактерише компаративно сагледавање дела и особено обједињавање књижевноисторијских и теоријских питања и снажан избој читалачке страсти која открива и нуди смелe увиде у књижевне везе и духовна сагласја различитих простора, култура и народа.

Уклапањем у контекст опште књижевности и стапањем историјских, теоријских и естетичких аспеката, одликује се и Ђурићево бављење народном књижевношћу, које чини један од највиталнијих токова његовог научног рада. Оно креће од испитивања теоријских и историјских аспеката и генезе народне књижевности,<sup>3</sup> преко приређивања Карадићеве збирке, његових списка и бављења портретима устаника,<sup>4</sup> до сачињавања низа избора епске и лирске поезије и усмене прозе и антологија народне књижевности,<sup>5</sup> које најпотпуније одсликавају његово виђење

них епских ћесама I, II, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предвора, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад—Београд 1958; *Неиспороске народне ћесме*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предвора, Младо поколење, Београд 1959; *Народне јуначке ћесме о српским десетоштима и њиховим савременицима*, Војислав М. Ђурић, уредник, аутор додатног текста, Нолит, Београд 1960; *Народне епске ћесме I—II*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предвора, Просвета, Београд 1963; *Антилологија српских народних јуначких ћесама*, Војислав М. Ђурић, приређивач, аутор предвора, Источник, Београд 2001.

<sup>2</sup> *Тужбалаца у светској књижевности*, Београд, [докторска дисертација, издање аутопротектор], 1940; *Порекло поезије и извори њеног развијашка*, Просвета, Београд 1950; *Књижевности старој Истоку*, Новинарске и дипломатске високе школе, Београд 1951, Увод у римску лирику, предговор књизи *Римска лирика*, Просвета, Београд 1961; *Лирика*, Завод за издавање уџбеника, Београд 1965; *Говор поезије. Појам, слика, звук*, књ. 1, Просвета, Београд 1966; *Говор поезије. Из српске књижевности*, књ. 2, Просвета, Београд 1969; *Говор поезије*, књ. 3, Просвета, Београд 1980; *Лирика у светској књижевности: врсте и антилологија ћесама*, Српска књижевна задруга, Београд 1982; *Трагање за духом речи*, Српска књижевна задруга, Београд 1990.

<sup>3</sup> *Народна књижевност. Предавања*, [без издавача], Београд 1950; *Постанак и развој народне књижевности*, Знање, Београд, 1954; *Српскохрватска народна епика*, Народна промоција, Сарајево 1955.

<sup>4</sup> *Вукови зайси*, Српска књижевна задруга, Београд 1964; *Вукови портрети устаника у спису „Како српски Плутарх”*, Источник, Београд 2002.

<sup>5</sup> Поред већ наведених избора и антологија усмене епике ту спадају: *Народне лирске ћесме*, Просвета, Београд 1947; *Народне притоветице*, Просвета, Београд 1948; *Српскохрватске бајке. Антилологија*, Народна просвјета, Сарајево 1957; *Антилологија народних лирских ћесама*, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд 1958; *Антилологија народних притоведака*, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд 1960; *Народна поезија. Антилологија југословенске књижевности*, Нолит, Београд 1960; *Лирске*

ових дела. У свим аспектима свог бављења усменом књижевношћу Војислав Ђурић је тежио и да осветли поједине ликове и теме у ширем историјском контексту.<sup>6</sup>

Поред српске и јужнословенске народне књижевности, Војислав Ђурић је познавао и усмену традицију других народа, од сумерско-ававилонске, хебрејске књижевности и староиндијских спевова, преко античких епова, до енглеских, шкотских и ирских бајки и до заначајног увида у балкански књижевни фолклор.<sup>7</sup> У целини узето, бављење Војислава Ђурића усменом књижевношћу — и српском и других народа — обележено је особеним антологичарским приступом, трагањем за делима највиших естетских дometа и обједињавањем књижевнотеоријског и књижевноисторијског приступа, па то суштински боји и његове антологије српскохрватске усмене епике.<sup>8</sup>

Једно од темељних Ђурићевих полазишта у обе антологије српскохрватске усмене епике (*Антиологија народних ейских ћесама I, II* и *Антиологија народних јуначких ћесама*) јесте убеђење да су српскохрватске епске песме (прецизније одређене као „штокавска епика“) „и по предмету и по изразу једна органска целина“.<sup>9</sup> Притом, он допушта да песама *ио садрижини* има „и чисто српских и чисто хрватских“,<sup>10</sup> али наглашава да је ипак „неупоредиво (...) више заједничких“.<sup>11</sup> Исти став наглашен је

*народне ћесме*, Рад, Београд 1963; *Антиологија народних пријоведака*, Српска књижевна задруга, Београд 1977; *Српске народне щаљиве приче*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.

<sup>6</sup> Особине Вишњићевог израза, „Књижевност и језик“, 1968, XV, бр. 4, 16—24; *O Речи Крилатици у ћесницама*, „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор“, 1976, XLII, бр. 1—4, 61—65; *Бој на Иванковцу у књижевности*, у зборнику: *Бој на Иванковцу 1805. године*, Српска академија наука и уметности — Самоуправна интересна задругница културе Скупштине општине, Београд—Топрија 1979, 67—84; *Крушевац у „пошљедњем вријемену“ / пре и послије Косовског боја/*, у књизи: *Крушевац у народној поезији*, Багдала, Крушеваш 1989; *Историја и ћесништво*, „Књижевне новине“, бр. 850—851, 15. X—1. XI 1992; *Косовски бој у српској књижевности* [приређивац и писац предвора], Српска књижевна задруга—Матица српска—Јединство, Београд—Нови Сад—Приштина 1990.

<sup>7</sup> Био је, уз остало, аутор поговора за књигу *Песма о краљу Налу*, уломак из староиндијскога спева *Махабхарате*, преводилац Томислав Маретић, Рад, Београд 1963, аутор предговора за збирку енглеских, шкотских и ирских бајки (*Bajke sa britanskih ostrva*, „Veselin Masleša“, Sarajevo 1960), а био је и аутор предговора и уредник трију збирки загонетака балканских народа: *Аромунске загонетке = Angačitor armeneāte*, САНУ, Београд 1980; *Rotmante garadine alaya = Ромске загонетке*, САНУ, Београд 1980; *Turske загонетке = Türk bilmeceleli*, САНУ, Београд 1980; *Албанске загонетке = Kashelasha shqipe*, САНУ, Београд 1981.

<sup>8</sup> Предмет испитивања у овом раду јесу његове антологије усмене епике и усмених јуначких песама, навођене према следећим издањима: *Антиологија народних ейских ћесама I, II*, избор, предговор (*О народним ейским ћесмама*) и белешке Војислав Ђурић, Матица српска — Српска књижевна задруга, Нови Сад—Београд 1969 [без ознаке издања]. У даљем навођењу ЕП I или II, број песме или страна текста. *Антиологија народних јуначких ћесама*, избор, предговор (*Српскохрватска народна епика*) и белешке Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1973 [седмо издање]. У даљем навођењу ЈП, број песме или страна текста. Употреба управо ових издања јесте условљена практичним разлозима (доступношћу књига), али и чињеницом да је у овом издању *Антиологије народних јуначких ћесама* предговор проширен и полемичким одзивом на текст Радована Зоговића, *Јуначке ћесаме и властели*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1966/2, 308—363.

<sup>9</sup> ЕП, 7.

<sup>10</sup> ЕП, 7.

<sup>11</sup> ЕП, 7.

вишеструко и у *Антологији народних јуначаких песама*: чињеницом да се уводна студија, која има обим и садржинску разуђеност монографије, насловљава *Српскохрватска народна епика*; потом посредно, наглашавањем истих историјских околности у којима се епика развијала на српским и хрватским просторима; али и непосредно, особеним оправдавањем Вука Караџића због националног именовања народних умотворина.<sup>12</sup> Иако у збиркама насталим после Вукових (и српским и хрватским) према његовом суду има „много мање аутентичних и зато много мање лепих примера (јер су забележени у доба декаденције народног стваралаштва)”,<sup>13</sup> Ђурић наглашава да управо ове песме „непобитно доказују да [је] народна књижевност на српскохрватском језику (посебно на штокавском подручју које је дugo било турско подручје) — и по духу и по изразу — једна недељива целина”.<sup>14</sup> Као основ те недељивости усмене епике Ђурић примарно истиче заједнички отпор хришћана (православаца и католика) турском освајачу. Ово „стање јединствено, иако су жртве биле неједнаке”,<sup>15</sup> условило је заједнички дух, садржину, особену етичност и заједничке јунаке српскохрватске епике, попут Ива Сенковића, Марка Краљевића, па и Јанка Сибињанина и Секуле Бановића, који су слављени на широком балканском простору.

У имплицитној полемици са могућим опонентима Ђурић пориче могућност поделе засновану на „народности опеваних личности”,<sup>16</sup> или и ону засновану на „народности оних који певају”,<sup>17</sup> пошто су песме „колективни производ”, оне „иду од уста до уста, и веома је чест случај да су једну исту песму певала и српска и хрватска уста”.<sup>18</sup> Као пример српскохрватске песме Ђурић наводи *Хасанаџиницу*, а као могућу алтернативу атрибуцији српскохрватска предлаже и „неутрални назив: *наше народне* или само *народне* песме”.<sup>19</sup> Као изузетак он препознаје једино муслиманску епiku, зато што је она по основној идеолошкој тенденцији супротна хришћанској. (Ово је, верујемо, додатно утицало да се ове песме у потпуности изоставе из његових антологија, у којима се, како наглашава, једнако водило рачуна „о значају садржине”, као и „о лепоти облика”.).<sup>20</sup>

Сам Војислав Ђурић морао је, верујемо, бити свестан дубоке парадоксалности, властите атрибуције усмене епике. Вукова збирка, по њему најутицајнија и највреднија на српскохрватском простору, из које је преузет највећи број песама у његовим антологијама „била (је), углавном,

<sup>12</sup> „Вук Караџић је употребљавао не само за епске песме него и за лирске и приповетке и све друге народне умотворине само назив *српске*. То се може разумети кад се има на уму стање науке у његово доба и чињеница да је народна књижевност коју је он бележио и издавао била, углавном, из српских крајева. „(ЈП, 132.)

<sup>13</sup> ЈП, 132.

<sup>14</sup> ЈП, 132.

<sup>15</sup> ЈП, 133.

<sup>16</sup> ЈП, 133.

<sup>17</sup> ЈП, 133.

<sup>18</sup> ЈП, 133.

<sup>19</sup> ЈП, 134.

<sup>20</sup> ЈП, 764.

из српских крајева”,<sup>21</sup> а сем тога, упркос именовању, Ђурић наглашава „чињеницу да је из српских извора потекао најзначајнији и најлепши (и по темама и по изразу) део наше народне епике”.<sup>22</sup>

Основна мерила којима се руководио у својим антологијским изборима Ђурић сведено побраја у напоменама уз *Антиологију народних јуначаких ћесама*. Укупно узев, они се могу свести на естетске садржинске и етичке/ морално-васпитне критеријуме и примењени су у обе антологије.

Естетско процењивање песама у великој мери се своди на изрицање индивидуалног суда укуса, који се често повезује и условљава садржинским и етичким постулатима. Колико је одређена песма леја, или по чему се уопште лепота усмене епике може процењивати, експлицитно се мотивише проценом поједињих елемената садржине и поетског језика песме, али и указивањем на високе етичке квалитете или, паљ, њиховим порицањем. Тако у обе разматране антологије изостаје, рецимо, Милијина песма *Сесија Леке кайетана*, што је, у поговору *Антиологије народних јуначаких ћесама*, сажето мотивисано тиме што је „књига намењена школској употреби”.<sup>23</sup> У разматрању циклуса песама о Марку, управо ова песма за Ђурића је доказ да је „народни певач хтео да у једној личности прикаже све људске особине и расположења, од најнижих до највиших”,<sup>24</sup> а једини судови о овој чудесној и дубоко загонетној песми остају они моралне природе: да она приказује „безразложан злочин” и „чудовишан поступак”.

Управо у домену естетског просуђивања показује се још једно битно својство Ђурићевог приступа усменој епизи. Он усмену епску песму вреднује истим мерилима као писану. Иако раздава усмено и писано песништво, наглашавајући опште генеричке везе међу њима, и управо у томе налази „велики значај усменог народног стваралаштва”,<sup>25</sup> када треба донети естетски суд и, уопште, оценити стилско-формалну страну усменог песништва, Ђурић у великој мери полази од поставки нормативне класичне теорије, примерене писаној књижевности. Мада схвата усмено стваралаштво као „најнепосреднији и најпотпунији израз народног духа”<sup>26</sup> и види у њему драгоцену ризницу из које писана књижевност посеже у борби „против псевдолитературе уопште”,<sup>27</sup> Ђурић у његовом вредновању посеже за „писаним” критеријумима: оригиналношћу, одсуством понављања и монотоније, те избегавањем „окамењених формулa”.

<sup>21</sup> ЈП, 132.

<sup>22</sup> Колико је разрешењу овог парадокса допринела последња антологија Војислава Ђурића *Антиологија српских јуначаких народних ћесама*, Источник, Београд 2001, биће размотрено у посебном раду.

<sup>23</sup> ЈП, 764.

<sup>24</sup> ЈП, 61.

<sup>25</sup> „Велики значај усменог народног стваралаштва најбоље потврђује чињеница да је оно непрестано и у великој мери утицало на писану књижевност” (ЈП, 689).

<sup>26</sup> ЕП, 7.

<sup>27</sup> „Псевдолитература” схвата се, у идеолошки условљеном суду, као „псевдокласичарско и дворско песништво” (ЈП, 689).

Овако заснованим критеријумима, који сами по себи дају примат писаној књижевности, унеколико противречи то што Војислав Ђурић, вреднујући српскохрватску писану књижевност уопште, наглашава да је она „највећим делом својим заостајала не само за високим остварењима европских писаца него и за највишим остварењима саме усмене књижевности”.<sup>28</sup> Насупрот овом „заостајању” писане књижевности, он истиче равноправност српскохрватског усменог песништва са највишим европским и светским остварењима из ове области. То се посебно наглашава честим поређењима са Хомеровим еповима, како онима која остају на нивоу општег суда: „с њима смо Хомеру уз колено”,<sup>29</sup> тако и онима у којима се поједина стилско-формална својства, елементи садржине или песничке слике вреднују тако што се пореде са Хомеровим стилом и поступцима. Ова поређења најчешће остају на нивоу таксативног набрајања и појачавају утисак о изразито формалистичком разматрању поетике усменог песништва. Такође, она у обе Ђурићеве антологије остају више типолошка, сагледана претежно као израз духовне сродности, а мање као трагање за заједничким, потенцијално преузетим мотивима. (Када је реч о интернационалним мотивима, Ђурић се и иначе у највећој мери ослања на Томислава Маретића, наводећи детаљније само поједине, углавном од Маретића преузете примере.)<sup>30</sup>

Упркос извесном формализму и нормативности којима се одликују његове анализе песничког језика и стилско-изражајних средстава усмене епике, укус и естетско процењивање Војислава Ђурића по много чему су поуздани и супериорни, а његово познавање и светске баштине и српскохрватске епске поезије импресивно је. На поузданом укусу и широком познавању епског певања уопште темељи се, рецимо, његова сведена интерпретација феномена епског понављања, из које проистиче и данас релевантан закључак да епско понављање за усменог песника може бити: „готова формула помоћу које прави песму”; може му служити „да прошири песму”; „да предахне”; „да нагласи оно што он сматра најважнијим”.<sup>31</sup> Илуструјући овако засновану типологију епског понављања, Ђурић даје неколико ефектних анализа, показујући, рецимо, како функционише понављање у *Почејику буне Јробијив дахија*, *Женидби Душановој*, *Зидању Скадра*, *Мусићу Стевану*, *Орању Марка Краљевића*, *Смрти Сењанина Ива* и др.<sup>32</sup> Ђурић се у својим антологијама и иначе показује и као истанчан и сензибилан аналитичар естетских врхунаца усмене поезије. Он даје читав каталог антологијских поетских слика и поступака, побраја низ песама у којима је „израз у пуном складу са садржином”, и сажето, али ефектно, на конкретним примерима, показује како се тај склад остварује. Тако ће, рецимо, завршне стихове песме *Стари Вујадин*, он осветлити преко асонанце самогласника *e*: „Много пута поновљено и виртуозно истурено *e* (изостављено на крају стиха у само два случаја,

<sup>28</sup> ЈП, 690.

<sup>29</sup> ЕП, 7.

<sup>30</sup> Види: ЈП, 691—693.

<sup>31</sup> ЈП, 118.

<sup>32</sup> ЈП, 118—124.

kad su se morale drugim glasom istaći *ochi, Turci i trgovci*) oseća se kao beskrajno prodужен одјек Вујадиновог *ne...*<sup>33</sup>

Такође, Ђурић повремено уочава битне законитости усмено-поетског израза. На пример, иако не користи термин *оквирне формуле*,<sup>34</sup> он, разматрајући стереотипне почетке и завршетке песама, уочава специфиран однос који се успоставља између њих и целине песме: „Стереотипни почеци су двојаки. Једни немају везе са садржином песме, а други имају. (...) ...Скоро две трећине песама [у његовој антологији, прим. Љ. П. Љ.] имају своје оригиналне завршетке, који су у потпуном складу са садржином и међу којима има веома лепих. (...) ...Стереотипни завршени (... у највећем броју случајева су без икакве поетске јачине...”<sup>35</sup> — Овим сегментом свог рада Војислав Ђурић наговештава потоња разматрања уводних и завршних епских формулa, „које се још могу означити и као оквирне или спољашње” и поделити на „опште формуле које су заправо део усменог комуникативног чина те је њихова веза са песмом слаба и формална, и на посебне чија је веза са песмом јака толико да се морају сматрати њеним делом и елементом њене унутрашње структуре”.<sup>36</sup>

Ипак, добар део Ђурићевих разматрања поетског језика усмене епике и његовог функционисања обележен је, пре свега, већ поменутом дубоком противречношћу између „писане” поетике и усменог песништва на које се она примењује. Вреднујући усмено песништво мерилима примереним писаном — он често долази до парадоксалног закључка да су песма или песничка слика и поступак лепи упркос<sup>37</sup> темељним поетичким одликама усменог песништва. Он ће тако, поред осталог, нагласити да израз ове поезије, сагледан у целини, „пати од општих места”, која представљају „нужно зло” усменог стварања;<sup>38</sup> да „исти ред излагања сличних или истоветних догађаја највише умањује вредност поетског израза”, изазивајући монотонију;<sup>39</sup> те да „прилично сиромашни” стални епитети не представљају „јачу страну” наше епике.<sup>40</sup> У односу традиције и импровизације,<sup>41</sup> Ђурић даје изразиту предност импровизацији.

Ипак, интервенције које Војислав Ђурић спроводи у тексту песама јасно доказују да он нема идентичан однос према усменој и према писаној поезији.<sup>42</sup> Он крати и мења текстове песама тамо где сматра да ће

<sup>33</sup> ЈП, 126.

<sup>34</sup> Термин формула он употребљава ретко, обично у значењу окамењеног и непроменљивог израза: „...Наш народни песник — и то је његов најкрупнији недостатак — много и многе ситуације изражава увек на исти начин, истим речима. То су, у ствари, окамењене формуле које се понављају из песме у песму” ЕП I, 33/34. Види, такође: ЈП, 118.

<sup>35</sup> ЕП I, 28.

<sup>36</sup> Мијана Детелић, *Урок и невесна. Поетика епске формуле*, САНУ, Балканолошки институт — Универзитет у Крагујевцу, Центар за научна истраживања, Београд 1996, 23.

<sup>37</sup> Рецимо, по његовом суду, песме *Цар Лазар и царица Милица*, и *Бој на Мишару* изванредне су упркос свом основном композиционом обрасцу (ЈП, 102).

<sup>38</sup> ЈП, 102.

<sup>39</sup> ЈП, 102.

<sup>40</sup> ЈП, 109.

<sup>41</sup> Види: Alois Schmaus, *Formula i metričko-sintaksički model*, preveo Stjepan Stepanov, u knjizi: *Usmena književnost. Izbor studija i ogleda*, priredila Maja Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb 1971, 143—156.

<sup>42</sup> Он у својим антологијским изборима доследно поштује интегритет песничког текста када је реч о писаној поезији, а мења и „поправља” текстове усмене поезије.

тиме унапредити њихов естетски учинак или нагласити етичку или идејну поруку. Најдрастичнија интервенција јесте изостављање читавих делова песме. рецимо, песму *Бој на Мишару* он у обе антологије окончава стиховима „Србија се умирит не може” — изостављајући цео други (обимнији) део Вишњићеве песме,<sup>43</sup> „зато што је слабији од првог”.<sup>44</sup> Исто тако, изостављен је завршни део песме *Лов Марков с Турцима*, зато што је „сличан другом делу песме *Марко йије уз рамазан вино*”,<sup>45</sup> као и завршни стихови песама *Марко Краљевић и Алилађа, Бан Зрињанин и Бећазда дјевојка и Перовић Бајрић* „зато што су слаби или иначе сувишни”.<sup>46</sup>

Најдалекосежнија интервенција извршена је, ипак, у песми Тешана Подруговића *Цар Лазар и Царица Милица*, која је у Ђурићевим антологијама подељена на две песме. Прва је задржала наслов који је дао Вук Караџић и окончава се одласком слуге Голубана на Косово. Друга, насловљена *Слуга Милутин*, почиње стихом „Долећеше два врана гаврана” и садржи извештај слуге Милутина о косовској погибији. Раздвајајући два тока исте песме,<sup>47</sup> Ђурић жртвује основну интенцију певачеву да суочи јутро пре и јутро после боја и преузима улогу певача, последњег преносиоца у низу, који, у складу са властитим укусом, знањем, памћењем и талентом мења песму.

Сувишно је и наглашавати колико је та улога неспојива с улогом антологичара и колико је неоправдано ово преправљање песама. Још два примера оваквих „поправки” требало би, сматрамо, посебно размотрити с обзиром на далекосежност и потенцијално значење промењених стихова и песме у целини. Реч је о замени завршних стихова песме *Смрћ Majke Јуђовића* „познатим стиховима”<sup>48</sup> „Ал’ ту мајка одољет не могла / Препуче јој срце од жалости” и замена речи *кујсна* речју *шужсна*, у завршном стиху песме *Маргита девојка и Рајко војвода*. Ђурић, иначе, није први који је извршио ове измене. Истражујући заступљеност усмене књижевности у читанкама за српске основне школе од првих преведених читанки до почетка Првог светског рата, Медиса Колаковић утврдила је да се овакве измене јављају и популаришу управо у читанкама. Она, с разлогом, претпоставља да су ове промене примарно мотивисане, као и код Ђурића, „ружноћом”, „непримереношћу” и „неваспитношћу” аутентичних текстова, али указује и на то да се оваквим изменама поричу нека од дубинских значења песама, њихове потенцијално религијске и митске димензије.<sup>49</sup> Маргита девојка би тако могла бити *кујсна* зато што уриче и проклиње последњег војводу, изазивајући његову смрт, али,

<sup>43</sup> Објављени део песме састоји се од 81 стиха а изостављени има 108 стихова.

<sup>44</sup> ЈП, 766.

<sup>45</sup> ЈП, 766. Ово непосредно сведочи о примени мерила примерених писаној поезији на усмену песму.

<sup>46</sup> ЈП, 767.

<sup>47</sup> Овај поступак Ђурић не помиње и не образлаже у напоменама.

<sup>48</sup> Одређење је Ђурићево, ЈП, 767.

<sup>49</sup> Види: Медиса Колаковић, *Облици народне књижевности у читанкама за српске основне и средње школе од 1800. до 1914. године*, магистарски рад одбрањен у фебруару 2008. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Такође, у књизи: Медиса Колаковић, *Народна књижевност у књигама за народ*, Змајеве дечије игре, у штампи.

можемо додати, и као она која скончава нехришћански, од властите руке, нагонећи претходно и Рајка војводу у такву смрт.

Распадање мајке Југовића у завршним стиховима оригиналног Вуковог записа, непосредно подржава Чаякановићеву тезу, по којој она није „све мајке које су у току многих векова скупљале мртву децу по пољима битке”<sup>50</sup> него демонско биће, вила, различита од обичне људске мајке и по моћима и по поступцима.<sup>51</sup> Пошто је Војислав Ђурић био приређивач, вероватно најбољи и најкомпетентнији зналац Чаякановићевог дела у целини, његово мењање и коментарисање песме *Смрћи Мајке Југовића* поприма значење имплицитне полемике са Чаякановићевим схватањем, која непосредно проистиче из Ђурићевог односа према евентуалним рефлексима мита и древних веровања у усменој епизи. Иако не пориче могући утицај митских представа, Ђурић не развија и не конкретизује овај аспект тумачења. Он ће, рецимо, у поглављу *Постанак, развој и крактер епске йоезије* рећи да се епика развила „упоредо са развијком култа предака, са развијком мита (...) и под огромним утицајем бајке”,<sup>52</sup> али то неће даље експлицирати. Ђурић разматра мит у складу са еволуционистичком Марковом тезом о миту као особеној колевци уметности и детињству људског духа.<sup>53</sup> Ово схватање суштински противречи оним истраживачима који митску свест виде као пандан логичко-научној свести, док, поетско заузима средњу зону између ова два типа мишљења.<sup>54</sup> Веровања садржана у песмама, када се уопште осврне на њих, Ђурић тумачи као „остатак из прастарих времена кад је човек свему око себе приписивао своје особине и моћи. То је наивност, али која и за савременог човека има несумњиву поетску драж, драж давно протеклих времена, кад су људи били с природом у детињастим и чврстим vezama.”<sup>55</sup>

Иако наглашава да „специфичну боју и чар оригиналности” епском изразу даје управо „стално укрштање елемената паганске митологије, хришћанских веровања и историјских догађаја”,<sup>56</sup> Ђурић готово у потпуности занемарује рефлексе веровања и мита у разматрању српскохрватске усмене епике. Основни предмет његовог интересовања остаје слојевито и разуђено сагледан однос песме и историје, чијем је илустрованају умногоме подређен и његов антологијски избор. Естетски критеријуми које Ђурић формулише и примењује нераскидиво су повезани са историјско-садржинским критеријумима, односно с покушајем да се успори

<sup>50</sup> ЈП, 129.

<sup>51</sup> Види: Веселин Чаякановић, *Из српске религије и митологије*, у књизи: *Студије из религије и фолклора 1910—1924*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига прва, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга — Београдски издавачко-графички завод — Просвета — Партенон М.А.М., Београд 1994, 100. Такође, види: Агњешка Ласек, *Историјско, јојеско и митско у јесми „Смрћи мајке Југовића”*, „Зборник Матице српске за славистику”, књ. 53, св. 1—3/2005 [штампано 2006]), 179—192.

<sup>52</sup> ЈП, 9

<sup>53</sup> Види: Karl Marks — Fridrik Engels, *O umetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd 1969, 29.

<sup>54</sup> J. M. Lotman, B. A. Uspenski, *Mit-ime-kultura*, preveo Novica Petković, III program, leto 1979, 382.

<sup>55</sup> ЕП I, 46.

<sup>56</sup> ЕП I, 48.

стави што целовитија и што непротивречнија историјска перспектива. Историчности целине подређен је у многоме избор песама.<sup>57</sup> Ђурић наглаша да је бирајући песме тежио да избегне оне које „понављају догађаје, ситуације и сл.”,<sup>58</sup> односно да је покушао да међу њима изабере оне које сматра највреднијима. Како смо већ нагласили, муслиманске крајишке песме изостављане су да би се очувала духовна сагласност, заоснована, према Ђурићевом виђењу, првенствено на отпору Турцима. Најзад, песме о ударима на овце и истрази потурица изостављене су зато што се „водило рачуна колико о значају садржине толико и о лепоти облика”,<sup>59</sup> а из истог разлога у *Антиологију народних јуначаких јесама* нису ушле бугаршице, које су, према Ђурићевом суду „испод најбољих десетарачких песама”.<sup>60</sup>

У суштини, избор песама у обе антологије, упркос несумњивој вредности, релативно је конвенционалан, са изразитом предоминацијом песама из Вукове збирке. Овај избор свесно је лишен могућих изненађења и у потпуности одговара основној Ђурићевој поставци о рађању песме у „детињству човечанства”, њеном расту и осмишљавању у отпору освајајући и трагичним животним околностима и, најзад, њеној постепеној, али неизбежној дегенерацији и изумирању у времену капиталистичких односа, када се, по Ђурићевом мишљењу, епска поезија гаси, изузевши „фалсификате и малокрвне епигонске покушаје”.<sup>61</sup> Сем тога, целовитост историјске визије и усклађеност садржине требало је да потврде Ђурићеву претпоставку да је, у односу на претпостављене ступњеве развоја,<sup>62</sup> наша епика „крајњу тачку свога развитка достигла у циклусима, налази се на граници између друге и треће етапе”,<sup>63</sup> негде „у предворју” велике националне епопеје.<sup>64</sup>

Рађање епске поезије уопште Војислав Ђурић сагледава као последицу потребе да се „чува спомен на заслужне претке, на значајне људе и догађаје уопште, на храбре ратнике”,<sup>65</sup> што имплицира историјску функцију, а, истовремено, и одређену идеализацију историје, како би могла

<sup>57</sup> „Једне су изостављене због тога што је незгодно, иако су то све посебне песме, да у једној збирци иста личност умире у два маха или се јавља после своје погибије” — ЈП, 763.

<sup>58</sup> ЈП, 763.

<sup>59</sup> ЈП, 764.

<sup>60</sup> ЈП, 764. У антологији епских песама бугаршице су заступљене само с три песме: *Марко Краљевић и браћи му Андријаш*, *Смрћ Милоша Драгиловића (Обилића)* и *Поијевка од Свилојевића*.

<sup>61</sup> ЕП I, 8.

<sup>62</sup> „Прву етапу карактерише широка, слободна импровизација у народној маси (...) Другу (...) постојање поједињених песама које се понављају, углавном у одређеном облику. Трећу (...) 'сливање песама око једне фабуле' постанак великог епа” — ЈП, 11.

<sup>63</sup> ЈП, 11.

<sup>64</sup> Било би, свакако, неопходно размотрити и песме попут *Два десетошвића* из Стојадиновићеве збирке. (Благоје Стојадиновић, *Српске народне јесме/епске/ I*, у Београду 1869, бр.14), која је, по вишеструким приповедним токовима и развијању епизода и дигресија, достигла форму епилија (види: *Речник књижевних термина*, приредио Драгиша Живковић, Нолит, Београд 1985, 177–178). Види такође: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Десетош Вук — мић, историја, јесма*, Матица српска, Нови Сад 2002, 19.

<sup>65</sup> ЈП, 9.

да „васпитава млађе нараштаје у ратничком, херојском духу”.<sup>66</sup> Сличну будилачку, примарно револуционарну и мобилизаторску улогу, имала је, по Ђурићевом мишљењу, и српскохрватска усмена епика. Ове песме „прожете су у својој основи једном идејом: немирењем са ропством, жудњом за слободом, тежњом за стварањем националне државе”, а „у томе је велика етичка вредност њихова”.<sup>67</sup>

Распоред песама у обе антологије, једнако као и избор, максимално наглашава њихову потенцијалну историчност и дословно се заснива на садржини песама, а не на времену бележења. Тако најстарији запис у *Антиологији народних епских песама*, бугаршица о Марку и Андријашу, бива смештена у циклус песама<sup>68</sup> о Марку Краљевићу, као девета по реду. Бележења песама се и иначе разматрају сасвим сажето у завршним напоменама,<sup>69</sup> или се мање-више пренебрегавају (ово је углавном случај у антологији јуначких песама).

У завршне напомене смештени су, заједно са белешкама уз појединачне песме и речником, и елементарне — школским потребама прилагођене — информације о врстама и изучавању народне књижевности, интернационалним мотивима, певачима, о записивању и превођењу, те о језику песама.<sup>70</sup> Чини се да Војислав Ђурић није желео да научном апаратом наруши целовитост и упечатљивост оне историјске визуре која се отвара у предговору, преплетена с естетичким, етичким и формално садржинским разматрањима, али несумњиво доминантна.

Из особене предоминације историјског истичу темељне мане и темељне врлине Ђурићевих антологија. Историјско у његовом виђењу готово у потпуности потискује увид у могуће рефлексе мита и митске свести, која је, иначе, несумњиво значајна у усменој епци и сигурно представља много више од песничког украса.<sup>71</sup> Истовремено, историчност, етичност и идеолошка прихватљивост, обележена не само усмереношћу на борбу против освајача него и апсолутном превлашћу народног, стваралачког и револуционарног духа — постају, ако не примарно вредносно мерило, а оно бар битан услов да би песма, слика, представа биле високо вредноване.<sup>72</sup> Такође, реч је, несумњиво, о изразитој идеализацији на-

<sup>66</sup> ЈП, 9.

<sup>67</sup> ЕП I, 9.

<sup>68</sup> Иако Ђурићева основна подела следи поделу Вука Каракића на песме старијих, средњих и новијих времена, он у оквиру ове опште поделе врши и циклизацију, груписање песама, с тим што управо песме о Марку Краљевићу, према садржини и опеваним јунацима, смешта у доба пре и после Косовског боја.

<sup>69</sup> ЕП II, 335—338.

<sup>70</sup> ЈП, 689—768; ЕП II, 333—421.

<sup>71</sup> „...Уопште узевши, религиозне представе о нашој епци имају веома мало места. Оне су више ка некакав украс. Мало се полаже, кад је победа у питању, на помоћ од бога, вила, змајева итд.” — ЈП, 21.

<sup>72</sup> Полемика с Кравцом и Зоговићем (види: *Теорија о феудалном јореклу јуначке епике*, ЈП, 134—159), полазе од претпоставке да су народне умотворине дело самог народа и да то потврђују и општи дух усмене епике и поједине песме: „Женидба Душанова је у првом реду химна националном поносу (главна мисао је: да надмудримо и надјуначимо Латине), па је у другом реду химна крвном сродству (што наглашава и завршни стих: ‘Тешко свуда своме без својега!’), па је тек у трећем реду, колико захтевају национални понос и крвно сродство, историја властелинског антагонизма...” — ЈП, 157.

ционалне историје, која је, добрим делом, постигнута одбацивањем „непожељних” садржаја и представља типичан пример „опхођења с историјом”, који се од историје схваћене као наука одваја „улепшавањем” и „преко емоција посредованим присвајањем властите историје”.<sup>73</sup>

Ипак, и основне вредности Ђурићевих антологија добрим делом проистичу из виђења и успостављања односа песме и историје. Његови прегледи циклуса и историјских епоха информативни су, детаљни и указују на низ потенцијалних рефлекса, и историјских догађаја и личности, у усменој епици. Овај сегмент Ђурићевог рада делимично је утемељен у Маретићевом истраживању историјских збивања и личности,<sup>74</sup> али, истовремено, артикулисан и као имплицитна полемика са Маретићевим ставовима по којима је народна традиција уопште „врло непоуздан извор за историју”.<sup>75</sup> Маретић, такође, указује на основне црте песничког мењања историје. По њему су то: наглашени прагматизам усмене епске песме, склоност према успостављању узрочно-последичних односа и налажењу вишег смисла и мотивације збивања, као и предоминација певачеве/слушаочеве тачке гледишта на догађај.<sup>76</sup> Све ове црте, на свој начин, препознаје и Војислав Ђурић, али у њима, добрим делом, види основне вредности и упечатљивости певачевог виђења историје. Тиме се и, поред тога што цени и познаје Маретићев рад, Ђурић суштински удаљава од неких његових полазишта. Он у епици препознаје особену народну историју „једину и праву” и верује да су, управо захваљујући свом епском певању, и Срби и Хрвати „живо присутни у сопственој историји”.<sup>77</sup>

Ђурић, за разлику од Маретића, верује и у велику старост наше усмене епике. Он наглашава да је епских песама било и „пре писмености и после — све до најновијих времена”,<sup>78</sup> што је у потпуности супротстављено Маретићевом становишту по којем се о постојању усмене епике може говорити тек од 16. века, односно од времена у којем настају прва поуздана сведочанства и записи. Ипак, свест да су песме о догађајима и јунацима пре 16. века „скоро чисто песничке легенде”,<sup>79</sup> оне у 16. и 17. веку „мешавине хронике и легенде”,<sup>80</sup> а тек оне које се баве догађајима и људима из 18. и 19. века „хронике у стиху”<sup>81</sup> — показује да Ђурић историјски карактер песама не заснива на буквалној транспозицији историјских чињеница, него на обликовању и презентовању духа исто-

<sup>73</sup> Јирген Кока, *O историјској науци. Огледи*, избор Јирген Кока и Андреј Митровић, поговор Андреј Митровић, превод Бранимира Живојиновића, Српска књижевна задруга, Београд 1994, 45.

<sup>74</sup> Види: Томислав Маретић, *Историчка лица*, у књизи *Наша народна епика*, напомене и поговор Владан Недић, Нолит, Београд 1966, 139—238.

<sup>75</sup> Нав. дело, 135.

<sup>76</sup> Томо Маретић, *Kosovski junaci i događaji u narodnoj epici*, RADJAZU, knj. XCVII, Zagreb 1989, 122. Види, такође: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Рад Томислава Маретића на изучавању усмене књижевности*, у књизи *Стапања село затајали. Огледи о усменој књижевности*, ДОО Дневник — новине и часописи, Нови Сад 2007, 261—274.

<sup>77</sup> ЕП I, 7.

<sup>78</sup> ЕП I, 7.

<sup>79</sup> ЕП I, 8.

<sup>80</sup> ЕП I, 8.

<sup>81</sup> ЕП I, 8.

ријских збивања и епоха и испољавању историјске свести народа о са-  
моме себи.

Са оваквим становиштем може се полемисати (као, уосталом, са сваким које пренаглашава један аспект епског песништва потискујући или поричући друге могућности тумачења) — али оно је Војислава Ђурића учинило једним од најуспешнијих и најутицајнијих популаризатора усмене епике, али и усмене књижевности уопште, у периоду после Другог светског рата. Иако се неки његови ставови данас могу учинити ста-  
ромодним и превазиђенима целина његовог сагледавања српскохрват-  
ске усмене епике и усмене књижевности уопште тек чека свог савесног  
изучаваоца.<sup>82</sup>

*Ljiljana Pešikan-Ljuštanović*

“ON HOMER’S PATH”  
Vojislav M. Đurić as an Anthologist of Serbo-Croatian Oral Epics

#### S u m m a r y

The paper discusses the principles of selection and the attitude to oral epics which make the foundation of Vojislav M. Đurić’s anthologies of Serbo-Croatian epic and heroic poetry. As dominant, the paper investigates esthetic and ethical measures, the relation between poems and history, as well as poetic features of oral epics.

Special attention was dedicated to Đurić’s view on the relation between epic poems and history, and to the influence which this view had on the esthetic, content and ethical measures according to which he formed his anthologies of heroic and epic Serbo-Croatian oral poems.

---

<sup>82</sup> Војислав Ђурић је био мој професор на првој години студија Југословенске и опште књижевности на Филолошком факултету у Београду. Управо он учинио је много да своју љубав према усменој књижевности преточим у животно професионално опредељење. Управо он је суштински утицао и да поверијем како ни једна област књижевних студија, ма како значајна била, не може постојати само за себе него у контексту укупне уметности речи. Овај оглед израз је дубоког поштовања и захвалности.



## ЂУРИЋЕВ ОПШТИ СЕМИНАР

Забиљешке о настави опште књижевности под руководством  
Војислава Ђурића

*Јован Делић*

**САЖЕТАК:** Ово је кратак покушај да се скицирају основни принципи наставе на Групи за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета у Београду, којом је деценијама руководио њен обновитељ Војислав Ђурић.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** општа књижевност, теорија књижевности, универзитет, настава, семинар, библиотека, историјски принцип, вредносни принцип

Како предавати „свјетску” књижевност? Како организовати наставу на студијској групи која је требало да подиже и оспособљава елитни кадар за различне послове у јавном и културном животу, не гарантујући својим полазницима никакву свијетлу перспективу у каријери?

Питање студија опште књижевности и теорије књижевности није само ствар сјећања, и описа по сјећању једне наставне праксе, него је вечно актуелно питање докле се свјетска књижевност буде проучавала.

Војислав Ђурић је обновио, боље рећи наново створио, несумњиво престижну групу не само у Србији, која је деценијама давала најбоље кадрове — писце, критичаре, уреднике, новинаре, преводиоце, научнике, професоре средњих школа и универзитета — вјероватно на територији цијеле Југославије.

У оптицају су била оба термина: „општа” и „светска” књижевност. Званично је превладавао први, а у жаргону други. Први је подразумијевао општији концепт — проучавање теорије књижевности, „епоха и праваци”, односно „стилских формација”, па и компаративно проучавање књижевности. У сваком случају, студиј је подразумијевао јединство историјских и теоријских дисциплина, па и њихову уравнотеженост.

Ова студијска група није била замишљена као нека „над-филологија” нити „над-група”, него као група комплементарна студијама националне — српске и југословенске — књижевности и других појединачних књижевности. Њен предмет проучавања би био књижевност као систем, као цјелина. Она би својим полазницима давала теоријску утемељеност,

оријентацију у историјским промјенама кроз вријеме на најопштијем плану, развијала смисао за поређење и за контекстуализацију неких дјела, писаца, појава и процеса, давала неопходну ширину за разумијевање сопствене књижевности, припремала младе људе за равноправну комуникацију са свијетом. Она не само да није искључивала националну књижевност, него је стварала услове за њено боље разумијевање и освјетљавање у ширем контексту и на поузданим теоријским темељима, у отворености према свијету.

Подразумијевало се да студент свјетске књижевности коректно познаје југословенску књижевност, превасходно српску, а затим хрватску. Очекивало се да зна народну књижевност; да је ишчитао епiku, лирику и народне приче. То није писало у програму, али се падало на дипломском због непознавања домаће књижевности. Није се могло разговарати о *Гилгамешу*, *Библиji*, Хомеру, источњачким књижевностима без асоцијација на нашу народну књижевност.

Како старим, све се више утврђујем у увјерењу да је Војислав Ђурић био модеран и велики професор; професор са визијом. И да се као професор највише остварио; као човјек који је профилисао одређен тип „стручњака” каквога други одсјеци и групе, па ни факултети, нијесу могли створити.

Ријеч *стручњак* није адекватна: како ћете бити стручњак за „светску” књижевност? Прије се може говорити о једном профилу широког интелектуалца, отвореног за врло разноврсна професионална профилисања.

Војислав Ђурић је сматрао да студенту треба дати *сlobodu i vrijeđe*; не оптерећивати га са много ситних испита, посебно идеолошких, и омогућити му да *studira* своју струку и оне помоћне дисциплине које ће му омогућити боље сналажење у бескрају „светске” књижевности. Отуда релативно мали број испита — свега дванаестак — али сви бијаху одреда вишесеместрални, испити-планине. Никад нико није могао бити потпуно сигуран да је неки испит „сасвим спремио”. Студент је био дужан да много *itiše*, а асистенти и наставници да његову писменост проверавају и поправљају. Један Никола Милошевић је мојој генерацији мјесечно давао писмену вјежбу и немилосрдно је јавно исправљао, држећи у тајности име несрћнога аутора, који се, наравно, лако препознавао. Најважније је било да студент буде оспособљен да самостално приступа дјелу; да умије да анализира пјесму и да ту своју анализу коректно напише. Зато је анализа пјесме по избору била неизоставно питање на дипломском испиту. Ту се показивала и личност, и њена зрелост.

С те групе су излазиле интелектуално самосталне, аутентичне и независне, прилично учене личности. Чини ми се да је посвећивана пажња колико формирању стручњака, толико и изградњи самосталне и слободне, широке личности. Презирали смо сувише прилагодљиве, сервилне, „продате” људе, посебно оне који су налазили хљеб у повлашћеној политици.

Средишњи, стожерни курс, „кичма” студија, био је Ђурићев *Преглед књижевних теорија*. То се слушало свих осам семестара. То је била нека врста историјске поетике; специфичан спој историјских и теоријских знања; праћење теоријских проблема и идеја кроз вријеме. Када сам мало боље упознао Ренеа Велека, схватио сам да је Ђурићева идеја била блиска Велековој идеји историје критике, односно историји критичких идеја. Нијесам сигуран да је Ђурића инспирисао Велек. Прије ће бити — природа предмета.

Свака академска година је имала своје наставнике, који су се бавили оним што су најбоље знали и што су вољели. Свака година је имала свој просеминар, а просеминаре су водили искусни људи. Наставници су бирани и довођени са различитих студијских група: романисти, слависти, свршени „философи”. На Катедри су, кроз наставу и научни рад, додатно профилисани. Ђурић је бирао најбоље, с увјерењем да ће најбољи научити оно што не знају, а што им је потребно.

Просеминари су — бар за мене — били најважнији дио наставе. Свака студијска година имала је свој просеминар. Ту су студенти показвивали своје разумијевање књижевности, умијеће тумачења, обавијештност, познавање примарне и секундарне литературе, дар за научни рад или есејистичко писање, развијали и брусили стил, мисао, иронију, бесједништво, па чак и полемику. Имали су од кога учити бесједничку вјештину: Рашко Димитријевић је своја предавања конципирао као бесједе; Воја Ђурић је — кад му се хтјело — био одличан бесједник; Никола Милошевић је био као бесједник изузетан и непоновљив; његови часови су, у вријеме мојих основних и постдипломских студија (1967—1973), у том погледу били права гозба и мајсторија.

Семинарски радови су „лежали” у библиотеци, на располагању свим студентима, и сви смо били дужни да читамо све. Радови су јавно читани и оцјењивани. Најбољи су бирани за Ђурићев Општи семинар.

Часови Ђурићевог Општег семинара били су најбољи и најмодернији часови семинара које сам икад слушао; много разноврснији и садржајнији од сличних часова неких њемачких докторандских семинара. Заслуге за то искључиво припадају Војиславу Ђурићу. Једино их је он умio тако успјешно организовати; једино је он могao владати свима нама. Имао је професорску харизму. Нешто слично, накратко, доживио сам у Москви: забасао сам на докторандски семинар Е. М. Мелетинског о епу. Колико је чуда тај сићушни, генијални човјек држао у глави и како је повезивао и коментарисао излагања својих младих колега!

Веома је тешко водити такве часове. То никоме касније није пошло за руком, а да би заслуживало признање. Иако је дјеловао лежерно и комотно, иако није хајао за свој статус код студената — звали смо га, онако маркантног и крупног, именима главнога грчког бога — он би, по правилу, доносио листове исписане литературе на разним језицима о одређеном проблему. А знао је и на часу, „из главе”, да нам издиктира задатке и шта ко на којем језику мора да припреми за наредни час. У млађега поговора није било. Сви су испуњавали преузете обавезе.

Пописао би нас све, на првом часу, по имену и презимену, и уз свакога записао језике које студира. Студенти свјетске књижевности морали су током основних студија да студирају два страна језика: први шест, а други четири семестра. На постдипломскима је долазио и трећи страни језик, са четири семестра. То је био Ђурићев закон; Војино „тројно јединство”.

Затим смо добијали задатке: да реферишемо о новијој, а каткад и старијој, секундарној литератури на „своја” два језика. То је био много тежи испит од полагања језичких курсева. Имаш на располагању недељу, највише петнаест дана, да нећеш и прочиташи задату књигу, или какав рад, и да о томе реферишеш честито на српском, свим колегама, студентима, наставницима и сарадницима „светске” књижевности.

У току једног семестра бисмо расправљали о једној, највише двјема темама. Ако се говорило, рецимо, о Расиновој *Федри*, онда се прво анализирало то дјело и његов превод. Ђурић је изузетно поштовао преводиоце: падало се на дипломском ако не знате име преводиоца. Затим би се Расин и *Федра* посматрали у контексту класицизма. Потом се проблематизују трагично и трагедија, па се враћамо у стару Грчку. Неизбјежан је, наравно, Еврипид и поредбена анализа *Хиполита*. Потом би се пратио статус Расина у романтизму и опозиција Шекспир—Расин. Враћамо се ренесанси и Шекспиру. Затим пратимо доцнију судбину трагичког жанра и тему Федре, односно Хиполита. Најзад долазимо до француског структурализма и до Ролана Барта и његових размишљања о Расину. Они који се мало боље разумију у стих скрећу нам пажњу на Александринац и на његов значај за српску модерну, од Ракића и Дучића до Ђурића. Све су студијске године ангажоване; сви профили интересовања: интерпретације, поређења, стилске формације, жанр и његова поетика кроз вријеме, методологија, историја и теорија књижевности, теорија превођења, теорија стиха.

Не без поноса и гријеха гордљивости, и дан-данас, сјетим се да сам већ прве године доспио на Општи семинар, на предлог Николе Милошевића, са радом о Софокловој *Антигони*, а да сам на другој години студија, у пролеће 1969, реферисао о Бахтиновој теорији смијеха и гротеске, о његовој, тада непреведеној, књизи о Раблеу. Та два наступања на Општем семинару била су за мој развој важнија и значајнија од било којег научног скупа. Толико је то била важна институција. Послије тога сам већ био Нетко у очима Војислава Ђурића.

Данила Киша је сматрао својим најбољим и најдаровитијим студентом свих времена. Жалио је што није остао на Катедри. Киш је, за потребе наставе, са француског превео Корнејевог *Сида*. Мислим да је тада био студент друге године. Читали смо Кишов превод у машинопису петнаестак година пошто га је урадио. Чувале су се успомене на најбоље. Најбољи радови су били у секретаријату, на располагању студентима, као огледни и угледни радови.

Основни критеријум избора дјела за програм и обраду у настави био је вредносни, а принцип књижевноисторијски. Треба освојити врхо-

ве; остало је лакше — то је била Ђурићева девиза. Био је склон антологијама, па је и програм за општу књижевност био својеврсна антологија.

Касније сам га питао колико је то исправно: ако имамо на уму нашу књижевност, често су „мали” „светски” писци били од великог значаја. За компаративно проучавање књижевности није довољно бити само „планинар” и освајати „врхове”.

Тако је — није се, зачудо, љутио — али морате прво знати велике. Морамо васпитавати укус на некоме. А када стасате до компаративних истраживања — широко Вам поље.

Али основна мана Ђурићеве студијске групе била је занемаривање неких елементарних ствари у настави; подразумијевање да се оне знају. Та група није имала систематску и озбиљну наставу из основних појмова теорије књижевности: стилистике, теорије стиха, теорије жанра. То се стицало некако „успут”, када се и ако се стицало, или се сматрало средњошколском обавезом. Иво Тарталја је, међутим, овакве курсеве држао студентима „југословенске” и „југосветске” књижевности.

Зато су били драгоценјени долазак Светозара Петровића и увођење предмета Основни појмови науке о књижевности. Светозар Петровић је био рођени наставник, велики универзитетски професор свјетског ранга и реномеа. Он је указивао и на још једну слабост наше науке о књижевности — на самоукост; на одсуство озбиљног и систематског менторског рада. Слобода је драгоценјена, али слободан човјек мора да научи шта и како да ради у својој струци. Слобода није шарлатанство.

Не би се могло рећи да је Војислав Ђурић био нарочито склон модерној књижевности. Имао је, међутим, сјајну и ријетку особину: допуштао је млађим људима да у том правцу усмјеравају своју наставу и научни рад; штавише — подстицао их је у томе. Тако је Иво Тарталја држао курс о поетикама модерних писаца XX вијека. Никола Милошевић је држао преглед методолошких оријентација у XX столећу. Нана Богдановић је тумачила модерну и авангардну лирику. Љубиша Јеремић је тумачио модерни роман. Џојс је у Београду предаван прво на „светској”, па онда на англистици.

Ђурић је драгоценјеним за своје студенте сматрао знање из историје умјетности и естетике. Студенти „светске” морају имати неки шири, озбиљан умјетнички и теоријско-философски контекст.

Жалио је, често спомињући свога професора Веселина Чайкановића, што није могао да на својој групи уведе предмет који би обухватио компаративно проучавање религије и митологије. Данас је јасно колико је то значајно.

Сматрао је својим неуспјехом што није успио да развије компаративну медијевистику. Како би то било драгоценјено — вајкао се у штетњама послије Општег семинара — када бисмо имали једног или два човјека који би могли да се суверено крећу кроз латинско и византијско-словенско средњевјековље! Колико би то било важно за нашу медијевистику! Знам поуздано да је људима (дјевојкама) нудио асистентска мјеста и стипендије само да се прихвате средњег вијека. О томе се и на Катедри мало зна, па, ево, свједочим. Вјеровао је 1969. да је са Пером Љужијевићем

дугорочно ријешио питање европске ренесансе и барока. Није се ни једном посрећило.

Многи су му замјерали престрог однос према студентима прве године. Данас ми се то чини једино исправним. Он је најозбиљније говорио да дарови неких од нас нијесу превасходно књижевни ни књижевно-научни, него да многи могу бити врхунски љекари, инжењери, правници, па је боље да свој дар што прије усмјере према правом циљу. Зато је прва година била својеврсно „мајсторско решето”.

Дипломски испит на „светској” био је монструозан: осмосеместрални, са писменим као условом. Био је то жесток и немилосрдан ритуал иницијације: ко издржи и преживи муке, постаје професор опште књижевности са теоријом књижевности. Жалио сам се професору Ђурићу да је тај испит немогућ, нељудски. Уопште га то ни најмање није узбуђивајуће. Каже да он то зна, и да то тако треба да буде. Сматрао је да човјек једном у животу дипломира „светску” и да је све прије и послије тога много лакше. Једном у животу морате прескочити себе, савладати немогуће, прогутати раоник.

*Прогућаши раоник* — откуд му то? То су говорили моји старци, сељаци, бојећи се онога што их чека на умрломе сату: лакше је прогутати раоник него испустити душу. Ето, остаје ми да бар два пута гутам раоник.

Све око чега сам се напатио — а тога је било — није поредиво са дипломским из „светске”. И још сам се избркао да се и данас стидим. Сан да полажем дипломски из „светске” једна је од ужаснијих ноћних мора.

Ђурић је сматрао да нема добrog семинара без добре библиотеке. Сам је доносио књиге из свијета за свој семинар и лично бринуо о обнови библиотеке. Колико је то својевремено била солидно опремљена библиотека видио сам по тада релативно младом Зорану Константиновићу: проводио је мјесеце у нашој библиотеци спремајући се за одлазак у Инсбрук.

Војислав Ђурић је био човјек мисије у српској култури, посебно у обнови и развоју једне значајне студијске групе и дисциплина везаних за њу. Професор са харизмом. Један од мало Срба који су знали значај институција. Он их је обнављао, стварао и његовао, поставши и сам институција. Урадио је много више него што је написао.

*Jovan Delić*

ĐURIĆ'S GENERAL SEMINAR  
Notes on the Lecturing about General Literature  
under the Supervision of Vojislav Đurić

#### Summary

This paper is a short attempt to outline the basic lecturing principles at The Group of General Literature and Theory of Literature, Faculty of Philology in Belgrade, at the

time when these studies were led by the restorer of The Group (1954) — Vojislav Đurić. The Group established a harmonious balance between the historical and theoretical study of literature; it cherished a specific “historical poetics”. Đurić’s course *Review of Literary Theories* could be compared with Wellek’s history of criticism, and his General Seminar was ideal as far as conducting of seminar classes was concerned. Đurić tried to develop free, broadly educated intellectuals, capable of leading a dialogue with the world.

## ВЕЉКО ПЕТРОВИЋ О МОМЧИЛУ НАСТАСИЈЕВИЋУ

*Иво Таршалања*

Главном Просветном Савету.

Част ми је поднети реферат о књизи стихова г. Момчила Настасијевића, достављеној ми под бр. 2097. од 24/IX 935 г. на мишљење.

Г. Момчило Настасијевић је извођео, за ово нешто више од десет година, нарочито и одељено место међу нашим младим лиричарима. Његова поезија, односно његов сасвим особен начин изражавања, има много противника, али, и присталица и љубитеља. А знатан је број озбиљних књижевника и, уопште, људи који прате развитак српскохрватског писања, који не примајући сасвим његову поезију не одбацују је и гледају у њој озбиљан и често успео покушај протањивања нашег песничког језика.

За сваког ко је навикао да чита наше песнике, од Лукијана до Крkleца и Десанке Максимовић, ови стихови су, при првом читању, сасвим неразумљиви. Тек после два-три читања, и извесног духовног напора, почиње такав читалац, добронамерни читалац, да назире и некакав смисао и, тада му тек почиње по који стих, чак и по која цела песма и осећајно да придања. Тек тада читалац увиди да г. Настасијевић има друкчији, неуобичајен, став према ономе што обично људи сматрају као потицајни, символични свет песника, боље рећи да се сасвим друкчије изражава о томе свету. Многи кажу да је тај став и тај начин изражавања произвољно тражени и доследно одржани манир. Ми, међутим, нећемо да верујемо у то. Ако је г. Настасијевић усвојио примитивно, на око, наивно осећање народних причала, гатара и врачева, нешто и од паганских коледара, краљица и дечјих ритмичких заиграча, то он чини бесумње што његовом душевном расположењу и његовој естетици одговара. Хоћемо тиме да кажемо: г. Настасијевић у свему што се око њега догађа, у свему што доживи и што га узбуди, слути активно фатално присуство нечег мрачног, натприродног, неких сила, чистих и нечистих, и њихових непрестаних борби за и против човека.

Стога су његове песме као одјеци само, као потмули, последњи одјеци, сенке појава, за око попратне сенке, за ухо мукли призвуци.

И његов језик је такав. Као неки обредни језик древних жреца, бар како данашњи човек може да га замишља, језик посвећених у мит. Језик биран, значења речи мутна, речи употребљених и мимо непосредне појмовне садржине, често по њиховим звучним или већ заборављеним, или чак од њега наметнутим, инсинуираним, особинама и вредностима.

Уопште, крај све најивности и спољне примитивности, то су стихови до крајности рафинирани, спевани за књижевне сладокусце, а као лектира за љубитеље и испитиваче свих језичких могућности.

Стога, ја бих препоручио ову књигу, с оградом, да се може и треба да набави само за ђачке књижнице, али за откуп ради деобе међу ђаке, само под условом да ту деобу врши способан и свестан наставник. Јер, она може да обесхрабри или потпуно помете обичнога ђака, може у његову главу, још сву узварелу, да унесе много немира, кад буде ове стихове упоређивао с онима у школскоме штиву. Међутим, за ђака који је савладао нашу досадашњу књижевност, ова књига може плодно и аниматорски да делује, да му развије осећање језичких финеса и, уопште, да му отвори перспективу у још замагљену област, у нас тако мало неговане, чисто символичне, углавном, музичке поезије.

Напослетку, молим да се положени хонорар врати г. Настасијевићу, јер осећам да не би било право примити хонорар од једног млађег колеге у књижевности.

Београд  
6. I. 936. г.

Вељко Петровић

**Б е л е ш к а**  
**уз реферат Вељка Петровића**  
**о књизи стихова Момчила Настасијевића**

Бавећи се тражењем одређених докумената из архивског фонда Министарства просвете Краљевине Југославије, чуваног у Архиву Србије и Црне Горе (раније: Архиву Југославије), запазио сам реферат упућен Главном просветном савету са потписом: *Вељко Петровић*, односно *Вељко Петровић*, исписано као да су име и презиме једна реч. Требало је само прочитати тај рукопис из фасцикли број 512 на пет пагинираних страница (величине 26 x 16 cm) па отклонити сваку сумњу да је потписани подносилац мишљења о књизи песама Момчила Настасијевића познати српски песник, приповедач и есејист.

Вељко Петровић у овом напису одговара на молбу Главног просветног савета да процени треба ли удавољити жељи Момчила Настасијевића да „већи број” примерака његове књиге песама буде откупљен за потребе школа. Сличне апеле Министарству су упућивали и други писци оног времена, па и сам Вељко Петровић. Пракса је била да подносилац молбе поред књиге или рукописа положи новчани износ хонорара за оцену и приказ. Министар би доносио одлуку на основу препоруке Главног просветног савета, који претходно добави мишљење неког од

истакнутих посленика у области културе, као што су Јаша Продановић, Исидора Секулић, Бранислав Петронијевић и други. Међу референтима је био и Вељко Петровић, тада инспектор Министарства просвете и шеф одељења за књижевност и уметност.

У реферату Вељка Петровића реч је о књизи *Пећ лирских кругова*, јединој књизи песама коју је Настасијевић за живота објавио. Штампао ју је о свом трошку, јер издавачи којима је понуђена нису хтели да је прихвате.

Да ли је текст који нам се нашао у рукама досада објављиван? У библиографији „досадашњих“ публикација поједињих чланака Вељка Петровића коју је објавио др Милан П. Костић у шестој књизи *Сабраних дела Вељка Петровића* (издање Матице српске, 1956) није забележен нити тај нити какав сличан текст. С друге стране, ни у библиографији спица Момчила Настасијевића и литературе о њему (1922—1990), коју је објавио Гојко М. Тешић у четвртој књизи *Сабраних дела Момчила Настасијевића*, у редакцији Новице Петковића, није забележено ништа из пера Вељка Петровића. Ни аутор монографије *Рецеција лирике Момчила Настасијевића* (1996), Миљко Шиндић, не показује да је о реферату Вељка Петровића имао било каквих сазнања. А да је таквих сазнања имао, морао би му посветити, по природи ствари, једно од првих места. Јер у реферату Вељка Петровића се не разматра само особеност Настасијевићевог песничког изражавања него се такође и о рецепцији његовог дела од стране различитих читалаца озбиљно размишља.

Вредност есејистичких радова Вељка Петровића високо је оценио Младен Лесковац. „У читавој нашој књижевности“ — рекао је он — „једва да још има примера сличног ономе који је пружио Вељко Петровић: да песник његова ранга и приповедач његове снаге са оноликом љубављу и са потребом онолико исцрпне обавештености негује књижевни есеј, расправља о разним књижевним питањима, претреса књижевну прошлост свога народа и одмерава јој, час са стрепњом час са насладом, идејне правце простирања и домета“. У *Сломеници ћосвећеној временулом академику Вељку Петровићу*, приказујући круг пишчеве есејистике, Лесковац примећује: „Тачно се може омеђити круг његових литерарних тема: оне иду од народне песме и Гундулића, преко наших класика XIX века све до писаца формираних негде уочи године 1914; најмлађи српски писац о којем је говорио је његов друг из младости Милутин Ускоковић“. Но кад је реч о границама у времену између којих се протеже тематика књижевних есеја Вељка Петровића, Лесковчево оцртавање, савршено прецизно у часу писања, сада изискује малу корекцију. Кратак, али језгровит, реферат који је пред нама показује да пред нараштајем писаца који су се јавили после Првог светског рата критичка пажња Вељка Петровића није застајала.

О занимању познатог писца за песничко стварање његових млађих савременика говори и чињеница да је 1929. године држао у Берлину, на позив тамошњег центра ПЕН-клуба, предавање о модерној југословенској књижевности. Вредело би испитати да ли су сачувани и неки писани трагови тог предавања.



## ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ

UDC 271.222(497.11)-247  
811.163.1'374(038)

### СРПСКОСЛОВЕНСКИ РЕЧНИК ЈЕВАНЂЕЉА. ОГЛЕДНА СВЕСКА [саставио Виктор Савић, ур. Огледне свеске Гордана Јовановић], Београд: Институт за српски језик САНУ, 2007, стр. 136.

Недавно је у издању Института за српски језик Српске академије наука и уметности објављена Огледна свеска *Српскословенској речнику јеванђеља*. Израда овог речника је први корак ка стварању будућег речника српкословенског језика, као реализацији идеје да се према јединственим начелима сачине речници редакција старословенског језика, а потом и заједнички црквенословенски речник, за шта је иницијатива покренута 1958. године на Четвртом међународном конгресу слависта у Москви.

Књига садржи, поред самог *Речника*, и низ за ову врсту речника неопходних пратећих текстова: а) уводни део који претходи речнику — *Увод*: Корпус јеванђељских текстова, Методологија обраде одредница, Структура пуне одреднице (VII—XIV), *Извори и њихове скраћенице у ћемајско-хронолошком низу*: Старословенска јеванђеља, Српкословенска изборна јеванђеља и апостоли-јеванђеља, Српкословенска четворојеванђеља, Српски апостоли, Остале извори, Савремени преводи на српски језик, Критичка издања на грчком језику, Називи установа и њихове скраћенице (XV—XXII), *Речници и њихове скраћенице* (XXIII—XXVI), *Лишерајтура* (XXVII—XLII), *Скраћенице књига Новоја завета* (XLIII), *Граматичке и друге скраћенице* (XLIV—XLV), *Старословенска ћирилица употребљена у Речнику* (XLVI—XLVII); б) део који следи иза речника — *Именци*: О коришћењу именика, Именик српско-српкословенски, Именик грчко-српкословенски (75—96), *Из историје Одсека* (97—102), *О Огледној свесци* (103—124), као и резиме на руском, грчком, француском и енглеском језику (125—136). Наведени текстови у потпуној мери обавештавају читаоца о приступу изради *Речника*, о методологији рада, пружају прецизне податке о коришћеним изворима, а именицима омогућују да се лако и брзо нађу одговарајуће српске и грчке лексеме дате у одредницима. Овај део је у потпуњен и текстовима који говоре о историји Старословенског одсека САНУ и његовој издавачкој делатности, чиме се осветљава не само пут настанка *Речника* него и допринос појединача у обимном послу који је претходио изласку Огледне свеске.

Списак извора показује да је у раду коришћен препрезентативан корпус: 35 српских јеванђеља (са фрагментима из других јеванђеља 42), која се упоређују са 5 старословенских, са 6 превода Новог завета на савремени српски језик и са два критичка издања грчког Новог завета. У изворе су с правом укључени и најстарији српски глагољски споменици, Гршковићев и Михановићев одломак апостола, чиме се баца право светло на најстарију српску писменост, која је у себе укључивала и глагољску традицију. Такође су, оправдано, у корпус укључени и споменици средњевековне Босне.

Речнички део је врсно урађен. У заглављу, које чине одредница и основни пратећи подаци, примењује се ортографска стандардизација, према уређеном ра-

шком правопису, уз наговештена одступања када су у питању неке посебности, односно правописне навике настале у српској средини. Заглавље је опширио и пружа мноштво података: граматички податак, старословенски еквивалент, фреквенцију према Јагићевом индексу уз издање Маријиног јеванђеља, превод на грчки језик, превод на српски језик. Сажетак одреднице доноси запажања о животу анализиране лексичке јединице и о њеним везама са старословенским јеванђељима и другим старословенским споменицима, као и са српским апостолима. Главни део чланка садржи адресу (упућивање на место у јеванђељу где се дати пример налази), цитат из српкословенског текста (најчешће из Мирослављевог јеванђеља јер је оно основа за ексцерпцију, али и из свих других јеванђеља), ознаку јеванђеља, разноточтија, цитат из грчког критичког издања, савремене преводе (начелно Вуков у целини, док се из других преузима диференцијални облик), сродне облике (сиониме). Као допунска информација бележи се да ли је лексема потврђена у другим важним речницима, а нарочито у српским изворима који су коришћени у тим речницима. Уколико је реч о лексичкој иновацији, податак се наводи у заглављу, а ако реч није потврђена у старословенским споменицима, а постоји у редакцијама, те има основе за претпоставку да је постојала у старословенском, реконструише се и означава звездicom.

Речник даје обиље података, и то не само језичких него и текстолошких и правописних. Истраживачи заинтересовани за поједине проблеме старосрпске писмености у њему могу наћи драгоцене информације о различitim аспектима српских јеванђељских текстова. Међу њима, податке о начинима адаптације грчких речи, односно речи преузетих из грчког језика, о творбеним и лексичким иновацијама српских текстова у односу на старословенске споменике или укупни црквенословенски језички корпус, податке о правописним варијантама које нису везане за средњевековне ортографске школе, о графијским и језичким дублетима (текстолошким, лексичким, творбеним, фонетским, и то како наслеђеним старословенским тако и онима насталим у српској средини након одређених гласовних промена), као и податке о односу позајмљеница и одговарајућих словенских речи. Такође треба истаћи да је семантички аспект сваке лексеме пажљиво обрађен, посебно у случајевима њихове значењске слојевитости. Тек у ретким случајевима појављује се недоумица око извесних решења: наговештено одступање од нормализованог писања одреднице у случајевима када је писарска пракса наметнула друкчије решење, навођење више начина писања исте речи (нпр. код случајева са секундарним полугласником) или издвајање поједињих израза или синтаксичких конструкција у посебну одредницу. Али, како аутори истичу, будући да је реч о захтевном послу, сам концепт се у пракси мењао и остао је и до данас отворен. Огледна свеска *Српкословенског речника јеванђеља* настала је на темељима вишедеценијског труда неколико генерација истраживача Старословенског одсека САНУ и заокружена је напорима њеног састављача Виктора Савића и уредника Огледне свеске Гордане Јовановић. У време када се у другим словенским срединама већ увељико ради на редакцијским речницима, појава ове књиге од изузетне је важности како за палеославистику тако и за српску културу у целини.

Јасмина Грковић-Мејџор

## ОД ИСТОРИЈЕ ДО НОВЕ УТОПИЈЕ. ГОЛА ПРИЧА ИГОРА ПЕРИШИЋА

(Игор Першић, *Гола прича. Аутоиоетика и историја у „Гробници за Бориса Давидовића“*  
*Данила Киша, „Новом Јерусалиму“ Борислава Пекића и „Фами о бициклистима“*  
*Светислава Басаре*, Плато, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007)

После обећавајућег наслова, читалац прве књиге Игора Першића могао би се поколебати у великом очекивањима када у белешци прочита да је пред њим скраћена и прерађена верзија ауторовог „раног“, магистарског рада; међутим, свака нова страница књиге отклањаће ову сумњу а потврђивати тачност првог утиска. Пошто је сваку скепсу о књизи одложио у архив академских или личних предрасуда, читалац ће затим бити увучен у скепсу о којој све време говори и сама књига, односно њен аутор, постављајући питање може ли језик икако да „савлада“ свет, могу ли речи да замене ствари.

Ово теоријско питање, можда основно питање постструктуралистичког мишљења, постављено је у овој књизи и као лично. Читалац може да остане, опет, у сумњи, да ли је реч тек о мистификацији, што је мање важно од чињенице да аутор уводним поглављем „Од почетка“ заправо открива како он „живи“ теоријску парадигму у чијим оквирима се креће његова студија. Овом уводном причом аутор истовремено излази из наведеног оквира, баш зато што на месту очекиваног теоријског дискурса поставља приповедање. А приповеда о самоме себи, одговарајући на питање да ли име „Игор Першић“ заиста нешто значи, да ли је име исто што и идентитет. Познато структуралистично откриће да је веза између ознаке и означеног произвольна, у овом уводном приповедању прераста у драматични раскол личног иденитита, које ће свој расплет и епилог добити у последњем пасусу књиге, у тренутку када је читалац већ и заборавио да је овде реч и о Игору Першићу (сада без знака навода), а не само о Данилу Кишу, Бориславу Пекићу и Светиславу Басари.

Наравно, ипак је највише реч о њима, као о писцима постмодернистичке поетике који су дали свој познати допринос од антике старој расправи о односу речи и ствари, „свесно се одричући кратиловске чежње“, чежње да врате или успоставе везу између језика и стварности. Они, насупрот томе, самосвесно објављују заблуду о смисленој повезаности два ентитета. Ову идеју постмодернистичке поетике Першић ће везати за поступак аутопоетике и за наративни статус историјских тема у репрезентативним делима три позната аутора српске постмодернистичке прозе.

Аутори и њихова дела нису изабрани нимало случајно. Према Першићевом мишљењу, *Гробница за Бориса Давидовића* Данила Киша, *Нови Јерусалим* Борислава Пекића и *Фама о бициклистима* Светислава Басаре оцртавају развојну парадигму српске постмодернистичке књижевности у последњој четвртини прошлог века. А та би се парадигма најједноставније могла обележити помоћу три кључне речи у следећем обавезном низу: *скейса — иронија — карневализација*. Кишова књига ту је како због књижевноисторијских тако и строго поетичких разлога: по њеном објављивању (1976) и због ње почела је чувена поетичка расправа између неких нових „модерниста“ и „реалиста“, „отворени рат за нову поетику у српској књижевности“, а ова је збирка прича уједно и прави пример скептичног модела приповедања. У чему се за аутора огледа овај модел? У томе што се свака историјска и текстуална чињеница доводе у сумњу, али се историјско искуство и могућност писања о њему не оспоравају до kraja: Киш ипак при-

казује конкретне историјске злочине. Пекићева књига (1988) пример је зрелости постмодернистичке књижевности, у којој скептичним моделом приповедања достиже врхунац, али је сада обогаћен и иронијским односом како према аутопоетици тако и према могућности превладавања сумње приповедањем. Другачије речено: од историјске истине у документима не остаје ништа. Ипак, сама приповедачка иронија је та која, као негатив слике, чува и она значења којих на „извornoj“ слици / у документу нема. Коначно, Басарин роман (1988) пример је поступка карневализације у којем се текст и свет растачу до краја: историјску причу није могуће исприповедати.

Перишић се током своје студије детаљно бави анализом конкретних приповедачких поступака у свакоме од ова три дела, који у коначном формирају и наведене приповедачке моделе. Ова формална или формалистичка анализа не остаје сама себи сврхом, него је само пут ка (пре)испитивању приказаног света, па чак и оног света на који уметнички светови нужно реферишу — тзв. света стварности. Значај Перишићеве књиге не иссрпљује се, међутим, само у одлично постављеној и изведеној интерпретацији. Он лежи, подједнако а можда и више, у теоријским експликацијама проблема, као и у видима који сежу даље од проучавања књижевности. У том смислу важно је напоменути да, на пример, Перишић даје прву дефиницију појма аутопоетика код нас, наравно у контексту постмодернистичке књижевности. Налазећи се у једној аристотеловској позицији да први дефинише одређене појаве, аутор (не)скромно преузима и ознаке аристотеловског стила. Дефиниција клучног појма овог истраживања тако гласи: „*аутопоетика је, дакле, слој у књижевном делу у којем је иманентна йоетика дела учињена најлашено видљивом и у којем њостроји инстанца која говори о томе; целокупна йојава карактеристична је за постмодернистичку књижевност и представља њено доминантно обележје којим се на нов начин проблематизује (деконструише) и природна текстила и природна светла о којем текстил говори.*“ (стр. 30).

Поред дефинисања основног појма, Перишић пре и после тога дефинише и разграничава и низ других појмова који су у вези са њим: поетика, иманентна поетика, експлицитна и имплицитна поетика, аутор и имплицитни аутор, жанр метафизије, аутопоетика у ширем смислу. Не мање од теоријског доприноса, овај уводни део књиге пружа и значајан прилог књижевноисторијском проучавању појма аутопоетике. Потпоглавље „Аутопоетика у традицији“ на сажет или никада упрошћен начин даје преглед појава и објава поетичке и приповедачке са-мосвети кроз историју светске књижевности, од *Прича из 1001 ноћи* до Борхеса, односно до српских постмодерниста. У овим редовима до изражaja долази Перишићево образовање стечено на Катедри за општу књижевност (са теоријом књижевности). Резултат који имамо пред собом похвалан је колико за самог аутора толико и за Катедру, којој се данас могу упутити замерке због недовољног присуства најсавременијих теоријских оријентација у проучавању књижевности и културе, али очигледно не и због саме концепције опште књижевности и њеног темељног ишчитавања. Детаљно познавање књижевних и теоријских текстова дalo је, на пример, једну занимљиву полемику са неким ставовима Ф. Штанца из дела *Тийичне форме романа*.

Теоријску и методолошку основу у уводном делу студије Перишић проналази у радовима и ставовима многобрojних и различитих аутора: М. Фукоа, Ж. Дериде, Ж. Женета, Ц. Тодорова, Платона и Аристотела, Р. Ингардена, Н. Фраја, Ч. Њумана, Ц. Барта, Патрише Во, Л. Хачион, А. Јеркови (под чијим менторством је и писан овај рад), З. Милутиновића, Н. Петковића, Ј. Делића, самог Д. Киша. Овим се број аутора не иссрпљује, али се из наведеног може видети колико је, сличних и различитих, теоријских и критичарских приступа Перишић успео да окупи око јединственог проблема, и да их уведе у једну врсту дијалога.

Средишњи део књиге чине два велика поглавља, „У средини: аутопоетичка анализа” и „Шта би са историјом”, која детаљно обрађују два основна проблема истраживања једноставно обележена и у наслову: аутопоетику и историју. У првом делу аутор је доследан у изабраној методологији, која се огледа у комбиновању наратолошке, феноменолошке и деконструктивистичке стратегије читања. Због чега су управо ови приступи одабрани за проучавање аутопоетике? По Перишићу, наратологија је важна јер одговара на питања ко говори у одређеном тексту, и ко то види, а од тога зависи и шта је казано. Затим, Перишић сматра да је деконструкција у том смислу блиска наратологији: она настоји да открије разлику између онога шта текст „хоче” да каже и шта заиста говори (дакле, шта скрива). На крају, у деконструктивистичком читању аутор открива поступак сродан феноменолошкој редукцији: „...постструктуралистично ‘све је текст’ не разликује се много од од феноменолошког погледа у саму ствар, само што феноменологија редукује, а деконструкција тако редукован предмет продукује. Деконструкција се, стога, може схватити и као херменеутика читања.” (стр. 55)

Перишић је у овом поглављу дао и свој прилог наратолошкој расправи. Наме, на нов начин проблематизовао је однос аутора, имплицитног аутора и приповедача. Пажљивим тумачењем овог односа стварају се услови да текст почне и сам да се разоткрива у домену аутопоетике. Перишић је, суптилно раздавајући наведене инстанце у трима делима Киша, Пекића и Басаре, дао нове одговоре на питања постављана у познатим полемикама које су се водиле о овим делима, посебно о Кишовом.

У другом делу књиге аутор се отвара за теоријски доследан али слободнији приступ овим делима. Бављење тематским планом три репрезентативна дела аутора је одвело ка расправи о жанровима. Пошавши од тезе да су ова дела, у одређеном смислу, хронике, Перишић развија у првом поглављу започету расправу о односу текста и света, историје и стварности, историје и књижевности, дискурса и истине. Наравно, сада у расправи „учествују” и многи теоретичари којих на почетку није било: Ј. Хабермас, Т. Иглтон, П. Рикер, Х. Вајт, С. Хјуз, представници француске нове историје, па чак и Ж. Дерида тек овде добија своје право место. Сложена анализа трију дела која се у оквиру речене расправе спроводи довела је аутора до једноставног закључка — да историја није ништа друго до гола прича. То је оно сазнање које је Перишић пре свега желео да саопшти потенцијалним читаоцима своје књиге. Иако је конструисаност историје, па тако и дестабилизованост истине коју би историја/историографија требало да саопштава, већ дugo присутна као тема у хуманистичким наукама, теоријски елаборирана и „практично” доказивана, ово је први пут да се у проучавању књижевности код нас овакво схватање доследно потврђује кроз детаљно читање конкретних књижевних текстова, при чему се ти текстови повезују у једну развојну парадигму.

Историја је била привилеговани дискурс истине, посебно у култури каква је српска, и зато није чудо што се постмодернистички писци усредређују на деконструкцију тог дискурса. Статус историје у књижевности могао би се зато посматрати и као лакмус еманципације једне културе. Другачије речено, и развојна парадигма коју Перишић уочава, оличена у појмовима *скейса* — *иронија* — *карневализација*, могла би се тумачити као развојна парадигма целокупне културе. Да је аутор и ово значење имао у виду потврђује последњи део књиге „Нова утопија или постоји ли (к)рај?” у којем се оцртавају контуре даљег развоја. Овај пут проналазећи теоријско утемељење у Слотердајку, Перишић види и предвиђа да ће књижевност која долази покушавати да поврати изгубљену везу између језика и стварности, да ће се деконструисана историја обновити у склапању једне нове смислене целине коју аутор назива *новом утопијом*. Велика прича била је рас-

кринкана као *đola* и замењена *малим* причама да би се поново јавила потреба за сигурношћу *велике* приче. Слободно би се могло тврдити да су тезе брањене (одбрана магистарског рада) децембра 2004. биле потврђене већ следеће године. Наиме, аутор је у своју књигу очигледно „дописао” да би пример остварености новоутопизма, његов манифест, на плану књижевности могао бити роман Срђана Ваљаревића — *Дневник друге зиме*, објављен 2005. године. Шта би, дакле, била нова утопија и која је њена *diferentia specifica* у односу на скептични постмодернизам и пун поверења у стварност реализам?

„Постмодернистичка књижевност била је заснована на слободним речима (речима које су ослобођене и обавезе једноставног означавања и једноставног посредовања једнозначног смисла). Нова утопијска књижевност наново отвара потребу за велиkim речима. А велике речи су увек речи утопије. Постмодернизам је уништио велике приче, разбио их је на најситније честице, на речи. На складишту крхотина речи, нова утопијска уметност проналази оне које су велике и склапа их поново у једну причу, али овог пута у причу која неће бити прича из језика и о језику, него прича из даха, из једне утопије која органски сједињује уметност и живот.” (стр. 289)

Иако би се дало расправљати о томе да ли је аутор у последњем делу књиге и сам подлегао пророчком дискурсу, и тако спекулацији дао предност у односу на науку (уколико је у односу на књижевност она могућа), исто тако је немогуће отети се утиску да управо у филозофском карактеру лежи нови квалитет Першићевог мишљења о књижевности. Нови текстови овог аутора показаће да ли је овакав спекултивни говор само гола прича, или пут ка оригиналном читању са времености, односно ка новим читањима традиције.

*Станислава Вујновић*

UDC 050+070=163.41(73),“19”  
271.222(497.11)(73),“19”

## О СРПСКОЈ ПЕРИОДИЦИ У АМЕРИЦИ

(Кринка Видаковић Петров: *Срби у Америци и њихова периодика*)

Прошле године се, у издању Института за књижевност и уметност у Београду, појавио први део студије о периодици Срба у исељеништву Кринке Видаковић Петров, под називом *Срби у Америци и њихова периодика*. Циљ студије је да пружи преглед српске периодике у исељеништву у раздобљу од 1893. до 1941, с нагласком на годинама пре Првог светског рата. У уводу се наглашава да ратни период представља засебно, комплексно и велико поглавље у историји српског исељеништва које је у оквирима ове студије само назначено, те да ће, као такво, бити предмет посебне студије (која је у припреми).

Књига се састоји од укупно осам поглавља, чији су наслови одређени или географски или тематски — шест је насловљено према америчким градовима — центрима српских исељеника, а наслови преостала два одређени су тематски. У прву скупину спадају средишња поглавља („Сан Франциско”, „Питсбург”, „Чикаго”, „Њујорк” и „Мање заједнице”, оне у Њу Орлеансу, Сент Луису и Детрориту), а оквирна поглавља усредређују се на тему студије, односно на саму периодику (што, наравно, не значи да се њоме не баве и остала поглавља; прво поглавље је насловљено „Рани извештаји, биографије и сећања”, а последње, осмо,

„Рани листови, верска периодика, социјалистичка штампа и календари“). Студија садржи и резиме на енглеском језику, потом библиографију, регистар имена и регистар периодике на српском језику, као и регистар периодике на страним језицима, и, на крају, попис илустрација.

Једино поглавље објављено раније је оно о Србима у Питсбургу (налази се у *Зборнику радова у част академика Радована Вучковића*, Бања Лука 2007). Сва остала први пут су штампана у овој студији.

У студији се настоји на успостављању континуитета на два нивоа. На првом, као непрекинуте линије живота, рада и новинско-издавачке делатности Срба у Америци; на другом, континуитет се успоставља као паралелизам између дешавања у исељеништву и матици и сведочи о напорима исељеника да остану у трајној вези са Србијом. По речима ауторке, „српска периодика је током тих судбоносних година пажљиво пратила дogaђања која су се тицала општих српских националних интереса (ситуација на Балкану, политика великих сила, став Америке)“, чиме континуитет опстаје и до данашњих дана, т. ј. садашњице испуњене истоветном проблематиком као и прошлост. Фокус је, очигледно, на трајнијим питањима (спољне) политике која су свој израз добила и у периодици.

Држећи се периодизације коју је предложио амерички професор српског порекла Михаило Б. Петровић, ауторка процес исељавања у Америку дели у четири периода, класификујући и описујући огромну масу објављиваних списка (објављивање су књиге више врста: класици српске књижевности, збирке народних песама, политичке брошуре, дела првих српских писаца у Америци /проза, поезија, драме/, први преводи са енглеског, књиге о српским исељеницима, речници, уџбеници, буквари). Такође, она истиче појединце од највећег значаја за издаваштво у дијаспори, при чему разликује научне раднике (Тесла, Пупин), писце у дипломатској служби (Растко Петровић, Јован Дучић), оне који су се овом проблематиком бавили током боравка и рада у Америци (важна студија Пере Слепчевића *Срби у Америци. Белешке о њихову стању, раду и националној вредности*, извештаји Стевана Карамате, епископа Николаја Велимировића и других црквених и световних личности, капитално дело епископа шумадијског Саве *Историја Српске православне цркве у Америци и Канади 1891–1941*) и појединце попут Николе Јовановића, аутора најранијег извештаја о Чикагу, или Ивана Паландачића, који је имао највећу улогу у развоју српске штампе и издаваштва у Чикагу.

У појави и развитку наше периодике у Америци акценат је стављен на стварање првих потпорних друштава и савеза, пошто су то прве организације које ће почети да се баве штампом, као и на публикације које су из њих произашле, при чему ауторка указује и на знатно мање познате изворе, уочавајући недостатак систематизоване библиографске грађе. Реч је о пионирском послу који још увек није довршен и којем ова студија чини драгоцен допринос — историја српског исељеништва у Америци није још увек написана. Овај пројекат је, према речима ауторке, започео тридесетих година прошлог века Лука Пејовић, али га је рат прекинуо, а после њега није било настављача овог посла. Тако ни данас не постоји писана историја великих српских заједница у Америци (Чикаго, Питсбург, Њујорк).

Предмет студије подразумева две подтеме које су у блиској вези: Србе у Америци и њихову периодику, што значи да се ауторка морала бавити и питањима, односно датумима и проблемима опште историје значајним како за исељеништво, тако и за матицу. Заправо, стиче се утисак да је периодика о којој је овде реч својеврсни документ времена и да је представљала огледало бурних политичких времена и преврата у матичној Србији. Стога се она показује као првокласни савремени извор информација о Србима у Америци, њиховим заједницама

ма, организацијама и културном животу, али и везама са завичајем. Кроз њихова гласила могуће је сазнати шта су исељеници читали, које књиге су српски издавачи објављивали, какав су однос имали према матици и према америчком окружењу. У вези са овим стоји још један велик проблем којем је у студији посвећена дужна пажња: проблем натурализације и стварања новог српско-америчког идентитета. Садржај периодике умногоме је био диктиран циљем очувања српског језика и специфичног културног идентитета. Заштита идентитета у туђини састојала се управо од очувања вере, језика и културне традиције. Ауторка издаваја појаву у часопису *Американски Србобран* као прелому тачку у исељеничкој периодици: реч је, наиме, о часопису чији се први број појавио 1906. године и који представља лист са најдужим стажом непрекидног излажења. Лист је, наравно, и драгоцен извор за проучавање специфичних исељеничких питања: настајања српско-америчког идентитета, интегрисања различитих имиграционих слојева, видова асимилације, двојезичности. Као најзначајније српско гласило у Америци у XIX веку издвојен је лист *Слобода*, који је писао на теме од посебног значаја за српски живаљ (читалаштво) у Америци, пре свега о питањима везаним за српско исељеништво и догађања на Балкану од општег интереса, али чији значај ауторка не оспорава ни када је реч о данашњим истраживањима ове области.

Студија Кринке Видаковић Петров попуњава очигледну празнину у интересовању и писању о исељеништву, или, како саопштава Петровић, „колико је мало ово питање интересовало до сада нашу интелигенцију, када се зна колико је трага оставило исељавање чак и у самој нашој литератури“. Ова тврдња посебно добија на значају ако се сетимо омиљене теме наше књижевности модерне – „човека без корена“. Б. Лазаревић, наш конзул у Чикагу онога времена, у једном чланку објављеном у *Американском Србобрану* пледира за повратак исељеника у домовину, у коју би требало да пренесу амерички дух рада и предузетништва. Али, он је свестан и великог проблема насталог у вези са идентитетом исељеника: „Он мора да зна да су се, у многоме и многоме, изменили и стари крај и он. Та је измена толика да се многи наш човек који се вратио у стари крај осетио, прилично много, као странац, и да га је стари крај дочекао као 'Американца'.<sup>1</sup> Овај проблем биће једна од кључних књижевних тема првих деценија двадесетог века, који је своју уметничку обраду добио у делима Вељка Петровића, Милутина Ускоковића, Ива Ђипика, Вељка Милићевића... И први српски писци у Америци, попут Лазара С. Ђурића, бавили су се омиљеним исељеничким мотивима, носталгијом за завичајем и родољубивим осећањима ојачаним доживљајем политичке неправде. Без обзира на то што је у овим делима мањим реч о повратницима-интелектуалцима, док је у стварности реч о маси народа која се иселила не зарад школовања, него из много основнијих, егзистенцијалних разлога (економске, политичке, друштвене природе), отуђеност и осећање неприпадности, како матичној тако и земљи исељења, остају заједничка карактеристика историјске забиље и романеских представа овога доба. Проблем културне изолације поставља се у студији као један од најзначајнијих, будући да су Срби у Америци били двоструко изоловани: с једне стране искрењени из свог извornог окружења у завичају, а још неприлагођени новом америчком окружењу. Стога су као императиви постављени очување језика, обичаја и традиције.

Студијом *Срби у Америци и њихова периодика* Кринка Видаковић Петров дотиче се важне, а недовољно истражене области наше периодике у исељеништву. Доносећи читав низ вредних информација неопходних за реконструкцију исто-

<sup>1</sup> Лазаревић, Б., *Наши исељеници и наша домовина*, Србадија, 1922, 112. Цитирано у: Кринка Видаковић Петров: *Срби у Америци и њихова периодика*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2007, стр. 403.

рије српског исељеништва, ауторка се бави и питањима американизације, социјалног прилагођавања, али истражује и важност српског јавног мњења у јавном мњењу и животу земље исељеништва. Са свешћу о значају периодике за исељенике, она испитује улоге свих учесника у историјском процесу емигрирања: земљу емиграције, земљу имиграције, као и људе који су у исто време били и емигранти и имигранти, враћајући на тај начин у средиште интересовања питања везана не само за њихову периодику, него и за значај писане речи Срба ван Србије, као основног начина очувања националног идентитета.

*Marija Šarović*

UDC 821.163.41.09 Gordić-Petković V.

## УЖИВАЊЕ У ТЕКСТУ

(Владислава Гордић Петковић, *На женском коншиненшту*, Дневник, Нови Сад 2007)

У трагању за изразом којим би се најбоље описао утисак који прати читање збирке огледа *На женском коншиненшту* Владиславе Гордић Петковић, лако стижемо до познатог Бартовог *уживања у тексту*, које подразумева креативан, динамичан, у много чему и еротичан однос према прочитаноме. Текстови који, по Барту, изазивају ужијавање, а не тек задовољство, подстичу дијалог, ново стварање, исписивање. Њихов смисао се не исцрпује ни у многобројним читањима. У живој динамици одговора на питања „шта текст говори мени“ и „шта ја говорим тексту“ сусрет с таквим књижевним остварењима проширује искрствене, сазнајне и емотивне дomete читалачког бића. Када се, пак, такви херменеутички дијалози забележе и уpute другима, отвара се могућност нових читања. У игру која траје позивају се нови учесници. То је, најкраће речено, овом књигом постигла Владислава Гордић Петковић. Дајући свој допринос расправама о тако енigmатичним и/или за тумачење провокативним текстовима као што су Цејмсова прича „Окретај завртња“, роман *Оркански висови* Емили Бронте, Шекспирске, Бекетове или Пинтерове драме, романи Саре Воторс, Јудите Шалго, Бильане Јовановић, драме Љубомора Симовића и Борислава Михајловића Михиза, ауторка продужава ланац бартовског ужијавања у тексту.

Многобројни су регистри у којима се креће, мисли и пише Владислава Гордић Петковић. Детаљно познавање књижевних текстова прате теоријска обавештеност и креативна примена интерпретативних модела поједињих теорија, као што су нови историзам или феминистичка теорија, а посебно се истиче ауторкина склоност ка компаративним читањима дела и писаца из различитих традиција. Компаративно проучавање књижевности често подразумева извесну децентрираност, у односу на културе о којима се пише и у односу на културу из које се пише. Подразумева хетеротопију и полицентричност. Тиме се збирка огледа *На женском коншиненшту* и отвара: први есеј се бави питањима културне полифоније и непостојаних идентитета ликова који у себи спајају разнородне културе. Изабела Арчер из Цејмсовог романа *Портреј једне dame*, као и други Цејмсови јунакиње, постаје жртва сопствене (америчке) представе о европској урбанизи и софистицираности. Цејмсовом моделу односа Америке и Европе Владислава Гордић Петковић ће, одмах затим, супротставити Хемингвејево аутобиографско стапање света приче чија се радња одвија у Мичигену и париског кафеа у којем пише своју прозу, и одвајање та два света у фикционој прози. Са своје-

врсном духовитошћу и изграђеним осећајем за динамику сопственог текста, ауторка ће нас потом увести у пародијску бурлеску метатекстуалне интеркултуралности Вудија Алена, чији јунак њујоршки Јеврејин Кугелмас постаје љубавник Флоберове Еме Бовари, која се у једном тренутку нађе у Њујорку, пред много-брожним потрошачким искушењима, те је вала вратити у — роман. Кад је тако приказала разнолике могућности пресађивања бића у другу средину, у други медиј или у сферу виртуелног, ауторка прелази на наративно искуство егзила у савременој српској књижевности и анализира прозу Нине Живанчевић, Гордане Чирјанић и Горана Петровића. У сличном распону од егзистенцијалне неподно-шљивости трчања за животом који је увек негде другде, преко демонски лажног туристичког маркетинга који нуди бежivotно конзументско присуство на најразличитијим местима, до читалачког искуства јунака Горана Петровића који се сусрећу у фикцији свога штива, ауторка свој текст на крају спушта у сферу сопствене егзистенцијалне реалности па тиме и нас упућује на разматрање егзила и хетеротопије из перспективе коју с ауторком делимо, с турбулентних маргина Европе којој и припадамо и не припадамо.

Оглед о „Окретају завртња” Хенрија Цејмса беспрекорна је анализа стратегија приповедања и стратегија интерпретације везаних за тај енigmатични текст: одлично је изведена, сажета је и садржајна, излаже оквире сложене теоријске и интерпретативне мреже која је исплетења око те приче и треба је имати у виду као водич за читање, као свеобухватни зналачки поглед уназад. Текстови о прози Саре Воторес имају, међутим, иницијацијска својства. Владислава Гордић Петковић у нашу културу уводи проблематику специфичних родних представа и секуналних опредељења из романа енглеске списатељице. Реч је о освајању простора недозвољене секуналности у викторијанској Енглеској привременим женским преузимањем родних улога мушких пола и трансвестијом. Подједнако је, међутим, занимљиво и то како ауторка испитује генезу прозног стварања ове романијерке. Академско истраживање приватности викторијанске епохе, са становишта новог историзма, Сару Воторес води ка упознавању најбизарнијих, најопскурнијих, за познату званичну историју најзатамњенијих аспекта живота, ка антрополошком „подробном опису” који је представницима овог приступа књижевности толико важан. У њеном случају се, пак, у једном тренутку, антрополошки подробни опис претапа у књижевну фикцију која историјске куриозуме комбинује с примењеним или пародијарним наративним стратегијама пикарског, образованог и других типова романа.

Текстови о роману *Оркански висови* Емили Бронте садрже читаву једну еротологију, с врло диференцираном анализом различитих маскулиних и фемининих позиција, егзистенцијалних могућности уобличених у ликовима романа, Хитклифу, Катарини Ерншо, Едгару Линтону, млађој Катарини. У анализама појединачних ликова испитују се непоновљиве комбинације типских елемената као што је јединствени спој бајроновског романтичног јунака, шекспировских негативаца, и то сасвим различитих — Макбета, Јага и Едмунда — као и пркоса и одважности Милтоновог Сатане у лицу Хитклифа. Несавладиви и неразрешиви унутрашњи сукоб, својствен и Шекспировим јунацима, и происходећа немогућност да се противречни захтеви бића помире у средишту су анализе лица Катарине Ерншо. Роман о великој страсти, који се чита с великим страшћу, ауторка анализира тако да нас увлачи у свет романа и распирају макар и давно запретано узбуђење читања. Ни најмање не осећамо да се мистерија љубави — о којој је, будући да се налази на граници исказивости, увек тешко говорити — у превођењу на појмовни језик анализе „празни”. Текст, напротив, успешно посредује кључна питања о противречностима које егзистенцију понекад и паралишу. Збуњени пред противречностима љубави, као и пред другим противречностима ег-

зистенције, читатељке и читаоци траже књижевни текст као медијум за саморефлексију, нешто попут неодређеног исказа питијског пророчишта који је водио ка саморазумевању. Другост коју нам читање посредује чини нас другачијима. Уколико, пак, у томе нађемо добру и подстицајну саговорницу каква је ауторка ових огледа и разумевање текста и саморазумевање постају боли и потпунији.

Важно теоријско упориште Владиславе Гордић Петковић представља феминистичка теорија са својим различitim деривацијама, па је и већина књижевних дела о којима је у овој збирци огледа реч сагледана из феминистичке перспективе, на шта указује и наслов који призива утопијски мотив женског континента из романа Јудите Шалго *Пуї у Биробиџан*. На „женском континенту“ Владиславе Гордић Петковић остварује се стапање хоризоната жена књижевница и жене критичарке, из којег произлазе интерпретативни одговори који проблематизују *феминино* у књижевној фикцији, у егзистенцијалној реалности и у текстуалном изразу.

Владиславу Гордић Петковић у многим огледима асоцијације често воде ка Шекспиру, а групу текстова који се баве проблемима превођења, рецепције, компаративног читања Шекспира и других аутора, као и Шекспировог присуства у популарној култури, ауторка је назвала духовитом енглеском кованицом *Shakespeareance*. Враћајући се Барту, рећи ћемо, спајајући енглески и француски *a la française: jouissance de la Shakespeareance*. Пажљиво су представљена искли-знућа смисла која читаоца воде у стрампутицу у првом преводу *Хамлећа* на српски, из пера Константина Станишића 1878. године; развијена је упоредна анализа превода Константина Станишића, Лазе Костића и Светислава Стефановића, а у појединим детаљима и превода Живојина Симића и Симе Пандуровића. На примеру *Хамлећа* и *Орканских висова* дат је есејистички приказ различитих приступа књижевности на постмодерној теоријској сцени: приказано је како се *Хамлећ* чита из перспективе новог историзма, психоанализе, деконструкције, феминистичке критике и како се *Оркански висови* читају с наратолошким претпоставкама, са становишта деконструкције, новог историзма или феминистичке критике. Упоредно испитивање мотива у античкој, Шекспировој и савременој српској драми предмет је огледа посвећеног *Хасанагинци* Љубомира Симовића и *Бановић Старахињи* Борислава Михајловића Михиза. У лицу Хасанагинице ауторка налази моменте који је везују и за Офелију, и за Дездемону и за Корделију. Реч је о сferи апсурданог приписивања имагинарне кривице жени. *Бановић Старахињу*, пак, чита као инверзију *Ошела*: с једне стране се налазе непостојећа прељуба и злочин који је требало да буде казна, а с друге стране праштање несумњиве прељубе, издаје и покушаја убиства.

Есеј „Пинтереска“ почиње важном тврђњом: „књижевна територија простира се све донде док се људски односи искушавају и преиспитују — тамо где се понуде рецепти и решења престаје уметничко писање и почиње издаја литературе. Књижевно дело сме да постави хиљаду питања, али не сме да да ни један одговор.“ Харолд Пинтер их поставља на самој граници изрецивог, штурим језиком и депатетизацијом трауматичних и неразрешивих љубавних и љубавничких односа, а Владислава Гордић Петковић његов поступак види као кондензовану немогућност да се изразе емоције. Колоквијално и банално код Пинтера имају снагу и разорну моћ. Закорачивши у област театра апсурда, ауторка се потом упућује ка његовом почетку, ка Бекету, и дубље, ка Шекспировом *Краљу Лиру*, драми без Бога коју је и Јан Кот поредио с Бекетовим *Крајем иђре*, да би потом испитивала постмодерни, електронски наставак драме *Чекајући Годоа* у хипертексту Рејмонда Федермана из 2002, где се појављују Годоове мултипликације, трагови и подаци који воде до њега, многи језици и многи идентитети. Модернистичку празнину апсурда надомешта апсурд постмодерног мноштва. У крат-

ком есеју „Бекетов Годо: Чекајући крај вица”, посвећеном непознатом разрешењу вица из драме *Чекајући Годоа* — о Енглезу који се напио и пошао у бордел — а свицастим закључком да, ако Годоа, по свој прилици, нема, јунаци чекају некога ко зна како се виц завршава, ауторка покреће питања односа драме апсурда према претходећој драмској традицији, наглашавајући дубинску, имплицирану везу с есхиловским или шекспировским театром, и супротстављеност ибзеновском и брехтовском.

*Shakespearience* се завршава огледом о савременим видовима рецепције Шекспира у сфери хипертекста, интернета и популарне културе. Ауторка Шекспирово дело види као трајну провокацију и полигон за многобројне игре. Док примери из филмске рецепције у великом броју наведених случајева дају креативан одговор на Шекспиров текст, примери наведени из *Internet Relay Chat* „представа”, о којима ауторка пише с извесним ентузијазмом, делују мање или више очекивано и не претерано инвентивно. Визуелни, филмски Шекспир је, ипаћ, на основу ауторкиних примера, живљи и инвентивнији од виртуелног. Сведеност драме апсурда барата с великим празнинама/тишинама текста у које се много тога може уписати, док се за празнину рудиментарне електронске мешавине сленга и хомонимије, и уз најбољу вољу, не би могло рећи да инспирише дијалошко уписивање и — *исписивост*. Могуће је да се у том својењу Шекспирове поезије на скраћенице попут „*2b or not 2b*” Шекспир чак и „испразни” као потенцијални саговорник и подстрекач субверзивног погледа на свет и пре него што се до Шекспира и таквог погледа на свет и дође, баш као што му на сличан начин могу отупити субверзивну оштрицу и комерцијална баратања цитатима и подацима из његовог живота у бестселерима попут *Шексијирових хроника* Џона Андервуда. То би била мање добра перспектива оваквог сусрета са Шекспировим текстом. Мора се, међутим, допустити да, у случају бољег исхода, електронске игре и бестселери некога могу одвести и до самог Шекспирвог текста, што је, претпостављамо, мотив с којим ауторка афирмише присуство писца чији свет не зна за социјалне ни за онтологашке границе. Електронски Шекспир је, тако, присутан у многим социјалним и онтологашким сферама и никад се не зна какве нове одговоре могу произвести сусрети с његовим архитектом и хипертекстом.

Књига се завршава огледом о Исидори Секулић и разматра се њено инсистирање на разлици између анализе и интерпретације у приступу књижевности, у корист интерпретације која захтева аутентичан одговор, широко образовање, непрестано усавршавање. Овде је реч о Исидориним читањима енглеског романа, која одликује усредсређеност на питања стваралачког талента и природе уметничког дела, на друштвену историју, развој религије и на промене у начину живота. У анализи Исадориног огледа „Проблем критике и критичарских талената” успоставља се један интересантан низ: Исадора налази да је Свифт спајао процену и доживљај, критичко и рецептивно, уметничко и аналитично, наша ауторка то с правом приписује Исадори, а после читања ове збирке огледа јасно је да се слична динамика читалачког и списатељског спајања одиграва и у огледима Владиславе Гордић Петковић.

Зорица Бечановић-Николић

## БИБЛИОГРАФСКА ПАНОРАМА ДЕЛА

(Вукићевић, Дејан (2007): *Дело (1955—1992): библиографија*. Београд, Институт за књижевност и уметност, Народна библиотека Србије; Нови Сад, Матица српска, 861 стр.)

Дејан Вукићевић (Краљево, 1965), библиотекар и водитељ Фонда старе, ретке и минијатурне књиге у Народној библиотеци Србије, аутор је, поред више персоналних и аналитичких библиографија,<sup>1</sup> и обимне, обухватне и прегледне библиографије књижевног часописа *Дело* (Београд, 1955—1992), објављене 2007. године у издању Института за књижевност и уметност Народне библиотеке Србије и Матице српске (Одељење за књижевност и језик), као шеснаеста књига серије *Историја српске књижевне периодике*. Књига је резултат вишегодишњих истраживања предузетих за потребе магистарског рада,<sup>2</sup> одбрањеног на Катедри за библиотекарство и информатику Филолошког факултета Универзитета у Београду. Књига садржи књижевно-историјску студију (стр. 11—46); аналитичку библиографију часописа (стр. 47—712), регистре аутора, преводилаца, неразрешених иницијала, аутора ликовних прилога, уредника и секретара, и кључних речи (стр. 713—814); прилоге, који садрже преглед бројева по годинама, штампарија у којима је часопис публикован, рубрика, тематских блокова и тематских бројева, панораме полемика, и анкету о *Делу* (стр. 815—852); и литературу (стр. 853—857).

Уводне напомене детаљно информишу будућег корисника библиографије да је *Дело* основано у Нолиту марта 1955, са месечном периодичношћу, која се не одржава до краја излажења, него се своди на три до четири свеске годишње. Започет као књижевни месечни часопис, што је било садржано и у његовом поднаслову, од 1987. године дефинисан је као „месечни часопис за теорију, критику, поезију и нове идеје”, ликовно обогаћиван прилозима многих домаћих уметника, постајао је и колевка тематских зборника и сопствене едиције, *Библиотеке Дело*, сачињене од шест књига есеја и студија. Вукићевић се нарочито задржава на именима оснивача часописа и на концепцији и рецепцији првог броја, занимљиво и у кратким цртама, довољним као сегмент библиографске студије, објашњавајући карактер, садржај и сараднике покретаних рубрика, од које су неке биле кратког даха. Важни делови уводне студије односе се на присуство преводне књижевности, на полемику модерниста и реалиста, подстакнуту оснивањем *Савременика* и *Дела* и на улогу цензуре и аутоцензуре на његовим страницама.

Имајући у виду да уређивачка концепција, по којој је једно гласило формално, тематски, социолошки препознатљиво, директно зависи од уредника, Дејан Вукићевић у уводној студији њима посвећује једно поглавље, прецизирајући информације кроз регистар уредника и секретара *Дела*, али и кроз хронолошки графички приказ рубрика, тематских блокова и тематских бројева, бојећи их, у прилогу, сећањима Мухарема Первића, Милосава Мирковића и Јовице Аћина, као одговорима на, за ове прилике, спроведену анкету. Зачињући разговор о *Делу* анализом расправа, полемика и сукоба, које су превазишли оквире сучељених

<sup>1</sup> *Библиографија прилога у краљевачкој књижевној периодици (књ. 1: Освіїш. Окійобар, Слово)*, Краљево 2000; *Библиографија прилога у краљевачкој књижевној периодици (књ. 2: Повеља. 1971—2000)*, Краљево 2001; *Библиографија Матије Бећковића: Библиографија Драгана Лакићевића*, Дерета, 2006.

<sup>2</sup> Тема рада одобрена, рад прихваћен на седници Наставно-научног већа Филолошког факултета у Београду и одбрањен, пред комисијом: проф. др Александра Вранеш (ментор), проф. др Десанка Стаматовић, проф. др Душан Иванић, проф. др Јован Делић.

часописа *Савременика* и *Дела*, „и формирале сукоб реалиста и модерниста, изазвале књижевнокритичке и, што је још важније, естетичке полемике које су прешле и на политички ниво”, Вукићевић за последње свеске закључује да су биле потребне нашем друштву, јер су разбијале „уштогљеност, учауреност и предвидљивост југословенских књижевних гласила”.<sup>3</sup>

Аналитичком библиографијом *Дела* представљени су разуђеност мреже сарадника и њихових интересовања и развојни пут ове серијске публикације, њена на књижевно-историјска вредност, разнородност текстова који су континуирано утицали на ширење научних и уметничких спознаја, чак и обликовање социјалне свести, јер су повремено бивали „јавна контрола и суд свакоме друштвеним дођајај”, па и повод за књижевне и ванкњижевне полемике са *Савремеником*.

Библиографске јединице су разврстане према прихваћеним критеријумима Универзалне децималне класификације, која је у овој библиографији у функцији достизања прегледности и потврђивања обухватности различитих научних области заступљених у часопису. Класификација, додуше, може бити предмет критичке анализе примене у њој филолошког и националног критеријума, на пример у дефинисању броја за књижевност српскохрватског језичког подручја, али аутор библиографије прилоге класификује из перспективе времена у којем су објављени, а не времена у којем настаје библиографија. Детаљнија класификациона ознака по потреби је уношена уз неке библиографске јединице како се не би нарушила компактност групе. Унутар општије класификационе ознаке јединице су идентификоване према ауторском принципу, уз велико настојање аутора библиографије да разреши иницијале и псеудониме, на основу писаних или живих извора, ако је то било могуће.

Национални правилник за обликовање одреднице (Ћирилична одредница с обзиром на опредељење националног каталогшког центра) и Међународни стандард за библиографски опис саставних делова публикација (ISBD-ср) примењивани су у библиографији доследно, уз мања оправдана одступања (графички изглед напомене; податак о општој означи грађе само за ликовне приказе и визуелну поезију).

Описивање периодике истраживачки је заметно и захтевно, а добијени резултати су информативни и инспиративни за будуће истраживаче. Дејан Вукићевић се аналитичком библиографијом *Дела* придружује угледним приложницима, који ову област утемељују у 19. веку (Георгије Магарашевић, Јован Суботић, Антоније Хаџић, Ђорђе Поповић Даничар, Милан Савић, Алекса Јовановић), развијају у 20 (Марко Маletин, Јеремија Живановић, Јован Бошковић, Младен Лесковац, Љубица Ђорђевић, Станиша Војиновић, Бранка Булатовић, Бојан Ђорђевић), прихватајући се, по обиму и значају теме, посла примереног раду институција (на овом пољу нарочито истакнутих Матице српске, Библиотеке Матице српске, Института за књижевност и уметност), пре него замаху појединача, ради чега су се угледне установе и удружеље у процесу издавања ове књиге. Вукићевићевом библиографијом потврђује се начелна опаска из пера Младена Лесковца да прецизно пописани библиографски подаци нису „криво схваћена и излишно компликована педантерија, већ оправдана опрезност и доследност образованог библиографа”.

За библиографију *Дела*, из које није изостала ни најмања цртица, а за сваку неразјашњену недоумицу унето је видно образложение, аутор је, заслужено, 2007. године, добио престижно признање Библиотекарског друштва Србије, Награду „Стојан Новаковић”.

<sup>3</sup> Вукићевић, Дејан (2007), *Дело (1955–1992): библиографија*, Београд, Институт за књижевност и уметност, Народна библиотека Србије, Нови Сад, Матица српска, стр. 25.

Придружујући Вукићевићеву књигу збирој од претходних петнаест наслова едиције *Историја српске књижевне периодике*, Институт је потврдио живост и важност свог вишегодишњег пројекта.

*Александра Вранеш*

UDC 821.163.41.09-1:398

## ОГЛЕДИ О ЈЕЗИКУ, КУЛТУРИ И КЊИЖЕВНОСТИ

(Новица Петковић, *Словенске ћеле у Грачаници, огледи и чланци о српској књижевности и култури*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд 2007)

„Они који књижевност љишу, наши љисци, а можда још више они који књижевност ћују, дужни су данас као репјко када да нам сабиру делове љамћења, и дужни су да нам оштровере поглед на Косово не друžачије него као неразлучни део српског културног простора.”  
*Словенске ћеле у Грачаници*, 1987.

Можда ће наведени цитат читаоцима ових редова и проучаваоцима науке о књижевности деловати као део националног програма или налога српској књижевности у понижавајућим и срамним временима цепања и растакања српског културног и географског простора. Добри познаваоци научног и критичког опуса Новице Петковића присетиће се утицаја семиотичког приступа у његовом проучавању књижевности, сложиће се, вероватно, са аутором ових редова да су однос језика, културе и књижевности сложена и каткада провокативна и деликатна питања. Цитат припада мање познатом тексту Новице Петковића „Словенске ћеле у Грачаници”, који је објављен 1987. године у *Књижевним новинама*. Према наслову тог методолошки сржног рада именована је и целокупна књига, *Словенске ћеле у Грачаници*. Књига садржи преко двадесет огледа и чланака, који су настајали у последњих тридесет година. Те текстове објављене у различitim књижевним и културним часописима сабрао је и приредио, у договору са аутором, Драган Хамовић. Добрим одабиром заборављених или мање познатих Петковићевих радова Хамовић нам је у књижевном и ширем културолошком кључу пружио прилику да на једном месту нађемо текстове значајне за тумачење српске књижевности и културе.

Научни и критичарски опус Новице Петковића обележен је критичко-методолошким залагањем за семиотички приступ проучавању књижевних дела. Књига *Словенске ћеле у Грачаници* нам скреће пажњу на тај методолошки поступак, али нас детаљније упућује и у односе српске књижевности и српске, балканске културе.

У првом делу књиге налазе се добро одабрани радови који се баве релацијама савремене поезије и националне, балканске културе, потом односом језика, књижевности и културе, као и једним сасвим новим откривањем проблема поетике „општег места” у књижевном и културолошком кључу. Данас, када смо већ дубоко у првој деценији 21. века, ове теме које је покренуо и тумачио Новица Петковић пре двадесет или тридесет година указују се као један од суштинских проблема у тумачењу књижевности, њеног места у модерној култури и егзистенцији једног народа. Испитивање културних модела и њиховог одраза у књижевним делима данас је све чешћи и популарнији приступ, а огледи из првог дела Петковићеве књиге могу се посматрати као део једног континуираног и усмереног истраживачког прогнућа. У првом, уводном тексту „Савремена поезија и на-

ционална култура” Петковић нас подсећа: „сигурно је да највећи део наших разноликих навика, па и оних које су везане за уметничко стваралаштво и размишљање о уметничком стваралаштву, зависи од типа културе, од културног модела коме припадамо.” Овај текст је настао 1979. године као прилог књижевним сусретима у Приштини, на којима се расправљало о прожимању култура народа и народности у књижевности и уметности. Тиме је Петковић, крајем седамдесетих година, јасно указао на значај културе којој припада један песник или његов тумач сматрајући да су култура, културолошки процеси најдубље уткани у моделе уметничког стварања. У тексту „Језик, књижевност и култура” расплићу се монте дилеме о односу књижевног језика, књижевности и културе или се бар сигнализира где су кључни проблеми у овом сложеном језичко-литерарном и културолошком троуглу. Петковић тврди да се у науци о језику и науци о књижевности занемарује очигледна чињеница: „да је Карапић, узвеши за основицу новоштоткајске херцеговачке говоре, наш књижевни језик практично везао за периферију, а не за средиште српске културе. То није могло да далекосежније не утиче на каснији напредак културе, и нарочито на књижевност.” Однос стандардног књижевног језика и „језика из средишта српске културе” је једно од веома и све актуелнијих питања у расправама модерних прозних писаца и песника са књижевним критичарима и српским лингвистима. Овај текст је настао 2002. године и припада кругу најмлађих књижевних огледа у књизи *Словенске ђчеле у Грачаници*. У раду „Језик, књижевност, култура” Петковић значачки прати развој песничког језика у српском песништву од романтизма до послератних песника. Тек почетком 20. века, сматра Петковић, српски стих и поезија су достигли своју уметничку зрелост јер су изградили стабилизован књижевни језик усклађен са потребама модерне културе која се тада тек изграђивала.

У другом делу књиге читалац ће наћи есеје који се баве проблемима народне и модерне српске поезије у методолошком оквиру и на основу теоријских, поетичких и културолошких поставки из првог, општијег дела књиге. У елиотовском моделу у овим радовима откривамо значај културног наслеђа, традиције, литерарне и опште националне, поетичку усложњеност народног стваралаштва, као што се то открива у раду посвећеном народној песми о Анђи капицији или особеностима косовске народне лирике у раду „Словенске пчеле у Грачаници”. У сложеној интертекстуалној анализи песме „О небеској одежди Анђе капиције” Петковић тумачи елементе хришћанске и паганске културе који су структурирали ову кратку народну, љубавну песму. Несигурно је и сасвим непоуздано одређење ове песме као љубавну јер, према Петковићевим сазнањима, ова песма би могла да се класификује и као митолошка песма. Сликовно језгро ове песме, сматра Петковић, садржано је у лицу жене која је обучена у сунце, месец и звезде. Петковић нам у раду посвећеном овој невеликој песми указује на хришћанску подлогу или прототекст, који се налази у Откровењу Јовановом са Патмоса. Тако је, низом миниуциозних анализа основног текста и контроверзних тумачења током 20. века, тек сада откријено хришћанско порекло ове песме садржано у слици жене обучене у сунце, месец и звезде. У другом делу књиге нашли су се и радови о Јовану Дучићу, Радету Драинцу, Душану Матићу, Скендеру Куленовићу и Васку Попи. „Песник *стражне међе*” је оглед о развојном, поетичком луку Јована Дучића, од првих песама до последњих песама штампаних у изгнанству. У огледу „Песник сна и деконцентрације” Петковић је анализирао песништво Радета Драинца тумачећи феномене евразијства и балканализма у његовом опусу. Драинац се оцењује као радикалније крило српске авангарде у другој развојној етапи, која је уследила крајем двадесетих година. Сложеност песничког језика Душана Матића увек је била изазов за тумаче. Том изазову није одолео ни Новица Петковић као врстан познавалац језика и поезије, а врло често и као један

од апсолутних ауторитета, који може да продре у суптилне анализе семантизације форме, стиха и версификације. Поезија Душана Матића је била изузетан материјал за ову врсту тумачења. У раду „Сликовна подлога Попиног стиха”, који је настао још 1978. године, када је мали број критичара и тумача поезије био спреман да се суочи са специфичностима Попине поезије и укаже на њих, Петковић је ушао у само средиште Попине поетике. Попина поезија се сагледава као нови вид поетске комуникације. Тако се сложеност песничке слике у Попиној поезији тумачи као егзистенцијалистичка и модерна слика света која своје упориште налази у архетипском, колективно несвесном или чак у тежњи ка формирању великих епских целина.

Трећи део књиге посвећен је краћим записима и огледима о појединачним књигама савремених српских песника и прозних писаца. Ови текстови су настали у последњих двадесет година различитим поводима, али су углавном концептирани као књижевно-критички текстови. У фокусу ових огледа налазе се поезија Мирослава Максимовића, Рајка Петрова Нога, Стевана Раичковића, Ивана В. Лалића и Војислава Караповића, али и прозна дела Јована Радуловића, Радослава Петковића, Милована Данојлића, Горана Петровића, Веселина Марковића и Владимира Тасића. Већ и имена ових писаца говоре о једној јасној естетичкој и поетичкој определености и критеријумима којима се руководио Петковић. Као што је и у напомени приређивач књиге Драган Хамовић указао, реч је о текстовима који су настали различитим поводима током три деценије, али сада, овако сабрани и посматрани са нешто удаљење временске дистанце чине нам се као изузетно значајни за тумачење развојних појава у српској књижевности и критичком преиспитивању те продукције. *Словенске љчеле у Грачаници* су и нека врста резимеа Петковићевог тумачења књижевности, које на овакав начин и овако структурирано није било познато широј културној јавности.

*Светлана Шешовић-Димићијевић*

UDC 821.163.41-14.09 Rakić M.

## САВРЕМЕНА КРИТИЧКА МИСАО О МИЛАНУ РАКИЋУ

*(Milan Rakić и модерно јесништво, Зборник радова, ур. Новица Петковић,  
Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд 2007)*

После зборника *Дисова љеја* (2002) и *Поетика Симе Пандуровића* (2006), у издању Института за књижевност и уметност и Учитељског факултета у Београду појавио се и зборник посвећен поезији Милана Ракића. Овакве публикације увек представљају неку врсту онога што би Енглези назвали milestone и што се код нас примереније преводи као „лакмус”, „кушач” или испитиваč ставова које према традицији успостављају савремена српска наука о књижевности. Када је реч о поезији једног од канонских песника српске модерне — Милана Ракића, онда је појављивање оваквог зборника више него добродошло, а све у светлу чињенице да смо све до данашњих дана били сведоци различитих, па чак и дијаметрално супротних вредносних судова упућених на њену адресу. Мислимо пре свега на радикално опадање угледа Ракићеве лирике у периоду између два светска рата (када је поезија модерне, заједно са својом „класицистичком”, миметичком поетиком — која узоре и културу ставља испред инспирације и природе — доживела критику нових песника који су се залагали за слободан стих), али и на у најмању

руку неблагонаклоно вредновање овог песништва код послератних критичара и антологичара: Зорана Мишића и Миодрага Павловића. Иако је недавно било покушаја да се оваква традиција у вредновању српске модерне прекине (познато је да је Леон Којен своју *Антилологију српске лирике 1900—1914* из 2001 — где управо поезија Милана Ракића заузима централну позицију — и конципирао као неку врсту реплике на Мишићеву антологију из педесетих), не треба заборавити ни савремене критичаре код којих се, кад је реч о овом песнику и даље препознаје она врста анимозитета која прати „усиљење”, „претенциозне” поете који претендују на „интелектуално господство” а заправо садрже мало правог, извornог, аутентичног „песничког материјала” (нпр. Миливој Ненин, *Српска ћесничка монографија*, 2006).

Ако је судити по студијама из зборника који је пред нама, Милан Ракић је песник који је близак модерном сензибилитету. Са изузетком неколицине тамнијих тонова (први који произилази из „мизогиније” ишчитане из Ракићевог ироничног детронизовања женског принципа — С. Шеатовић-Димитријевић, а док је други готово очекивано осенчен увид М. Ненина у епистоларни однос Милана Ракића и Раствка Петровића), готово сви зборникови аутори труде се да у Ракићевој поезији пронађу и потцртају оно по чему ће се мерити његове заслуге у српској књижевној традицији. Најчешће се то чини тако што се полази од суштинске иновативности Ракићевог песништва, било када је реч о формалном било о садржинском плану. Парафразирајући у наслову („Нови ритам с новим осећајем”) стихове из песме „Прелазно покољење” („Колену нашем да смо, као мати, / Нов језик с новим осећајем дали”), Јован Делић својом студијом, иначе најобимнијом у овом зборнику, посебно указује на паралелно и међуусловљено иновирање форми и садржаја у Ракићевом стиху. Анализирајући поменуту песму „Прелазно покољење”, као и ону под насловом „Песнику”, а видевши у њима програмске песме у којима Ракић експлицитно саопштава своје поетичке принципе, аутор нам предочава ону превратничку природу песникову која, у складу са својим бунтовништвом, својом вољом за променом, увеклико поништава мит о „статичности”, господској мирној његовог песничког израза. (Занимљива је контекстуална анализа структуре Ракићевих песничких збирки из пера Бојана Јовића, по којем се значење песме „Песнику” мења захваљујући новом месту које ова добија у збирци из 1924. и то у интертекстуалном окружју других стихова: „Док је у првом објављивању ова песма имала снагу ултимативног поетско-поетичког „вјеруј”, и романтичарски пркосног супротстављања злеходуј судбини, у *Песмама* 1924. она представља тек блесак, пуки привремени излазак из егзистенцијалног ропца пред коначно утонуће у тамну кому сплина, апатије и бесmisла, састава „Помрчина“.) Уопште је приметно једно шире заузимање зборниковых аутора на оповргавању овог мита, а све да би се управо у оним Ракићевим стиховима, у којима се уочава било какво одступање од симетрије, норме, узора, монотоније, истоветности (дакле указивањем на моменте који тај стих динамизују и онеобичавају), указало на изворне песникове вредности. Тако ће у уводној студији зборника (која би била више нека врста пролегомене или увода у ново изучавање Ракићевог стиха, док се за израду „Метричког регистра Милана Ракића” побринула Сања Париповић у закључном тексту) његов уредник Новица Петковић посебно истаћи синкопирање као обележје ракићевског ритма које ову поезију доводи много ближе симболизму но што су то заговорници тезе о Ракићевом парнасовству хтели да признају. И Бојана Стојановић-Пантовић верује да мишљење Пере Слијепчевића по којем је песников јампски једанаестерац „узбуркан”, управо због уочене синкопе, такође доприноси репутацији Ракића као „симболисте”, што се, и у нашој критици, прећутно узима као вредносно супериорнија афилијација од парнасизма. Осим што заједно са Новицом Петковићем

проблематизује тезу о Ракићу као песнику који се мало мењао (а истичући при том песникову борбу против монолитности и монотоније коју овај води оружјем као што су: богатство строфа, разноликост метричко-ритмичних решења у сонетима, али и својеврсна одступања од симетрије дванаестерца у којем се чак препознаје ритам народне тужбалице) Јован Делић види у нашем песнику симболисту и на плану идејности и осећајности, посебно када је реч о песмама из заоставштине („Јасика”, „Тај огромни месец лимунове боје...”). Тезу о „развијајућем” Ракићу покушаће да докажу и аутори који су се бавили структурима песничких збирки и који су управо у различитим композиционим решењима, у покушају песниковом да прекомпоновањем распореда истих песама „саопшти” и специфичну поетичку поруку, желели да укажу на промене у Ракићевом сензibilитету и доживљају света (Б. Јовић, Б. Чолак).

У још једном покушају контекстуалног изучавања Ракићеве поезије (сада у другачијој перспективи) Тања Поповић је покушала да успостави интертекстуалне везе уз помоћ књижевних цитата којима ово песништво обилује. Према овој ауторки, Ракић као аутор који воли да се користи „својеврсном универзалношћу књижевних или уметничких представа” и своју различитост у односу на парнасовце доказује управо на основу литерарних позајмица. Поредећи литерарни предлогак и Ракићеву песму (као на пример „Кинеску песму” Теофила Готјеа и Ракићев „Кинески мадригал”), ауторка доказује аутентичност израза нашег песника, израза оригиналног песничког колорита и дубоке свести о личном односу према књижевној традицији.

У кључу специфичног Ракићевог односа према прошлости тумачене су и његова посебност и иновативност као родољубивог песника. Драган Хамовић, али и неки други аутори, стихове из песме „Силно задовољство” („Јест, душа је моја ко кутије старе...”) интерпретирају као песниково програмско опредељење за креативно надовезивање на традицију, које је као нарочита вредност, као спој мита и савремене осећајности, остварено у његовој патријотској поезији. Александар Јовановић и у овим песмама види симболисту „тамо где велики родољуб стаје”, док Хамовић виртуозност правог песника препознаје у трансформацији колективних слика у интимне доживљаје. Када би се, на основу ових студија, тражила најбоља Ракићева песма, био би то свакако „Кондир”, чије је вредности препознала већина зборниковых аутора. Она по Хамовићу уједињује „три главна тематска усмерења Ракићeve поезијe” или откривајући у исто време „унутарње јединство једног разгранатог лирског гласа” (2017), док за Бојану Стојановић-Пантовић њена блиставост проистиче управо из депатетизације херојског духа наше народне лирике. У том светлу траже се и паралеле између Попиног и Ракићевог Косова на основу поређења песничких циклуса песника наизглед дијаметрално различитог поетичког опредељења (П. Петровић).

Депатетизација је свакако и појам од којег полазе и аутори који се у зборнику баве Ракићевом љубавном поезијом (Б. Стојановић-Пантовић, која посебну пажњу посвећује „психолошким и естетским аспектима еротике” Ракићевог песништва, С. Шеатовић-Димитријевић, која испитује песников однос према „женском начелу”, и А. Бошковић, који се бави Ракићевим епикурејством). На основу закључака ових аутора Ракић се указује као прави претходник модерне експресионистичке поезије (Б. Стојановић-Пантовић доводи у везу осећајност Ракићeve лирике са неким љубавним песмама М. Црњанског, док С. Шеатовић-Димитријевић управо у овом нашем песнику види „зачетника нове донжуановске мизогиније” у српском песништву). Примећује се, такође, да сви ови аутори уочавају да у Ракићевој поезији постоји јас између „реторичности речи” и аутентичног љубавног осећаја. Управо на овом „дискурсу ласкања као дискурсу лажи” засновано је и тумачење „Искрене песме” као израза Ракићевог епикурејства из

пера Александра Бошковића. А баш у овој тачки можемо да зажалимо за оним чега у овом зборнику нема.

Откуд епикурејство код Ракића? Да ли се он по својој осећајности, по свом погледу на свет, разликује од других песника модерне? Како би се стихови из „Орхидеје“ (Али ћи не рекох ни „силно ће љубим“, / Нићи „душо“, нићи „очи моје сјајне“ / Нићи празном речју и јошкетом ћрубим / Збрисах чедне дражи неисказне ћајне.) тумачили у суседству Дучићевих стихова из песме „Зашто?“ (Јер како је светла и чедна бескрајно / Туђа што се никад није речју рекла, / Што је само ћихо у сузу јошекла, / У бледилу лица јавили се ћајно.)? Оно што хоћемо да кажемо је да овом зборнику, као и зборницима посвећеним Дису и Пандуровићу, недостаје једна компаративна студија која би сродност идеја и осећајности код наших песника модерне посматрала у контексту претпостављеног владајућег погледа на свет. У том смислу би својства тзв. импресионистичке естетике (у светлу у којем би се много јасније уочили јединство и кохерентност модернистичке епохе него што је то могуће позивањем на формалне карактеристике или на могуће алтернативне узоре парнаса односно симболизма), препозната код појединих песника, могла да одведу, као и у случају Ракића, до сасвим нових интерпретација. Кад кажемо „импресионистичка естетика“, мислимо на један доминантан поглед на свет, онај пејтеровски императив да дух треба отворити за тренутке, да прави живот може да се изједначи са интензивним доживљајем који долази преко чула и који је ограничен само на кратке, исцепкане делове времена. Није Ракић импресиониста само зато што појмове „импресија“ и „утисак“ проналазимо у насловима његових песама („Мутна импресија“, „Површни утисци“...); он је то пре свега зато што из свих његових песама слажемо коцкице мозаика читаве филозофије живота. Чулни доживљај је претпостављен рацију, дискурзивном поимању ствари и бића, о томе говори и његова песма „Мисао“, али и све љубавне песме у којима се (као и код Дучића) много више цени неизречен и аутентичан доживљај него речи којима се исказује. Ракићева жеља је да са једне стране отвори душу за све инспиративне утиске који ће је обогатити (и то је једно од могућих тумачења песме „Силно задовољство“), али у исто време стално жуди за чистотом невиности која ће му омогућити да све поново доживи у непоновљивости првог доживљаја („Обнова“). Ракићев песмизам је управо последица страха од гашења чула, од затварања могућности чулне екстазе. Импресионистички песмизам је и логична последица одсуства трансценденталне утеше, али и резултат сагледавања огромних препрека које се пред „краљеве чула“ постављају. Није лако живети у тренуцима, јер је стварност од које се подстицаји очекују увек сива и туробна, те су моменти испуњења, екстазе, чак и када бивају досегнути, веома ретки, и треба прећи пре бродити ону празнину која након њих наступа. Ђорскокак у којем су се нашли, наши песници, као и њихови истомишљеници у европским оквирима, решавали су на различите начине; Дучић нпр. отварањем властитог унутрашњег духовног света који не само да је претпостављен „стварном“ свету, него бива и његовим креатором. Ми смо креатори свега што волимо, читамо из Дучићевих стихова („јер све што љубимо створили смо сами“, „Песма жени“), боље је живети у окружју химера. У том светлу посматрано, на пример, можемо поставити и питање зашто би Ракићева „Искрена песма“ била израз некаквог супериорног мушкиног става према жени и женском начелу, а не израз оне аутистичне дучићевске филозофије живота и љубави — да и у другом бићу волимо само оно што смо сами створили („Да ја у теби волим себе сама, // И моју љубав наспрам тебе...“), док је жена, као уосталом и све остало у природи, само повод, окидач за оно што се рађа у нашим чулима кад наступа „тај тренутак живота и миља“... Неправедно би било рећи да у појединим студијама нема помена ових тема и проблема: Ј. Делић говори о ирационалистичким идејама витализма

у „Јасики” (питамо се како би било читати је у суседству „Храста” В. Петровића), Б. Стојановић-Пантовић о љубави тренутка итд., али још увек недостају увиди који би нам дали одговоре на то одакле та „нова осећајност” долази. Тек тада бисмо, заправо, по нашем мишљењу, били у могућности да направимо ону спону између Ракића из „Искрене песме”, који после љубавног чина одбације своју драгу, и онога из „Кондира”, који за њом чезне. Ако су, у том смислу, Ракић и Црњански били много ближи један другоме него што се то досада мислило (имајмо на уму и необјављену Ракићеву песму са ироничним рефреном „Национално тле сад влада”, о којој говори М. Ненин), онда за то постоји само једно могуће објашњење: дух праве поезије прожет је увек истом чежњом, ма како се она у оквирима књижевне критике називала. А након читања овог зборника у вредности Ракићевих стихова не може се више сумњати.

*Горана Раичевић*

UDC 821.163.41-4

## СТРУКТУРЕ ПРЕКО ГРАНИЦА КУЛТУРА

На Филолошком факултету у Београду одржан је у периоду од 7. до 9. децембра међународни научни скуп под називом „Структуре преко граница култура” („Structures across Cultures”). Скуп је организовала Катедра за англистику Филолошког факултета у Београду.

У радном делу конференције, који се састојао од девет пленарних предавања и тридесет седам сесија, учествовало је сто тридесет двоје међународних и домаћих говорника. Гости Катедре за англистику били су током три конференцијска дана из Сједињених Америчких Држава, Јапана, Хонг-Конга, Кине, Француске, Марока, Италије, Пољске, Аустралије, Мађарске, Румуније, Грчке, Велике Британије, Хрватске, Босне и Херцеговине, Словеније, Јерменије, Кипра, Шпаније и Црне Горе.

Конференција је отворена поздравним говором организатора и пленарним предавањима ветерана српске англистике др Ранка Бугарског и др Веселина Костића, са Универзитета у Београду, као и уваженог госта из Загреба лингвисте др Дамира Калогђере. Пленарни предавачи установили су својим говорима тему структура у језику и књижевности и култури, као основну тему конференције, разматрајући шири контекст културних и језичких интеграција у глобалном свету. Професор Бугарски се осврнуо на историју сусрета и размимоилажења лингвистичке теорије и праксе у последњих педесет година. Професор Костић је говорио о сусретима источне и западне цивилизације кроз искуства британских путника, док је професор Калогђера говорио о неизвесној судбини некад неприкосновеног концепта „говорника матерњег језика”, који у савременој језичкој пракси добија нове конотације, услед новог начина културног повезивања у модерном друштву.

Отварање конференције употребила је посета Етнографском музеју. Двочасовни боравак у музеју на својеврstan начин допринео је утирању основних смерница конференције. Етнографски музеј, наиме, представља ризницу културних и друштвених образца кроз време. Учесници конференције, посебно гости из иностранства, имали су прилику да се упознају са културом домаћина кроз наговештај раскошне традиције забележене у одајама музеја. Поглед на традицију кроз савремену перспективу, каква се негује у „причи о музеју” у оквиру органи-

зованог обиласка, пружио је контекст идејама које ће се чути у раду конференције наредних дана, о путевима језичких и културних модела.

Изванредно занимљива и информативна била су књижевна предавања. Професорка Гленда Карпио (Glenda Cargio) са Харвардског универзитета говорила је о књижевности која се стварала из пера црначких робова у иберијским колонијама од њиховог досељавања са афричког континента у Нови свет. Духовни миље црначке популације стварао се у бунту према култури која их је обесправила и држала у ропству. Имајући у виду сродност са црначком заједницом из северног дела америчког континента, професорка Карпио дотакла је такође широку тему о могућности савеза и између црначке и латино-културе у две Америке, која је, парадоксално, инхибирана, управо својим природним везама.

Други пленарни говорник из области књижевности, професор Ли Мичел (Lee C. Mitchell), са Универзитета Принстон у Сједињеним Америчким Државама, расправљао је о теми психолошких и друштвених архетипова и актуелности традиционалних етичких норми у новом руху поп-културе. Дајући историјски преглед појавних облика древних психолошких структура у бајкама и свеколикој књижевној традицији, професор Мичел проналази одјеке истоветних структура у формама савремене наративне културе у језику филма и популарних телевизијских серија. Кроз преглед путева архетипских структура професор Мичел показује да прича увек настаје на тензији између ванвременских психолошких, друштвених и етичких структура и савремене форме.

Преостали пленарни говорници бавили су се веома актуелним темама из области теоријске и примењене лингвистике.

Професор Золтан Кевечеш (Zoltan Kövecses) са Универзитета „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти изнео је веома занимљиве тезе о значају метафоричког мишљења за разумевање културе и друштва и о могућностима когнитивнолингвистичког поимања метафоре да истовремено објасни како универзалност тако и разноликост метафоричког мишљења.

Професорка Каша Јашколт (Kasia M. Jaszczołt) са Универзитета Кембриџ говорила је о неопходности и значају умереног психологизма у прагматици, поредећи наслеђе логичара Готлоба Фрегеа, које подразумева искључиво утврђивање истиносних услова мимо психолошких процеса, са савременим, контекстуалистичким прагматичким теоријама.

Рафаел Салки (Raphael Salkie), професор контрастивне лингвистике са Универзитета Брајтон, бавио се семантичком и прагматичком природом енглеског помоћног глагола *will* у контексту граматичких категорија времена и модалности и поређења начина изражавања будућег времена у енглеском и француском језику.

Ен Кац (Anne Katz), стручњак за тестирање из угледне „Школе за међународну обуку наставника“ у Вермонту, САД, изнела је ставове о потреби редефинисања приступа евалуацији језичке компетенције и стандардизацији у складу са комуникативним приступом учењу страних језика, илуструјући је моделом реструктуирања пријемног испита на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду.

Између пленарних предавања текао је рад по сесијама. Конференција је обухватила укупно осам термина са по четири или пет паралелних сесија. Јединствену праксис београдске англистике чини осмишљавање речитих и љупких назива сесија. Функција насловљавања сесија јесте да скрене пажњу публике на основне идеје којима се баве радови учесника сесије, да подстакне говорнике на фокусирано размишљање и на тај начин допринесе динамици дискусије о одређеној теми. Називи књижевних сесија били су, између осталих, „Разобличавање тајне“, „Преко граница фикције“, „Од форме до образа“, „Разговори култура

кроз превод”. У сесији „Разобличавање тајне” радови су се бавили структурама детективског жанра и њиховом разноврсном применом у свеколикој књижевности, као и приповедним маниром постмодерне књижевности да успостави иронијски отклон према жанровским обележјима. У оквиру сесија „Мотиви преко граница простора и времена”, „Изван граница књижевности” и „Изван граница модернизма” било је речи о сродности наративних и психолошких структура у књижевностима разних култура, и шире, етничких, расних, и полних групација. Неколико сесија било је специфично посвећено превођењу, тачније језичким и приповедним структурама и „Културним разменама путем превода”. Као заједничка црта радова из преводилачке области могли би се издвојити концепти миграције структура преко граница култура који су приказивани углавном на примерима постмодерне, а посебно постколонијалне књижевности.

Сесија „Изван граница жанра” доноси дискусију о културним моделима који обликују књижевност споља. Књижевни концепти разних културних проседа разматрани су у поетском, прозном и драмском стваралаштву *per se*, као и у њиховим модулацијама и мимикијама у књижевности модернизма и, посебно, постмодернизма. „Култура и одрицање” доноси радове и дискусије о антиутопијским визијама савременог доба делима Орвела, Пинчона и Маркеса, Пола Остера, Тони Морисон, Патрика Модијана.

Осим модернистичке и постмодерне књижевности размишљање о себи структура и мотива кроз границе култура и књижевних праваца текло је и у правцу средњевековне, ренесансне и готске и викторијанске књижевности. Говорници и учесници у дискусији сагледавали су књижевност у контексту родних студија, новог историзма, разних модерних филозофских и логичких концепата, Секвана Берковића, између осталих.

У оквиру ренесансног књижевног корпуса највише говорника бавило се Шекспировим делом и друштвено-културним обрасцима елизабетанске епохе. У том контексту чуле су се расправе о преламању разних текстова, идеја и култура кроз призму Шекспирове *Bure*, затим о новоисторијским тумачењима *Хамлећа*.

Расправа о идентитету вођена је у широком опусу књижевних, културолошких и лингвистичких сесија. У сесијама „Култура, идентитет, језик” и „Расправа о идентитету I и II” било је расправа о разним аспектима губитка и потраге за идентитетом кроз традицију и преобликовање вредности.

У склопу језичког промишљања идентитета представљено је занимљиво истраживање о језику прве генерације српских емиграната у Лондону, као и разматрање трансформације културног идентитета у складу са језичким модификацијама у глобализованом свету.

Лингвистичке и методичке сесије „Поновно обраћање неким лингвистичким дилемама”, „Све више у фокусу” и „Језици у додиру” говориле су о аспектима лингвистичке теорије и праксе, кроз извештај о академској пракси предавања и усвајања енглеског као страног језика и свеколике додире култура у језичким структурама. Разматрање језика обухватило је разматрање разних лингвистичких модела, типова дискурса и језичке употребе, као и специфичних делова исказа у сесијама „Глагол и даље”. Посебна сесија бавила се преношењем вредности и етичких уверења преко граница култура кроз призму књижевног дискурса. У овој сесији прочитан је рад покојне професорке ове катедре Иванке Лукић-Типсаревић, послат унапред за ову прилику, који говори о превазилажењу културних граница кроз пријатељство као сублимацију културних и етичких вредности.

Неколико радова бавило се концептуалном метафором и метонимијом у свакодневном говору. Веома је запажена била дискусија о контекстуалном разу-

мевању појма Европске уније посматраном кроз призму концептуалне метафоре у разним европским језицима.

Сесија „Пукотине и мостови у комуникацији” донела је занимљиву социолингвистичку расправу о томе како граматика може да повреди услед неопрезне употребе језика, превасходно императива са акцентом на различитости језичког искуства код говорника различитих материјних језика. Кроз „сагледавање језичких промена у историјској перспективи разматрани су концепти лексикализације и граматикализације. У додирима међу културама дискутовало се о културним и родним стереотипима.

Методичке сесије донеле су теме евалуације, профила наставника у контексту нових тенденција у учењу језика, као и неким специфичним проблемима праксе подучавања, као што је валидност појединих нивоа провере знања.

Осим високог научног постигнућа, конференцију је красио изразито пријатељски дух, смисао за хумор, веселост и спремност за дискусију. Четрдесет студената-волонтера допринело је беспрекорном одвијању планираних активности, као и општој атмосфери ведрине и радости сазнавања, преданим испуњавањем многобројних конференцијских обавеза и вредним праћењем сесија. Друштвене активности којима се завршавао сваки радни дан пружале су могућност гостима, од којих су многи први пут у Београду, чак први пут у овом делу света, да стекну утиске о једној новој култури — нашој култури. Дружење учесника конференције је тако заокружило пројекат „Структуре преко граница култура”.

Уверена сам да су учесници конференције понели из Београда прегршт идеја које ће послужити као подстицај за нове научне пројекте и сличне академске сусрете.

*Александра В. Јовановић*

**ВОЈИСЛАВ ЂУРИЋ**  
(1912—2006)

Звали смо га Зевс или Див, што је исто. Увијек с поштовањем и високим респектом не сасвим лишеним неког благог страха од ауторитета. То име врховног грчког бога добро му је пристајало: одсликавало је његов изузетан ауторитет и на Катедри за општу књижевност са теоријом књижевности, и на Филолошком факултету у Београду, и његов понос без надмености, и његову марканту мушку физичку појаву, и његову пјесничку прошлост: испјевао је младићска *Сутонска дрхаша*, послије којих је своју службу поезији усмјерио на њено предавање, односно тумачење. Уосталом, овај крагујевачки матурант је дипломирао класичну филологију (под „Б“). Знали смо да је одбранио докторску дисертацију *Тужбалица у свештској књижевности* (1939) под менторским руководством Веселина Чајкановића.

Често га је помињао с најдубљим поштовањем, жалећи што не може да уведе на своју групу предмет Компаративно проучавање религија свијета: нема ко то да предаје, а и да има — власт не би дала. Приговарају му што у програму има много библијских књига. Одужио му се својски: приредио је *Сабрана дела* Чајкановићева (1-V), објављена у Српској књижевној задрузи 1994. године.

Знали смо да му је највећи дио тиража дисертације изгорио у рату, да је он хапшен и злостављан 1941. и да је послије тога био под присмотром.

Војислав Ђурић је прије и изнад свега био универзитетски професор. Његово животно дјело је обновљена студијска група за општу књижевност и теорију књижевности (1954). Био је шеф Одсека од обнављања студијске групе до пензије. Сматрао је да се не може добро разумјети ни предавати домаћа књижевност без познавања свјетске, и био је у праву. Бринуо је о семинарској библиотеци. Једном нам је чак рекао да смо сви дужници тој библиотеци више него било ком професору и да би било поштено да током живота у њу унесемо бар по једну књигу, макар и своју. Умио је бити ироничан.

Утемељио је историјски приступ проучавању књижевности на Катедри. Акценат је био на „врховима“, на антологијском проучавању.

Кичма студија био је Преглед књижевних теорија. Био је претеча по идеји историјског представљања књижевних теорија Ренеа Велека и ње-

гових подухвата. Штета је што та предавања нијесу сређена, сакупљена и објављена.

Најбољи часови семинара на којима сам икад учествовао били су Ђурићеви часови Општег семинара. Ту смо радили онако како данас настоје да раде у Европи. Добијали смо по једну озбиљну тему за цио семестар, реферишући о литератури са три-четири европска језика. Био је мајстор организације тих часова. Све су радили студенти, а он је с лакоћом дириговао. Никад никоме није касније пошло за руком да обнови ту институцију. Тада смо се увјерили да је професор Ђурић велики зналац: „из рукава” нас је упућивао на страну литературу о неком проблему. Када сам присуствовао докторским семинарима у Њемачкој, увјерио сам се колико је наш Општи семинар био сјајан. Хвала Зевсу.

Друго ремек-дјело Војислава Ђурића је данашњи Институт за књижевност и уметност. Почеко је као Центар за теорију књижевности и естетику при Филозофском факултету, да би се касније осамосталио као Институт. Десетак година је излазила публикација *Свеске*, где су публиковане кратке и садржајне информације о теоријским радовима у свијету. Штета, угасиле су се, а могле су постати публикација од свјетског значаја.

Војислав Ђурић је више година био активно укључен у рад Српске књижевне задруге, једне од наших најстаријих институција културе и књижевности, најприје као члан њеног Управног одбора — од 1952. до 1962., затим као њен предсједник — од 1957. до 1961. године, на крају као њен аутор и приређивач неких од најдрагоценјијих Задругиних књига (Чајкановић, *Косовски бој у српској књижевности* и друге). О самој Задрузи написао је драгоцен рад „Српска књижевна задруга (1892—1982)”, који је објављен у Ђурићевим *Изабраним огледима* (1990) у издању СКЗ. У вријеме његовог предсједништва устаљено је, са по шест књига годишње, редовно излажење Кола Српске књижевне задруге, најстарије едиције српског издаваштва.

Његове велике теме су биле српска народна књижевност, посебно поезија, Његош, Доситеј, Вук. Тако ће се процјењивати значај Ђурићевих антологија, па његове и данас драгоцене књиге *Лирика у свејској књижевности* (прво издање 1965, друго, проширено издање 1982. у Српској књижевној задрузи). Студија о Његошевој поетици одредила је истраживачки смјер многобројних дисертација о поетици појединачних писаца. Волио је Томаса Мана и Анатола Франса. Своје краће студије окупило је у три књиге под заједничким насловом *Говор поезије* (у издању Просвете), а као посебне публикације штампао је *Књижевносӣ Староѣ исѣока*, *Посѣанак и развој народне књижевности*, *Српскохрватска народна епика*, *Милан Ракић, Трагање за духом речи*.

Војислав Ђурић је имао још једну сјајну и ријетку особину: допуштао је, чак и подстицао, изучавање оних важних свјетских писаца и појава према којима он сам није имао нарочиту наклоност. Тој његовој особини има да захвале сви они који су предавали модерну европску књижевност 20. вијека; тој је у Београду најприје предаван на „Светској књижевности”, па тек касније на англистици.

Једне ноћи, послије Општег семинара, око 22 сата, на улици, наступило је право „поовско вријеме”: киша са вјетром — увод у фантастику. Професор Ђурић ме је заштитио својим кишобраном, не без симпатија за моју младалачку љубав према олуји. Разговарали смо четрдесетак минута по киши и вјетру, највише о Поу и „поовском времену”, које је, изгледа, и чика Воја волио. Хвала му!

*Јован Делић*



## НИКОЛА МИЛОШЕВИЋ (1929—2007)

Изузетан и аутентичан стваралац, философ, теоретичар, критичар и тумач књижевности, есеиста, романсијер, политичар, а најдуже и највише професор универзитета, редовни професор теорије књижевности на Одсеку за општу књижевност и теорију књижевности, професор који је остао у неизбрисивом сjeћању преко четрдесет генерација студената, Никола Милошевић умро је 23. јануара 2007. године.

Држао је бриљантне часове. Чаробњак за катедром. Мајстор дијалога, рођени дијалектичар у извornом смислу ријечи, врхунски бесједник, држао је пажњу својих слушалаца од прве до посљедње реченице. Његови часови, његове бесједе, предавања свих врста, могли су се директно штампати; лектори би ту само нешто могли покварити. И у његовим писаним радовима могао се понекад осјетити бесједнички тон.

Уносио је дисциплину у мишљење, у говор и текстове својих студената. Уносио је ред у наше знање. Охрабривао нас је на разговор, тјерао нас да читамо и сурово исмијавао кад за нешто важно нисмо чули. Морали смо да заборавимо сваку приватност на семинарским часовима. Учио нас је да се међусобно опходимо као колеге, с поштовањем личностима другога. Учио нас је интелектуалном, колегијалном разговору.

Био је велики противник позитивизма, али смо од њега о позитивизму доста, можда и највише научили. Супротстављати се позитивизму у науци и настави није значило запоставити знање. Позитивисти су много знали; да бисте их превладали, морате знати више од њих. Није све само у теоријској и методолошкој позицији.

Није све, али јесте доста. Никола Милошевић је обновитељ и нови утемељивач српске модерне методологије о науци о књижевности, посебно у универзитетској настави. Он и Светозар Петровић су на том плану учинили изузетно много. Памтиће их генерације постдипломаца са Филолошког факултета. Печат методолога је готово на свим његовим књигама, а *Идеологија, исихологија и стваралаштво* (1982) и *Филозофија структурализма* (1980) доминантно су методолошки усмјерене.

Његова несумњива заслуга је борба против идеологизоване критике, али и отварање нових могућности читања и интерпретације. Његове прве књиге — *Антрополошки есеји* (1964) и *Недајиван јунак* (1965) — имале су откривачки значај и читале су се као белетристика.

Милошевић је чинио изузетно много за рехабилитацију Милоша Црњанског. Студија *Роман Милоша Црњанског* (1970) штампана је у редовном Колу Српске књижевне задруге. Милошевић се, откад га памтим, залагао за челно мјесто Милоша Црњанског у српској прози и поезији.

Оставио је значајне радове о српској прози дводесетог вијека. Поред књиге о Црњанском, ту су још: *Андић и Крлежса као антиподи* (1984), *Зиданица на јеску* (1978), *Књижевност и међафизика* (1995).

Он је себе са разлогом сматрао превасходно философом. То говоре и његове књиге: *Шта Лукач дуђује Ничеу 1—2* (1979), *Марксизам и језуитизам* (1985), *Антиномије марксистичких идеологија* (1990), *Царство божје на земљи* (1998), *Има ли историја смисла* (1998), *Истини и илузија* (2001).

У vrijeme бомбардовања Србије Никола Милошевић је своја тумачења античких поетика држао у Дому омладине у Београду. Та предавања су штампана као засебна књига — *Осам предавања* (2000). Био је то симболички чин пркоса сили.

Милошевићеве књиге су по правилу интердисциплинарне, што се види и из неких наслова: *Психологија знања* (1989), *Филозофија и психологија* (1997). Милошевић је вјероватно најдрагоцјенији тамо где је укрштао философска, психолошка и књижевнонаучна знања и проблематику.

Велик је значај Николе Милошевића у тумачењу Достојевског, како објављеног тако и необјављеног. Он је, проучавајући Достојевског, указао на значај и домете руске религијско-философске мисли, па је учинио да се капиталне књиге из те области појаве код нас. Добили смо цијелу једну драгоцену библиотеку, какву тада нијесу имали ни Руси ни неко други.

Милошевићева капитална књига *Достојевски као мислилац* (1981) није добила своју планирану „сестру” о Достојевском као умјетнику, мада је објавио низ појединачних радова из те области.

Овом контексту проблематике око руске религијско-философске мисли припадају и Милошевићеве књиге *Православље и демократија* (1994) и *Царство божје на земљи* (1998).

Никола Милошевић је, несумњиво, био скривени пјесник. Тада његов дар се осјећа већ у *Антирополошким есејима*. Своју „носталгију за бесконачним” изразио је у романима које је — како сам му једном давно прорекао — морао написати: *Ниш михољској леји* (1999), *Кућија од ораховој дрвећа* (2003) и *Сенке минулих љубави* (2005).

Милошевић је био врхунски полемичар. Дио својих полемика сакупио је у књигу *Полемике* (1990).

Најзад, био је и беспоштедан политички критичар домаће и стране политичке моћи. Због својих политичких и идејних погледа био је на мети напада најмоћнијих совјетских политичких руководилаца. Тражен је његов изгон са Универзитета, чему се енергично супротставио тадашњи декан Филолошког факултета у Београду Јован Деретић. Написао је и двије књиге политичких критика, усмјерених на посљедње деценије нашег друштвеног живота: *Политички стоменар од Броза до ДОС-а* (2006) и *Задиси о лажним демократама* (2007).

Имао је необичну универзитетску каријеру. Дуго је био асистент. Објавио је четири књиге а није имао докторат. На предлог професора Вojислава Ђурића биран је за професора по позиву без доктората. Нијакада није био доцент ни ванредни професор. Најзад, као докторат је прихваћена његова књига *Идеологија, психолођија и стваралаштво*.

Разноврсношћу интересовања, изузетним образовањем и упућеношћу у различите духовне дисциплине, ријетким бесједничким и предавачким даром, наставно-научном активношћу и својим обимним и у сваком погледу богатим дјелом, Никола Милошевић је обиљежио и задужио српску културу. Његови пријатељи и студенти посветили су му и постхумно објавили зборник радова *Дух и разумевање — Николи Милошевићу у сјомен* (2008).

Ипак, не умире све.

*Јован Делић*