

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Студије и чланци: Др Снежана Самарџија, *Удео фолклора у првој књизи „Сеоба” Милоша Црњанског* 497 / Мр Лидија Делић, *„Марко Краљевић и Мина од Косијуре”* 523 / Светлана Милашиновић, *Улога њозоришта у Гејтеновом роману „Године учења Вилхелма Мајстера”* 545 / Др Јован Делић, *Лирика о води: О двијема ријекама — о злату, отрову и њонорници* 555 / Др Јелена Новаковић, *Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал* 575 / Др Зорана Опачић, *Одрицање од правила у име унутарње слободе у романима Гроздана Олујић (њоешика омладинског романа)* 591 / Мр Наталија Лудошки, *Слободан Јовановић о Филију Вишњићу и Вуку Караџићу* 613 / **Прилози и грађа:** Др Горан Максимовић, *Пред рукојисом комедије „У резерви” Мише Калића* 623 / **Истраживања:** Др Миливоје Млађеновић, *Ојштие одлике „сценске бајке”* 645 / **Поводи:** Мр Лидија Делић, *„Ејски градови” као културна маја и ризница* 659 / Мр Смиљана Ђорђевић, *Лексикон ејских градова — мођућа чишања* 665 / Мр Андреј Фајгел, *„Ејски градови” међу њредводницима дигитализације* 671 / **Оцене и прикази:** Др Јелка Ређеп, *„Књигољубиве жене српског средњег века”* 677 / Др Слободан Павловић, *Од историје језика ка кођнићивно и шћилошки оријентисаној лингвистици* 679 / Мр Наташа Киш, *Приближавање европским стандардима у усвајању српског језика као страног* 686 / Мр Гордана Штасни, *Свој савремене методичке теорије и ѡраксе* 689 / Др Персида Лазаревић ди Бакомо, *Ново издање Маџинијевих „Словенских ѡисама”* 695 / Др Јован Делић, *Студија о ѡоештици Стјанислава Кракова* 697 / Др Јован Делић, *Студија о хумору Васка Поје* 704 / Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Чишанке као сјоменик књижевне и културне историје* 708 / Јелена Јовић, *Документи из драматичног времена* 710 / Др Александра В. Јовановић, *Ошкривање нових гласова у класичним делима америчке књижевности* 716 / *Ређистар* 721 / *Уђуштво за ѡрићрему рукојиса за шћамју* 741



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—)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОПСЕН,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др СЛОБОДАН ПАВЛОВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ПЕДЕСЕТ СЕДМА (2009), СВЕСКА 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Снежана Самарџија, <i>Удео фолклора у првој књизи „Сеоба” Милоша Црњанског</i>	497
Мр Лидија Делић, <i>„Марко Краљевић и Мина од Косшура”</i>	523
Светлана Милашиновић, <i>Улога позоришта у Гејшеовом роману „Године учења Вилхелма Мајстера”</i>	545
Др Јован Делић, <i>Лирика о води: О двема ријекама — о злату, ошрову и понорници</i>	555
Др Јелена Новаковић, <i>Јован Христић и француска моралистичка мисао: Монтењ, Декарт, Паскал</i>	575
Др Зорана Опачић, <i>Одрицање од правила у име унутарње слободе у роману „Гроздане Олујић (поетика омладинског романа)”</i>	591
Мр Наталија Лудоски, <i>Слободан Јовановић о Филипу Вишњићу и Вуку Караџићу</i>	613

Прилози и зраћа

Др Горан Максимовић, <i>Пред рукописом комедије „У резерви” Миће Калића</i>	623
---	-----

Истраживања

Др Миливоје Млађеновић, <i>Опште одлике „сценске бајке”</i>	645
---	-----

Поводи

Мр Лидија Делић, <i>„Ејски зрадови” као културна маја и ризница</i>	659
Мр Смиљана Ђорђевић, <i>Лексикон ејских зрадова — могућа читања</i>	665
Мр Андреј Фајгел, <i>„Ејски зрадови” међу предводницима дигитализације</i>	671

Оцене и прикази

Др Јелка Ређеп, <i>„Књигољубиве жене српског средњег века”</i>	677
Др Слободан Павловић, <i>Од историје језика ка когнитивно и психолошки оријентисаној лингвистици</i>	679

Мр Наташа Киш, <i>Приближавање европским стандардима у усвајању српског језика као страног</i>	686
Мр Гордана Штасни, <i>Свој савремене методичке теорије и праксе</i>	689
Др Персида Лазаревић ди Бакомо, <i>Ново издање Мацинјевих „Словенских писма”</i>	695
Др Јован Делић, <i>Студија о поезији Станислава Кракова</i>	697
Др Јован Делић, <i>Студија о хумору Васка Поје</i>	704
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Чијанке као синоним књижевне и културне историје</i>	708
Јелена Јовић, <i>Документи из драматичног времена</i>	710
Др Александра В. Јовановић, <i>Отркивање нових гласова у класичним делима америчке књижевности</i>	716
<i>Реџистар</i>	721
<i>Упутство за припрему рукописа за штампу</i>	741

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

Редакција 3. св. LVII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 14. јула 2009.

Штампање завршено октобра 2009.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача: *Проф. др Душан Николић*

Стручни сарадник Одељења: *Јулица Ђукић*

Секретар Уредништва: *Др Слободан Павловић*

Лектор и коректор: *Вера Василић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

Штампа: Прометеј, Нови Сад

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

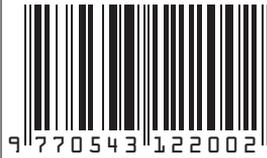
ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. — 1953, књ.
1— . — Нови Сад : Матица српска, 1954—. — 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138

ISSN 0543-1220



9 770543 122002

УДЕО ФОЛКЛОРА У ПРВОЈ КЊИЗИ *СЕОБА*
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ*Снежана Самарџија*

САЖЕТАК: Милош Црњански се, готово по правилу, посматра изван оних токова српске књижевности који су особени печат добијали присуством и преобликовањем фолклорног наслеђа. Опус овог писца заиста је удаљен од еписког патоса и лирских тонова националне баштине, народног хумора или модела народних приповедака. Ипак, пажљиво проучавање друге књиге *Сеоба* потврдило је својеврсни стваралачки дијалог са Вуковим *Рјечником* и пословицама, али и са низом дуговеких веровања, преузетих из најдубљих слојева традиције. Фолклорни елементи расути су посебно у цикличној структури прве књиге *Сеоба*, само што их је писац стилизовао на различите начине, готово их прикривши, чак и онда када им је давао предност над судбинама јунака и удесом народа.*

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Сеобе* М. Црњанског, фолклорне форме, модели еписких песама, предања, преобликовање традиције

1. *Песма љука*

Као што су пословице, веровања и „мале приче” оживљавале у конструкцији друге књиге *Сеоба* (Ломпар, 1995: 31—49, 133—145) тако су одређене фолклорне форме укључене у казивања о ратном походу славонско-подонавског пука. Најизразитије се дистанца осећа управо према оном облику који је најближи војничком позиву, јер се еписком поезијом велича слава на бојном пољу, у појединачном мегдану или крвавим сударима војски. Сваки пут када се наратор приближи војном логору, у том амбијенту одјекују струне националног инструмента и звуци еписке песме. Та ће сцена најпре изронити из Вуковог сећања на сопствену младост, обухватајући својеврсну дистанцу уморног старца, свесног непомирљиве супротности између онога што је очекивао и свега што му је

* Студија је укључена у програм пројекта Српско усмено стваралаштво (Институт за књижевност и уметност у Београду), који финансира Министарство науке РС.

живот донео. Успомене, окренуте првој страсти и љубави, склапају се као контраст између две културе и два потпуно различита света.

Наспрам балске дворане, усковитлане и спутане чежње тела, напетог уз „умилне звуке виола” постављена је слика о „младом дивљаку” из „тог чудног народа”: „После тих вечери, и он и његови другови обично су приређивали пијанке до зоре, *урлајући уз ђусле*, ван себе од речитости и снаге” (115).¹

Речитост и снага неће више бити поновљени у алузијама на епско певавање, него ће епски агон понети печат гротескног наличја прослављања подвига. При опсадама и одбранама непознатих, туђих градова, у гладним часовима примирја и сваковрсних понижења: „Укопани у земљу, они су **ноћу лелекали из ђусле...**” (149); „Певали су ... Оплакиваху мртве и живе, **песмама отегнутим, наричућим, тако дуготрајним**, да је за то време непријатељ све ређе пуцао, да после, уопште, са пуцањем престане” (150); „...отпоче још истога дана **дрека уз јеку ђусала, лелекање и ђискање у колу**” (154); „Права черга, у којој се **урлало уз ђусле, крај ватре**, више од глади него од пића” (160). Војници заборављени на зимовнику, изгладнели и завејани у земуницама, под земљом и у туђој земљи, као да су заробљеници саме смрти. Једино што одаје да су живи јесте управо песма, страна и страшна странцима: „Да није било његовог **урликања и лелекања уз ђусле** што беху **тако грозни и жалосни** да су код жена изазивали плач” (231).²

О чему су, лелечући уз гусле, певали Исаковичеви војници? Тек на једном месту, дискретно и не без ироничне горчине, остављена је и та назнака: „Опијаху се, поскакујући од хладноће, окупљени **око ватре, лелечући уз ђусле о цару Лазару**” (230). Усред бесмисленог похода, далеко од дома, подједнако у власти смрти при опсадама и затишју, те војнике и њихову песму приповедач додатно удаљава од небеског царства, светих косовских ратника и смисла епских песама. Бодрети их јединим што му је преостало, сам Вук (нехотице) појачава заблуде о слави, „уз прикладни говор о **Великомученику Цару Лазару**” (149). Свестан њиховог и сопственог безнађа, усред понора ништавила, исти тај војник и војсковођа затвориће звукове епске песме у сопствено сећање: „...и муке свога пука, крик њихов бедан, **лелекање уз ђусле**, њихов страшни трчећи корак, ропец самртника, дреку оних које су батинали, лица оних које беху обесили, шибане свога човека Секуле и смрт драгог му Аркадија” (234).

Управо у брзој рекапитулацији тек завршеног војевања постаје јасно да се епска песма не детронизује сама по себи, него је поништавају оне околности које подразумева рат, рат у туђем свету, за туђег цара, за туђи

¹ Сви цитати доносе се према издању: М. Црњански, *Сеобе*, прва књига, Нолит, Београд 1978.

² Иако је ратовање Славонско-понунавског пука „под командом Вука (или Волкана) Исаковића” описао и Симеон Пишчевић, у првој књизи његових *Мемоара* не постоје сличне појединости. Можда је ове детаље писац могао преузети и из неких других извора, или су звуци народне песме дочаравани да би јаче истакли сусрет и неразумевање два културна модела, два различита погледа на свет. Овом приликом аутор посебно захваљује проф. др Милу Ломпару на сугестијама и подацима о широј литератури и изворима М. Црњанског.

народ, поништавају је смрти без части и циља, без славе и подвига — „нит знаш зашто, ни крошто” (140).

Но, осим тог општег плана, опште празнине, прећуткивањем садржаја епских песама постиже се још један циљ. Сам, Вук Исакович, између сопствене прошлости и старости, између блата и сна о Русији, између унијаћења и ратне касапнице, између наде у унапређење и понижења, између недосегнуте славе и неоствареног сна — остаје сам и сред сопствених сународника. Он њихову песму не чује као препознатљиве стихове о подвизима знаних јунака, него до њега допире тек звук монотоне мелодије, познате али више не и блиске.

Певање војника иначе, као узредна опаска, обухвата слику колектива током пута славонско-понунавског пука. При поласку је то „промукла песма”. Последњи траг ратника на њиховом испраћају, са удаљавањем од обале открива суспрегнуте емоције и прикривени немир. „Па и та песма, чим је нестало оних које су поустајали да виде, полако постаде тиша и развученија, док сасвим не замукну” (15). На уласку у Печуј она је заглушујућа дрека, од које се разуме тек „еј ... еј. То се после ширило као запевање и кукање, по целој гомили” (22). На самој граници свога и туђег света, певање пука одјекује као грмљавина гласова, урлик у којем се разазнаје „отегнуто ...еј, еј ...” (91). Пред Баварском се више не препознаје ни певање, нити се тако означава, јер од песме остају тек отегнута и дубока само „два гласа е ... еј ... е ... еј ...” (107)

Осим ових звукова и гусларског напева који се ноћу крај ватре шири као лелек и урлик сред туђине, Црњански оставља још један траг о посебном типу (епског) певања. У сцени војне смотре, укрштањем приповедних перспектива, на особен начин се буде сва Исаковичева чула. Иако забуна на паради постаје понижавајуће налицје херојства, то је тренутак у којем се пресецају сви временски планови. Сведена линија Вуковог живота, његова спознаја пролазности и утисак који се ствара код окупљене светине згушњавају се у једној јединој реченици: „Био је последњи пут леп у животу”. У том трену, кријући очајање, Исакович постаје свестан самог тог тренутка, свих његових честица и звукова. Окружен радозналим странцима, Вук коначно и чује песму својих људи: „Ослушкујући бат ногу својих војника, који су вичући певали песме о узећу Београда...” (243) Каква је то песма могла бити? У стројевом кораку, певана у глас, односила се на конкретан историјски догађај. Стихови нису наведени и немогуће их је реконструисати, али постоје други записи о развијеном певању граничара.

Савременици историјског тренутка о којем говори прва књига *Сеоба* јесу и стара песмарица српскохрватских народних песама и запис настао у приморју, вероватно у истом периоду. Управо „успомене на стварне догађаје још довољно свеже” послужиле су и за датирање *Ерлангенског рукописа*, укориченог после 1733. У њему се нашао и варијанта о заузећу Београда, „год. 1717. од принца Евгенија” (ЕР, бр. 91). На челу „њематије” која иде ка Београду је „краљу Брандебуре”, док развијен приморски запис истиче „као заповедника војске ’принципа Александра’ виртембершког” (ЕР: XIII—XV).

Можда није тек пуки случај подударност назнаке граничарског певања и једне граничарске епске песме, која је привукла пажњу проучававаца.³ Као типичан пример хроничарског епског модела, варијанта је испевана управо о војном походу који је Црњански обухватио првом књигом *Сеоба*. Не наводећи прецизно извор, Вук је стихове објавио 1826, назначивши особеност стилизације и самим насловом: *Срби у Донаверију (1744)*. Иако су јунаци Срби граничари, њихова имена се не могу срести међу епизодним портретима романа, али је, очито, неизбежно подударанье именованга главног „коменданта”. Тешко прилагођен природи десетерачког стиха, о губицима Срба распитује се „Фелдмаршал Бернклау”. У тако преиначеном имену помаља се трагика дубоког јаза између владара и поданика, она немогућност да се разазна смисао ратовања и тачно ускликне чак и име заповедника: „...Беренклау, Ребенклау, Беренклау, Ребенклау” (145).

Но тешко да су се овакве варијанте, ма колико биле усклађене са колективним ставом и моделима стихованих хроника, могле певати у глас, при маршу или на војној паради. За такве околности свакако су постојале пригодне песме, можда прилагођене и по размеру, ритму, мелодији и дужини (Недић, 1976, 16—41; Деретић, 2000, 197—202).⁴ Могле су бити блиске и оном запису о почетку српске буне, који је Вук укључио међу „различне женске пјесме” (Вук, СНП, I, бр. 684) или варијантама које су се колективно изводиле, у колу, попут најстаријих сачуваних стихова некаквих „Scavona” (Пантић, 1984: 7—32). Прву је сам Црњански можда и знао, постојање друге није могао слутити.

Наводећи примере епике и усменог певања, Црњански је, заправо, поступио као својеврсни сликар традиције, иако му то није био ни циљ, ни намера. Кроки епског певања, тема, смисла и рецепције епике писац је ставио у службу сопствене приче и судбине њених актера. Непогрешиво, суздржано обележио је типове усменог песništва: сећање на славну прошлост предака и опевање блиске прошлости савременика. Оба та гласа преламају се кроз удес пука-колектива и појединачну перцепцију, кроз утисак који то певање оставља на припаднике различитих култура, укључујући се у суштинско разликовање „својег” и „туђег”. Уосталом, целокупна традиција, чија епска сазвучја дају најизразитији национални печат, додатно ће се релативизовати и расплинути у коби потомака, изгубљених сред ништавила и пространства жељене Русије.

³ С. Матић, 1964, стр. 29—30; В. С. Караџић, *Даница*, стр. 88—93 и нап. В. Недића, стр. 666—669; М. Матицки, 1974, 23, 285.

⁴ Међу тематским круговима граничарског певања издваја се и „наследни рат”, вођен због престола 1741—1748, о којем су се песме певале и уз музичку пратњу. Ф. Кухач тај „старији облик даворија” означава „као војничке песме ... користећи се примерима песама које су певале чете барона Тренка: „Davorije su porijevke, koje se rjevaju kada se u boj polazi ili na samom bojištu, da se ohrabri vojska. Sada imaju davorija obično oblik koračnice (marša), uz koje se može po taktu koračati...” (према: Матицки, 1974, 33).

2. Чудо као стварности

„Статус” сасвим супротан епском певању и другачији удео у структури романа имају особени прозни облици усмене књижевности. То су оне форме које не захтевају херојску историјску позадину да би обезбедиле памћење и преношење. Демонолошка предања су, са друге стране, универзално распрострањена и максимално локализована, и у томе је вероватно један од разлога њихове постојаности. Из унутарње перспективе романа, приповедач заузима према предањима привидно неутралну позицију, пуштајући да се веровање обликује као распрострањено празноверје, као обележје културног нивоа одређене средине. Писац не коментарише, не просуђује, не дистанцира се од облика приповедања, чак ни као записивач, попут Вука, који ове прозне форме ефектно дефинише као „вјеровања ствари којијех нема” (Вук, ЕС: 166). Напоредо са предањем саопштено је и одсуство дистанце колектива при казивању о (страшном) догађају. Црњански обухвата обе компоненте самог облика — садржину и услове трајања. Осим тематике, доследно и упечатљиво стилизоване су околности под којима се предање ствара, саопштава, прихвата и распростире.

Овакво дистанцирање је наизглед дискретније у односу на доживљај епске песме, мада су потпуно разоткривени механизми настанка и опстанка предања, које мора имати и узрок и приповедача и публику. На том нивоу поништавају се разлике варошке и сеоске популације, јер суштински и нема границе у нивоу културе и свести самих људи. Потреба да се свако другачији од гомиле обележи, са истим нагоном траје између зидова угледних земунских кућа и сред сеоских потлеуша. У такве приче се безусловно верује, а систем доказивања је богато спроведен. Један од најчвршћих доказа истинитости застрашујућих збивања јесте управо свеопште уверење да су се догодила, и да се понављају. Беда, недаће, смрти и пошести добијају своја обличја, преименују се и преносе у фантастичне сфере. Али, управо се ту поништава граница између фикције и реалитета, фантастике и свакодневице. Предање се везује за стварне људе, конкретне локалитете и тиме додатно потврђује „истинитост”, а непостојање дистанце казивача и колектива поништава саму природу „чудесног” и „немогућег”. Процес је посебно уочљив приликом стварања и преношења представа о демонима који настају од људи и о људима демонских особина (Зечевић, 1981: 135—153).

Препуштајући да се приповедање развије само, са онаквом улогом какву има у непосредно, усмено формираном предању (Милошевић-Ђорђевић, 2000: 111—116, 174—177), Црњански бира сасвим одређен глагол. Свеопште знање о ноћној утвари не везује се ни за казивање, ни за приповедање, него за став који о причи имају сви припадници једног колектива-групе. Тако Дафина „дознаде” од земунских госпођа „...како је умрла једна, узимајући куван пепео са сирћетом, да не би рађала више, јер их је већ имала шесторо. *Па како се ноћу јавља сад, лећећи на белом чаршаву*” (59). Та назнака приче имаће своју посебну улогу и у ком-

позицији романа, а на самом почетку стављена је у исту равн са осталим информацијама о животу вароши са границе, између два царства.

Други демон који опседа и главне јунаке и радозналост Земунца најпре је представљен као ноћна приказа, да би се одмах пронашли и *одговарајући* докази истинитости саме појаве: „Зато су, помислише тада, тако *сйрацно урлали йрошле ноћи йси*. Уосталом тако се, и главом сам, *йкојни Лазар Йсакович* јављао, као да је трговао оружјем по ваздуху, целу јесен, *йре осам йодина*, а све *зайто шйто му син није, йо смрйи, йробушио срце иъллом*” (79). Згушњавањем садржине, снаге и функције веровања, ефектно је стилизован и систем заштите, као једно од тежишних сегмената фолклорне форме. Јер, према многобројним етнографским „сведочењима”, претварање покојника у вампира могуће је спречити и тако што му се кожа „прободе иглом” (*Словенска мийџологија*, 62).

Реалистична, позната појединост (урлање паса) није тек део дескрипције, нити се развија у правцу рационализације појаве, напротив. Тај детаљ постаје подлога, повод и доказ сижеа, коју тенденциозно шири сведок-творац предања. У систему „аргументације” доводе се у везу две временске равни, судбина оца и сина, али се као константа намеће злонамерно домишљање о животу суседа, слутња о непознатом и — страх. Из свих тих перспектива, које писац не објашњава, не подупире их, нити одбацује, склопиће се читаво претпоследње поглавље романа. Оно је саткано од истрзаних сведочења о повампиреној грешници, из потребе пука да објасни помор, „срдобољу, богиње и дрхтавицу” (221). Верујући у стравичне Ананијеве приче, ти припрости страдалници правдају сопствене грехе и налазе виновника личној и свеопштој немоћи. Експлицитно се ставља до знања да је „госпожа Дафина постала вољом Ананијевом, целом селу као страшило” (220). Али, низање недаћа и болештина које опседају стоку и људе, тајанствене смрти непознатог детета и труднице, појаве белих и великих приказа, пировања вукодлака, вампира, мора, чума и сваковрсних демона, поноћни поход са глоговим коцем — увећавају удео предања у свакодневици беде, студени, разврата и зла. Пуштајући те нишче да кроз приче и привиђења изморе сопствене страхове и макар помоћу њих потврде да су живи, писац им одузима моћ да разликују чудо од приче о чуду. Тако они остају слепи за поход сени, у глуво доба пред снежну мећаву. Крај њих пролази и од њих одлази „мртви Аркадије ... невидљив и незнан, провидан и лак, као дим после битке.” (228—229). У гротескној негацији тријумфалног повратка ратника Аркадије са украденом крмачом долази са онога света и из туђега света међу своје. Начин на који је праћен његов пут не разликује се од описивања повратка преживелих, ни по интонацији, ни по појединостима, чак ни по непрепознавању ближњих. Испреплетени светови мртвих и живих, фантастике и реалије положени су у исту равн онако како изворно трају у слојевима традиције и фолклорним формама.

Ипак, једном јунаку дата је моћ да се осведочи у повратак мртваца. Но, како управо он зачиње и све остале језиве приче, које се затим преносе уз увећавање страве, поново се релативизује граница између сусрета са мртвим и прича о повампиреном. У савршено спроведеној инвер-

зији сен Аркадијева никоме не наноси зло, али су зато Ананијеје приче моћно оружје зла у човеку и зла међу људима. И Аркадије ће тек кроз те приче добити печат ужаса, користећи блудницима да прикрију сопствене пороке (248). Уосталом, на упечатљив начин, при самом завршетку казивања, Вук ће се срести са сведоком породичне трагедије и главним творцем страве. Тај развратник и сводник, као особени медијатор између светова, уводи демоне међу смртнике и скрива сопствену демонску природу. Он, који угрожава и искушава, својим делањем и појавом поистовећен је са бићем, чије име не ваља ни изговорити. И, Црњански ће управо тако поступити, потенцирајући људску природу, али пуштајући да се и другачије асоцијације развијају саме: „**Мрак** је падао у мутљаг, пред њим, а киша је сипала са целог видика. Човек један, сав **повијен и загрнут**, диже се тад у **мраку** и приђе му **ћопажући**” (247). Поред сабласне атмосфере кишне ноћи на обали реке, видљиво обележје заогрнуте појаве директно је доводи у везу са особиним нечастивог. Иако се претходно износе околности под којима се Ананије осакатио, он се суштински остварује као мали слуга моћног Дабога, Дабе, хромог господара подземља (Чајкановић, 1973: 403; Ломпар, 2000: 54—55). Својеврсну поетику одсутног, прећутаног и прикривеног, уочену и истражену у другим делима Црњанског (Ломпар: 1995, 127, 132), потврдиће и прва књига *Сеоба*, посебно кроз поступке стилизације усмене баштине. Приказе и утваре, предања и приче активира нарочито крупни план психолошког портретисања јунака.

3. *Слушње и сјахови*

Као нити које подупиру наративни ток разазнају се снага веровања и сугестивност сновиђења. Тим формулама успоставља се својеврсна симултаност временских планова, али се продубљују и емотивна стања јунака, нарочито осећање кривице. Мада се детаљима лако налази реалистичко упориште, они нису лишени ни своје фолклорне примесе.

Вуков ратни поход и преокрет у његовој породици повезују тек свест и подсвест ликова, и готово не приметна, неутрална перспектива наратора. Паралелизам радњи истакнут је у целокупној структури дела, често унутар истог поглавља. Након ноћи када су између четири жута зида почињени инцест и неверство, сред војничке пометње пред аустријском варошицом, Вук Исакович — прекаљени војник, забринуто застаје:

„Један **зец** претрча му преко пута.

— Ух, да се мост не сруши — помисли, или да му пртљаг можда не оде у реку?” (65)

Вуково гласно размишљање о злокобном знамењу појачано је дискретно и временском перспективом, заласком Сунца. У фонду традиције сусрет са зецом увек се сматра рђавим знаком. Зец заводи у честар јунаке бајке, на њему може јакати лакат браде, па и сам ђаво. Управо њему служи ова животиња, која и сама има демонска својства, мада јој се приписује и љубавно-брачна мушка симболика (*Словенска митологија*,

202). Читаоцу, који зна причу, скривену у соби изнад реке, чак и не мора бити позната фолклорна подлога ове појединости у роману. Потпуно значење и испуњавање „**знаменија**”⁵ потврдиће развој догађаја и дискретна интервенција наратора. Сугерисана само једном реченицом, снага фолклорне представе укршта просторно-временске димензије радње: „Не паде му на ум да помисли да га жена, код куће, вара.” Истовремено, констатација подупире оно доминантно стање отупеле равнодушно-сти, којем се Вук постепено предао.

Слутње, страхови и осећања кривице додатно удаљавају главне ликове овог романа. Управо се та унутарња сфера покренуте савести најбоље манифестује посредством сновиђења. Ове формуле у фолклорном фонду, посебно у епизи, појачавају афективност наративног плана, психолошки сенче ликове и најављују трагику страдања. Сан у којем се Исаковичу јавља „најмилији светац његов” (151) потпуна је супротност Дафининим кошмарима. Вуково сновиђење саопштава се у истој равни као и његове команде, утисци и збивања на јави, загледаност у небо, успомене. Али, његов сан остаје потпуно интиман чин, недодирљив за све друге. Дафинини снови склапају оквир стравичних прича, које се шире око ње за живота и након смрти. За разлику од фолклорних снова, они немају истоветне симболе, али то не умањује ни њихову симболичност, ни функцију у сужејном току.

По Земуну најпре круже приче како се чудној странкињи „**муж јавља као мртвац, у страшном облику жаба, звери и пацова**” (60); „...После се **рашчу** по кући да се брат брату и жени јавља, сав крвав, расеченог лица и главе, **јашући на великој жаби** и ходајући по води...” (79). Узавреле савести, која поништава границе сна и јаве, Дафина **види** како из ковчега са хаљинама „куљају и гмижу **мишеви ... жабе, змије, пужеве** у блату” (83), а то ће потврдити и казивања поузданог сведока „како је врискала и **видела** у мраку, на води, свога мужа, у облику **жабе**, из које је цурила крв...” (220). Сва гамад која опседа машту светине и увећава Дафинине страхове директно је повезана са подземним светом. Међу нечистим, хтонским, атрибутима оностраних сила, за жабе се везује и љубавно-брачна симболика (*Словенска миѠологија*: 177—178; Гура: 282—291). Тако ноћни призори аветињске деформације ратника на коњу обухватају све сфере оскврнуте похотом, при чему се појава жабе поистовећује са душама, не само мртвих људи, него и детета које је умрло прерано, некрштено. Отварајући просторе потврдама демонске природе покојнице, жаба се најчешће уско везује са представама о вештици.

4. *Свечи и демони*

Директно навођена, имена светаца и светитеља су својеврсно уоприште Вуково међу својима и у туђини. Као крсна слава Исаковичевих

⁵ На функцију овог детаља у склопу цикличне структуре *Сеоба* указала је А. Радин: Радин, 1993, 209.

издвојен је свети Мрата и њега ће зазвати Вук, сатеран у демонске замке католичанства (46), док ће спасеном дављенику непосредно пред грешни загрљај снаха ставити на груди „малу икону Св. Мрате” (69). Однос јунака према свецу заштитнику имаће посебну улогу у семантичком богатству друге књиге *Сеоба* (Ломпар, 1995: 39—41), али ни за први том романа није занемарљив. Сложеност симбола и поступака огледа се већ на пуком нивоу именовања, тим пре што се Мрата укључује у ред зимских светаца, са особеном улогом. У народном култу „чувени вучији празници везују се за његову личност, и чак се његовим именом („Мратинци”) и називају” (Чајкановић, 1973: 320, 334). Тако је старији брат чврсто повезан са тотемским претком и вучијим пастиром, али нису слабије ни везе млађег Исаковича са паганским коренима. Мада је християнизација видљивија у Аранђеловом имену и његов имењак међу свецима повезан је са вуковима, којима дели храну. Остали атрибути самог свеца биће такође укључени у коб овог јунака, уз динамичне трансформације и ширење значења.

Иако се празнује 11/24. новембра, Свети Мрата је „светац коме не само што нема иконе већ ни помена у православном календару” (Недельковић: 298). Отуда није без значаја „грешка” приповедача о заштити стављеној на Аранђела, непосредно пред почињен грех. Занимљива је још једна појединост, која се наоко не може повезати са крсном славом Исаковича. То је сцена у којој се приповеда како Вук одбија да му израде портрет, „јер само светиње треба да се продужују”. Он сам, међутим, намерава да наручи „слику св. деспота Штиљановића” (243),⁶ којем подиже цркву и готово увек о њему говори као о (свом) свецу (151, 153, 237, 243).

Ове секвенце романа наизглед немају никаквих додирних тачака ни међусобно, ни са комплексом традиције, као што је тешко успоставити везу између Св. Мрате и личности **Стефана Штиљановића**. По предању је овај деспот, пореклом из Моровића, као присталица Фердинанда Хабзбуршког, добио признања и имања у Вировитичкој жупанији. Након смрти (после 1540) сахрањен је у Шишатовцу, манастиру на Фрушкој гори, који су саградили током 16. века калуђери из Жиче.⁷ Оцртан и познат у народном казивању, повесном и похвалном слову,⁸ животни пут светог деспота Штиљановића подудара се са судбином самог Вука, по сеобама и ратовима, кроз напуштање старог завичаја, по простору досе-

⁶ С. Милеуснић у нав. монографији наводи: „Ктитор друге бакрорезне представе светог Стефана Штиљановића коју је радио Христофор Жефаровић био је 1753. године пуковник Вук Исакович...” (стр. 65).

⁷ Р. Самарџић, Р. Л. Веселиновић, Т. Поповић, *Историја српског народа*, Београд 1994. В. такође: Д. Поповић, *Срби у Војводини*, Нови Сад 1957.

⁸ Т. Јовановић, *Служба светом Стефану Штиљановићу*, Археографски прилози, 6—7, Београд 1984—1985, стр. 193—232; Т. Јовановић, *Похвално и Повесно слово о светом кнезу Стефану Штиљановићу*, Књижевна историја, X, 38, 1977, стр. 335—377; *Непознати йисац: Повесно слово о светом кнезу Стефану Штиљановићу*, (прев. Т. Јовановић) и *Непознати йисац: Похвално слово о светом Стефану Штиљановићу*, (прев. Т. Јовановић), Источник, 6 и 7/8, 1993, стр. 33—39 и 79—84; в. такође: С. Милеуснић, *Свети Стефан Штиљановић, ратник и свештац*, Београд 1992, стр. 71—80.

љавања, служењу иноверном владару, сталним борбама против Турака. Заједничка им је, притом, и једна опасност, којој су оба свеца одолела, а чије ће се замке омотати и око Вуковог постојања. На Мратиндан се прослављао Свети Мартин, као што су фрањевци оспоравали чуда и празник светога деспота, настојећи да га истисну канонизацијом Ивана Капистрана.

Поред културно-историјске подлоге и прецизне одреднице (Штиљановић), покреће се, из најдубљих слојева традиције и памћења националне прошлости, и необичан сплет асоцијација. У писаној и усмено преношеној повесници као наследно владарско одличје појављује се име — Стефан и обележава сваки век српске средњевијековне државности, жупане, краљеве, царе и потоње деспоте. Стефан Лазаревић није имао потомке. Стефан Бранковић, средњи син Ђурђа и Јерине, био је ослепљен, кратко време се устолочио за деспота, а затим је збачен и изгнан (*Родословне таблице*: 93). И у народној поезији означава се доследно као „слепи Стефан” (ЕР, бр. 21; Милутиновић, *Пјеванија*, бр. 152). Још један слепи Стефан омеђио је токове српске повеснице. И сам злосрећна жртва оца и сина, слепи краљ Стефан Дечански скончао је у заточеништву. Првобитно наведен датум његове смрти црква је увела у православно календар, те се свети мученик Стефан Дечански светкује 11. новембра, у исти дан када пада и Св. Мрата. Отуда „многи мратинштаци... казују да славе Дечанског”, док се верује „да они који славе Св. Мрату воде порекло од Вука Бранковића” (Недељковић, 298). Тиме се тотемски родоначелник поново помаља из митских наслага, преплетених са историјским токовима српског народа, његовим господством и печатом издаје. Субјективни доживљај самога Вука Исаковича и став колектива преклопиће се у *Сеобама* управо кроз реминисценције на Бранковићеве потомке.

Занимљива веза може се успоставити између Вука Исаковича и још једног свеца из православног календара, који је такође именован као Стефан. Свети првомученик Стефан, притом, није приближен националној историји, него суштини хришћанства, јер је он први после Христа страдао за веру. Стефандан се празнује 27. децембра / 9. јануара, тако да пада на трећи дан после Божића, у први дан Пасје недеље.⁹

Тенденциозно или нехотице, тек и ова појединост употпуњава многозначност имена јунака и симболику његове судбине. Јер, принцип цикличности ништа боље не илуструје од прославе повратка-рађања младог Сунца, централног празника календарских обреда и светковине којој присуствују и душе покојника. Притом, у фолклорним представама пас има амбивалентну симболику, а метафорички се повезује са — вуком и медведом, управо оним зверима које током приповедања обележавају појаву Вука Исаковича. Пас је, такође, био постављен на границу између пакла и раја, а по распрострањеном веровању моћ преображавања у пса имали су вампири и ђаволи (*Словенска митологија*: 417—418). Псу је

⁹ М. Недељковић, *нав. дело*; Д. Антонић — М. Зупанц, *Српски народни календар*, Београд 1988, стр. 33.

додељена и улога „психопомпа, човјекова водича кроз ноћ смрти” (*Рјечник симбола*: 476).

Поред директне везе са хтонским претком, Вукова професија потпуно је окренута другим, туђим световима, а он сам као да је предводник смрти, јер је живот учинио од њега „мајстора одвођења људи у рат” (103). Његова жудња за спокојем и Русијом једним својим делом јесте сакралне природе. Али, остварење те визије (код Павла Исаковича и других, који су кренули његовим путем) потврдиће се управо као сеоба, прелазак и нестајање — на крају света.

Начин на који се Вук привиђа жени, кроз сећања и кошмаре, обједињује амбивалентну симболику бића, у споју култа плодности са представама о мртвима. Вук израња из успомена на младост „леп као јелен” (77), симбол плодотворног, животног начела, али и „предводник душа на онај свет” (Зечевић: 93). Грозничаво лудило грешне Дафине „појаву” њеног мужа сенци демонским својствима вука, вукодлака и вампира. А, Вук сам, „лежаше као у гробу у тој колиби, клонећи се цео дан да изиђе у логор” (160).

Чак и када се из личног страха или незнања угао посматрања прене-се у реалистичке оквире, Вук је више пута, сведено или развијено, описан на особен начин. Из расутих појединости, епитета, поређења и крупног плана дескрипције склапа се потпуна слика. Вук Исакович је: тежак, огроман, надувен, као мех, као буре, у црвеној чохи, поднадуо, космат и запуштен. У етапама сопственог незнања „престаде да се брије и дотерује тако да му нокти израстоше” (142). Оваква појава има своју савршену аналогију у распрострањеним фолклорним представама о вампиру, за којег се верује да личи „на надувену, крвљу испуњену мешину... налик на човјека, без костију, надувен као мјешина, пун крви, чупав и руђав, великих очију и ноката” (Бандић, 1991: 182). Демонска Вукова својстава потврђују се посебно у Дафинином бунилу и страховима самртнице, јер њену агонију чине ноћна привиђења крвавог мужа, огрнутог белим чаршафом. Управо ту, у личном доживљају, заокружена су веровања о вампиру и вукодлаку, који походи жене и „кажу да све иде са својим покровом преко рамена” (Вук, *Рјечник*: 88—89). Блискост са демонским светом помаља се и из уврежених веровања светине у вампирске моћи Лазара Исаковича, јединим из породице који је самом Вуку близак и присан, али тек након смрти. Релативизација личних доживљаја и колективног односа према јунаку појачава наклоност калуђера према Вуку. Иронијска дистанца, међутим, дискретно баца сенку на визију ратника заштитника и ктитора. Мада се духовницима Вук Исакович „чињаше као неки хришћански светитељ” (194), тај се ореол ипак помаља из његове дарежљивости и калуђерског среброљубља.

Као Вуково наличје, као његова „сасушена слика и прилика” (63), Аранђел носи светачко име, док се његова појава и делање приказују са сложенијим значењима. По распрострањеном веровању св. Аранђелу је додељено да прибира и одузима душе, зато се у народу и означава као „крвник”. Али, истоветна својства додељена су и ђаволу. Уосталом дево-рова пожуа одузеће, најпре метафорично, Дафини душу, да би већ на-

редне ноћи започело и истицање душе из њеног тела, јер се верује да је крв „стециште и симбол живота, супстанца животне снаге, пребивалиште душе” (*Словенска митологија*: 300—301).

Истим поступком како је склопљена слика вампира-вукодлака у Вуку, тако се мозаично помаља сатанско лице његовог млађег брата. Сув и испијен, жут или помодрео и зелен у лицу, Аранђел бира станишта својствена нечастивом. Непрекидно у покрету, и сам вечити путник, он своју трговачку мрежу шири дуж река, а у Земуну бира кућу која се диже над самом обалом. Пуна жита и брашна, та зграда самој Дафини изгледа „као каква воденица” (79). Страст и похота повезују Аранђела са паклом, и фигуративно (54) и по последицама које сноси његове жртве, пошто „је кроз пакао под собом пропустио толико жена...” (186).

Другачији од потоњег Мефистофела, стилизованог кроз литерарне изворе у другом роману Милоша Црњанског (Ломпар, 2000: 41 и даље), демон у Аранђелу-трговцу одликује се богатством, новцем, сребром, дукатима, талирима и развратом. Фолклорном моделу приближава се на више начина. И, као што у народној бајци (Вук, *СНП*, бр. 6) ђаволов шегрт постаје моћнији од мајстора кад изрони из вражијих вирова и станишта под водом, тако ће Аранђел, изнет из Дунава, добити моћ над својим пленом. Нека невидљива, дијаболична сила од тог трена управља Дафининим телом и умом, и она се повинује неизреченим заповестима. Две напоредне радње, две помисли и одлуке, усмеравају се ка жутој соби сенки, страсти и греха:

„... да се нико и не зачуди, кад она тихо, помодрелим уснама, нареди да га *пренесу у њену одају...*” (65)

„... он осети луду жељу да га *унесу у њену одају*. Као да је трговао, наслути, да је дошло време да је купи.” (67)

За разлику од Вука, који је окренут небеском своду, његов брат испуњење среће види на особен начин: „Хтео је да поживи као под неком зеленом, бескрајном водом...” (188).

При убрзаном свођењу сопственог живота, Аранђел дефинише природу односа према другима. Он је „путовао и пљачкао и науживао се толико жена (...), варао је људе, мучио их и, церећи се, до дна душе их презирао”. (208) У народу се непоменик доводи у везу махом са црном бојом, а дата му је и моћ преображаја. Аранђел се појављује у различитим одорама: у дугом „ћурку од курјачине” (17), у плавом кафтану (62), у чудном, шареном и жутом свиленом оделу (192—193). Али, оно што остаје упечатљиво при портретисању јесте слика коју о деверу има његова снаха: „нити је волела његове руке са *жућим нокћима*, нити његове калуђерске *брке и браду, црне и рејке*, нити његове бледе, жуте очи, *љо-снај, шанак нос*, а најмање његове *йожућеле зубе*, увек лепљиве од слаткиша” (63). Тај опис повезан са осећајем одвратности коју покреће сува, жута појава, има готово савршену аналогију у фолклорним представама. Изглед ђаволов, поред животињских атрибута (крила, рогови, реп) повезује се са ликом изузетно ружног човека, који има „ретку јарећу брадицу, дебеле обрве и танке бркове, а нос повијен до саме браде.” Иако је

способан да поприма разна обличја, „трансформација овог демона никада није била потпуна, јер му се зуби и нокти нису могли променити” (Бандић: 196—197).

Хтонска бића и демонска природа човека нису једнозначни ни у традицији, нити су у *Сеобама* пуки одраз распрострањених представа. Расути до непрепознавања, ови детаљи на посебан начин оживљавају и наратора и ликове. Главни јунаци, обележени двоструком природом, та својства носе као сопствени крст и бреме самоће. Демонско наличје, међутим, истиче крхкост смртника, нарочито када људска страна постане огољена. Таква је сцена пијаног старца, ратника који плаче, штитећи битије православља, али и приказ Аранђеловог оплакивања изгубљене душе. Уосталом, управо су сузе и плач у традицијској култури имали знатно ширу улогу од исказивања бола и жалости, а у *Сеобама* су, додатно, обележје по којем странци препознају те страшне, космате људе, уочавајући „код тог народа дубоку потребу да много пева Богу и запева над мртвима” (135).

Осим аналогича које у портретима Исаковича воде до најдубљих паганских слојева традиције није занемарљива ни сличност са старозаветним јунацима. По особинама, спољашњем изгледу, Исаковом везом са природом и Јаковљевом спретношћу у трговини, Вук и Аранђел Исакович као да понављају причу о Исаковим синовима. Чак и замењена позиција млађег и старијег Исаковича директно је истакнута у казивању, јер прворођени син нема статус који му рођењем припада,¹⁰ а лутања додатно обележавају оба народа којима припадају потомци Исакови и наследници Лазара Исаковича.

Постављена између два брата, чији се контраст истиче и поништава (Петковић, 1988: 200, 282; Радин, 1993: 203), госпожа Дафина је сама објединила амбивалентну природу виле и повампирене вештице,¹¹ анђeosку чистоту и грех милоснице палог анђела. Но, док се поређења са анђелом и вештицом наводе директно и граде контрасте при сликању Дафениног тела, вилинска природа није изречена директно. Непоменуто, табуисано име, ипак не спутава препознавање вилинских одличја, која се слуте у расутих честицама дескрипције, кроз утисак покренут лепотом. Као да се плаше непосредног поређења, наратори истичу тек придев којим се у укупној појави ове жене истиче бела боја: од белог осмеха, бледог сјаја њеног лица до беле, паперјасте хаљине сашивене „све од самих комадића свиле” (69). У доследно спроведеном контрасту самртница нагло постати најпре „сабласт у белом, окреченом зиду” (209), а затим шири страву као бела, велика приказа што чучи по дудовима и ђермовима и „у облику беле велике краве” (221) доноси смрт.

Описи Дафинине лепоте у *Сеобама* далеко су од формула лирских народних песама. Ипак, када је види први пут Аранђел девојку дожи-

¹⁰ „Млађи од брата, Аранђел Исакович понашао се према брату, као што се понаша према млађем” (49).

¹¹ О демонској природи јунакиње, уделу сказа, меморате и фабулате, као и о везама са демонским бићима у стилизацији М. Црњанског, в: Д. Перић, 2006: 165—181; Шаровић, 2008: 93, 181, 190.

вљава по патријархалним моделима, као младу, високу, здраву и кротку („и јер је упорно ћутала”). Тек када га обузме помама за снахом, осим њеног тела, Аранђел и у њеном одсуству види очи, сенке трепавица и обрве, „које су и браћа и њени називали пијавицама” (51). Само су ти детаљи приближени фолклорном опису девојачког лица,¹² али је такође као дискретни знак наговештено да ће други, туђи, Дафину видети на другачији начин.

Дафина је „лепотица на гласу” (11), мада се њена лепота најчешће приближава из перспективе страсти и опседнутости њенога девера: „То беше жена какву никада нигде није видео” (57); „лепша него пре икада” (57), „лепа као нико” (61). Али, и за самог Вука је њена лепота „надзе-маљска” (12). Остали који могу или желе да виде Дафину имају сасвим другачији однос према њој: „Мрзели су је и страшили је се” (57). Тиме се дискретно ставља до знања њено неприпадање овоме свету. Свесна свога тела и утиска који оставља, Дафина, међутим, на врхунцу моћи испољава још једно одличје које је приближава вили. „Стопалом својим, које се њему чинило као у снажног анђела, она није била нимало задовољна. Крила га је под свилену своју одећу, показујући само врх својих финих папуча” (61). Када се ова појединост повеже са белином и лепотом, којом Дафина засењује браћу Исаковиче, слика постаје потпунија, посебно приближена фолклорном наслеђу. „Вила је свака млада, лијепа, у бијелу танку хаљину обучена, и дугачке, низ леђа и прси распуштене косе”, записао је Вук у *Рјечнику* још 1818. Но, као да се и сам трудио да не увреди опасна митска бића, није ни тада ни касније поменуо још једну њихову одлику. Оно што умањује вилинску лепоту одражава и њихову хтонску природу и животињску карактеристику. Верује се да виле уместо стопала имају козије или говеђе папке, магарећа или коњска копита: „Због тога увек сакривају ноге” и облаче „дугу бијелу кошиљу да им се не виде ноге” (Ђорђевић, 1989: 59—60).

У причама које круже по граду на граници, Дафина је обележена као „хрома на левој ноизи” (60), чиме се двоструко (лева страна, хромост) маркира њена онострана, нечиста природа (Чајкановић, 1973: 395—

¹² Поред метафоре о снази девојачког погледа и моћима очију (Вук, *СНП*, I, бр. 659), набрајање и поређења у описима девојачке лепоте често обухватају формулу „обрвице, морске пијавице”. У љубавној лирици градиција истиче управо овај детаљ девојачког лица, а лепоту и утицај лепоте симболизују и само девојачке обрве:

„... Јеси л’ иш’о у чаршију?
Јеси л’ видео лист артије?
Онако је лице моје.
Јеси л’ иш’о кад у крчму?
Јес’ видео рујно вино?
Онаке су јагодице.

„Ој девојко, селен велен!
Не узвијај обрвама,
Не задаји јад момцима...”

(Вук, *СНП*, I, бр. 338)

Јес’ ишао низ то поље?
Јес’ видео трњинице?
Онаке су оке моје.
Јеси л’ иш’о покрај мора?
Јес’ видео пијавице?
Онаке су обрвице.”

(Вук, *СНП*, I, бр. 446)

„Ој девојко и обрве твоје!
Ја продадо све волове моје
Гледајући на обрве твоје...”

(Вук, *СНП*, I, бр. 339)

399, 618). Мржња и зазор коју сељаци осећају од њеног осмеха, погледа и присуства савршена је подлога стравичној освети коју ће спровести мотивисана Ананијева мржња. Однос према Дафини има још једну (неизречену) компоненту, блиску фолклорним обрасцима. Она је странкиња, Гркиња, доведена из латинске земље. Ако је аналогија са проклетом Јерином нехотична, а њен епитет прећутан, и зло и проклетство сабирају се у њеном имену, преливајући лепоту у грех, самоћу у казну.

Међу песмама Вукове збирке, суво дрво дафине у царском врту постаје гроб оклеветаним јунацима (Вук, *СНП*, II, бр. 29), откривајући чудом свога цветања невиност жртве. Златне гране и сребрно лишће племените дафине сред самог раја означавају место одакле ће се превозити само душе праведних „с овог света на онај” (Вук, *СНП*, I, бр. 209). Но, само име истовремено асоцира и на грчко порекло лепотице, на љубав коју нимфа подстиче међу смртнима и боговима, све док се не преобрази у увек зелен жбун ловора.¹³

Поред њене анђеоске лепоте и господствене појаве, из субјективног доживљаја пробуђене страсти, само Аранђел ће видети да је „у кућу довео ђавола”, а затим се и његовом слуги, „матором Ананију, причини као да је враг ушао у кућу” (180). Последице погубног дејства лепоте и њеног проклетства најтеже сноси сама Дафина. Из самосвести о лепоти, жељна љубави, грешница ће се суновратити у гнусну супротност. И други, сви око ње, и она сама суочени су са распадањем и задахом тела, док самртница нагло постаје „жута, сасушена, збабана” (85), „страшна као нека вештица” (187). Тако се лагано припрема подлога аветињских прича, да би омражена странкиња тек након смрти постала део средине, којој није могла припадати за живота.

Као што је дезинтегрисаним сегментима предања оживљавао казивања и портрете ликова, тако је Црњански поступио и са низом симбола, формула, фигура и честица усменог песништва. У новом контексту ти су сегменти постали својеврсни амалгами наративне структуре, са новим улогама, али и са несмањеним семантичким потенцијалом, развијеним и у слојевима традиције.

5. *Симболи смрти*

Познати оквир епских бојева о гаврановима-гласоношама добио је, преиначен, измештен из епског патоса, своје место и у овом роману. Злослутнице не отварају сугестивно ретроспективу, нису носиоци приче о догађају, него се уткивају у опис, реалистички градећи слику из чије дубоке перспективе исијава назнака смрти. Већ при окупљању и покрету војске: „Велико јато врана мора да је пролетело однекуд, јер њихово грактање испуни ноћ и поче да се диже у висине” (11). Појачавањем нелагодног доживљаја, мрак и слутња смрти боје тамом и саме звукове. Но

¹³ Д. Срејовић, А. Церманковић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 1985, стр. 104–105; такође: Софрић, 1912, 81–82; Чајкановић, 1985, стр. 85.

ни јутарња светлост не доноси олакшање, јер се видик најпре испуњава јатом врана (18).

Ове су птице готово једина веза између пука у туђини и домова које су оставили. Оне ће кружити изнад Вука пре но што угледа тела српских војника обешених о ђавољу воћку (167), да би и на крају војне њихово грактање разбијало сан (235). Вране, насељене у звонику, заједно са бојом калуђерске одоре истичу Аранђелову немоћ и наговештај преображаја, између похоте, насладе и последица греха.

Симболика магле такође је у основи поништена реалистичким компонентама слика — обале, ритова, баруштина, пролећних киша, сећања. Знак који у епским сновиђењима истиче близину смрти, у *Сеобама* постаје готово опипљива разлика између два света, али и материјализована слутња: „У магли се, љубо, растадосмо, / Растадосмо, пак се не састасмо” (Вук, *СНП*, II, бр. 25). Можда није занемарљива ни појединост да у епској песми ове речи јунак упућује неверној љуби.

Још један детаљ из формула епике, преиначен у реалистичкој мотивацији, сачувао је ехо злог знамења. Пред смрт се жртвама братоубиства у сну јављају слике грома који удара у дворове (Вук, *СНП*, II, бр. 10), обарајући камените куле (Вук, *СНП*, II, бр. 89). Сатирање будућности и симболика напуштеног огњишта у *Сеобама* је удаљена од фолклорне стилизације. Али, сама слика спонтано покреће истоветне асоцијације (Радин, 1993: 203), иако је сведена тек у појединост извештаја: „Кућа Исаковича беше пукла на северној страни и чинило се да ће, ако кише још дуго потрају, да се сруши” (213); „а зид на његовој кући према брегу, препукао је и хоће да се сруши” (248).

И ови детаљи, као и низ својеврсних лајтмотива, привидно су лишени фигуративности. Ипак, кроз растрзане и истрзане наративне токове спонтано се активира амбивалентна симболика неба и воде, ноћи и дана, месечине и Данице, светлости, таме и посебно сенке (Петковић, 1988: 279; Ломпар, 1995: 44—49) или јеле, која, попут космичке осе, привлачи поглед Вука Исаковича.

Као обреди прелаза венчање и смрт приближени су низом пропратних ритуала. Међу бугарштицама се погибија ратника метафорично изједначава са његовом веридбом и браком у туђини. Испраћај, одлазак пука у рат као да сабира архаичне представе о смрти и бојазан од губитка. Тако сузна Дафина моли мужа да „*шамо* не погине” ... „да се *шамо* не жени као што други чине” (17). У савршено спроведеном понављању, као својеврсна омча која се стеже око ратника и њихових породица, ова појединост појавиће се и на крају романа, не као слутња, него као глас. До земуница и колиба дуго не стижу вести са далеких фронтава, а онда се прошири „да се тамо поженише, доцније, да се неће ни вратити, а најпосле да су и децу изродили” (212).

Доживљај ликова нарочито потенцира разлике међу световима, при чему се, неочекивано, два Исаковича поново приближавају. У епископском дому Аранђелу се чини као да се све догађа „на неком другом свету” (206), као што се, и далеко од тог простора, исти осећај јавља у колективном доживљају пука, јер се свима „учини сад да су у неком дру-

гом свету” (127). Ипак, свест о одласку и немогућности повратка посебно је својствена Вуку. Граница свога и туђега, живих и мртвих непрекидно се колеба између реалистичног и фигуративног значења: „Био је стигао до границе земљишта о коме се причало по селима и земуницама његовим, и свет, који се настављао после, био је непознати, и неизвесни свет, из којег је знао да ће се вратити са гомилом мртвих” (91). Вук, његови официри и солдати „препознају” се и по изгледу и по пореклу, које обележава њихову коб и предодређеност. Сви су они, без домовине, војници и то војници граничари, слуге и жртве смрти, било да она долази од болести, куршума, батина или конопца господара, или још страшније прети одузимањем душе, вере и смисла.

6. *Стварности као чудо*

Наспрам расплнутих метафора и преиначеног поретка између фантастике и стварности, потпуно усклађеног са трајањем усмених предања, субјективно опажање реалија појачава у *Сеобама* јаз између „*своје*” и „*туђе*” света. Изразита демонизација затвореног простора (Радин, 1993: 214) својствена је двома удаљеним жутим собама, које, свака на свој начин, ноћу, пред јунацима отварају поноре пакла и немоћ пред демонима. Али, и отворен простор, рељеф, вегетација и људи посматрају се и доживљавају из особеног угла, чиме се релативизују границе стварности и фантастике.

Странцима, сељацима, варошанима, племићима и главнокомандујућима, српски граничари изгледају као сабласни, космати дивљаци, пред којима се затварају варошице у миру, а широм отварају ратишта. Тај туђи свет и војници и официри и сам Вук доживљавају као чудо, необјашњиво, привлачно или погубно.

Чак и звоно са туђе цркве одјекује другачијим звуком, а сјај балским дворанама дају „вампирски пламенови свећа” (125). Премештени из својих изби, из блата, болештина и беде, војници у неверици застају пред сатом, а чудно изгледају и пунашни гипсани или осликани анђели, тако супротни етеричним ликовима са живописа православних светиња из напуштене и изгубљене постојбине.

Навикнути да изговарају чудна имена и „страшно гину”, они остају савладани непознатим простором. Већ сам правац кретања славонско-подунавског пука има својеврсну симболику. За разлику од свих дотадашњих ратовања, Исакович предводи људе пут — запада. Ова страна света иначе обележава земље вечери, тмине, старости и магле, врата тајне и оностраног. Оса којом се спајају исток и запад обележава иницијатички циклус, који повезује живот са смрћу, а на крајњим тачкама смештени су Сатана и Бог (*Рјечник симбола*). Прелаз у тај свет обележен је својеврсним приношењем жртве, накажењем војника од чијих црта лица и тела постаје безоблична крвава маса.

У том — другом свету, посебно ноћу, овладавају тамне стране човекове природе. Непознато буди нагоне и страх, а са њима добијају моћ

хтонска, вучија наличја војника, који су попут чопора „раздрагано пошли у ноћ, да краду (...) Доживеше тако читава чуда у ноћи (...) Одоше, и не остаде за њима ништа. Ништа” (26).

Цео пут на запад чини необичним пределе земље, незнана и тајанствене. У њеним замкама, осим смрти, вреба и незнађе, а оно буди жељу за заборавом: „Натраг, нису веровали да ће се икад вратити” (93). Јер, са онога света и нема повратка. Зато свака појединост, људи и природа, звуци и материјална култура постају чудни и чудесни. Тајновитима и опаснима чини их њихова припадност другом свету, непрепознавање у судару две културе. То очуђавање дато је најизразитије из перспективе простих војника: „Пренеразише се кад видеше вароши од камена, чудне мостове, справе чију употребу нису знали... Слушаху свирку за коју не могаху да нађу разлога, јер је допирала иза зидова. На врху једне куће, једног понедеоника, на крову угледаше, као живог, једног ковача од гвожђа, који је гвозденим рукама дизао чекић и ударао по наковњу. Неки се прекрстише и забезекнуше...” (94—95).

Невиђен механизам, доживљен као чудо, највише се приближава фантастичном детаљу бајке,¹⁴ мада су описи у бајкама реткост. Већ само именовање златних предмета, мостова, надземаљских чардака или подземних дворова, набрајање одаја и њихове тајне обележава особеност фантастике — другог света. Конфликт између светова спроведен је у *Сеобама* као симултано очуђавање, јер аутор-казивач сопственом дистанцом обухвата обе (колективне) перспективе: начин на који странци виде пук и доживљај туђег света из унутарње тачке гледишта пука. И сама стварност и вредновање те стварности (Успенски, 1979: 18—23) означавају целокупни амбијент као боравак у туђем, страном, оном, опасном, чудном пространству.

На сасвим другачији начин „чудесни” предмети функционишу као део тематике и жанровског механизма подручачица. Утисак и тумачење непознатих ствари из перспективе неуких појединаца или групе увек садржи гротескно непрепознавање облика и намене предмета (огледала, косе, будака, сата, чизме итд.). Али док овакве забуне изазивају доброћудан или ироничан осмех у судару села са градом, а чудо бајке не збуњује ни њене јунаке, ни слушаоце, очуђавање (Петковић, 1988: 264) у *Сеобама* има сасвим другачију улогу и смисао: „Велики пожари топионица, који су вечером осветљавали читава брда, обасјаше и њих, на ноћишту, тако да су сањали чудне, црвене звери, запаљене воде, горуће волове и биволе и пакао.” (96) И не само паклени снови, него и јава, непрепознатљиви пејзажи у субјективној перцепцији добијају волшебна обличја. Зато, чак и они који се врате, при повратку морају остати трајно измењени.

Чудо салона као да омађија офицере и они остају зачарани у заводљивој разголићености тела, блеску „позлаћеног папира, цвећа и ста-

¹⁴ На врху куле најмоћнијег змајског цара може се видети чудесни зец, који се „сам одмах закоље, сам се одере, сам исече и сам се пристави на ватри” Вук, *СНП*, бр. 5, *Својца и Младен*.

клета” (126), губећи осећај за стварност по „месечином обасјаним огледалима” (127). Нарочита мрежа испреда им се у католичкој цркви, на миси, где постају „опијени, као буником, небесним песмама оргуља и хора, мирисом тамјана, збрком латинских речи и анђеоским изразом лепих дечака, који су помагали бискупу при служби.” (40) Можда је управо овај сегмент идеалан пример удела фолклорних елемената у структури прве књиге *Сеоба*. Наоко тек на фразеолошком нивоу, утисак понет са мисе активира асоцијацију на пословично поређење: „Као да се бунике најео” (Вук, *Пословице*, бр. 2140). Али и Вук Караџић уз изреку додаје коментар: „Као да је полуђео, јер кажу да чоек полуди од бунике”. Још у антици овој су биљци, сађеној на гробовима, приписивана зла знамења јер би онај ко је окуси изгубио памет. У представама словенског света, чак и семе овог биља има чудесну моћ, јер „човека може невидовним учинити” (Софрић, Чајкановић, 1985). Војници остају у том туђем свету затрављени, занети и обезумљени, као што „забитљива” вода, вино и цвеће заборавља задржавају (погинуле) ратнике или „обенђелучене” јунаке бајке у царствима иза пространства Сунца, Месеца и ветрова.¹⁵

И над Вуком су надвијене нечастиве силе. Постављен у само средиште зла, он је стешњен између скупочених предмета, ошамућен од беседа печујског бискупа и амбициозног комесара, решеног да мајора преобрати и као трофеј принесе католичанству. У тој демонској заседи раскошне жуте собе (жуте као и земунска одаја у којој ће се отворити понори греха), Вук види замке припремљене за одузимање његове душе. Као да је преокрет одбацивања сопственог патрона, уобличен у другој књизи *Сеоба* (Ломпар, 1995: 40), зачет у овој сцени Исаковичеве борбе за веру, род, светиње и смисао. Покушавајући да избегне унијаћење, мајор призива Светог Мрату. Али, спас доноси други и другачији помоћник, преобративши и симболику вина и светост Причешћа. Уплашен, стар и сам, Вук помишља тада, и само тада, на брата „који је имао обичај да при *склајању џрговачких њослова* по Влашкој, Турској и Мађарској опија људе.” Почевши „страховито да пије” у очајничкој нади да ће спасти душу, Вук се из једне сатанске намере приклања другој, негирајући чак и оно што брани: „... умире се као пас и као коњ (...) Душе нема ... као што ни Бога нема...” (46—47).

Тачка гледишта Вука Исаковича, кроз цео рат, истиче особену дистанцу према свима и свему, неретко мешајући стварност са успоменама. Он ће појаву своје бивше љубави повезати са сећањем на обредно шаренило додола (122). Аналогија, међутим, поништава обредни комплекс и своди поређење само на спољашњи план „кићења”. Додуше, контраст се помаља и при погледу на деформисану старицу, упоређену и са сећањем на сопствену младост и са младом, глатком кожом учесница у ритуалном опходу.

Кроз војну Вуку се чини да је задобио пророчке моћи, да има способности удвајања сопственог тела. А, при повратку, измучен, тонући у

¹⁵ Метафора смрти у бугарштицама: Богишић, песме бр. 6, 20—22, 82; в: Б. Сувајцић, 2005, стр. 151—167. У народној бајци: „Царица *обенђелучи* цара и допусти јој преносити с њиме”, Вук, *СНП*, бр. 10.

сан, као да стиче тајну знања једног посебног немуштог језика: „Шапутали су му не само његови људи, који му се јављаху у сну, него и точкови, ћебад, на којима беше остало трагова крви, ешарпе поцепане, гуњеви и обућа, скинути са погинулих” (234). Иако неупоредив са ликом *Сеоба*, јунак бајке задобија волшебну моћ као награду за услугу којом је задужио змијског цара (Вук, *СНП*, бр. 3). Вук, додуше, не чује говор биља, птица и звери, него му шапућу мртве ствари и сени умрлих, у тренутку најтужнијег доживљаја човека (Деретић, 1993: 283).

7. Човек у природи и национ у историји

Оживљена, природа у првој књизи *Сеоба* није присутна само попут пејзажа или слика свога и туђег света, пропуштена кроз чула и доживљаје ликова и приповедача. Као доминантни уметнички поступак овог дела издвојени су цикличност и понављања — истоветна начела на којима почивају исконске представе о природи и човеку, обреди и стилизација усмене лирике. Централни ликови су метонимијски повезани са природним елементима, дрвећем и одређеним птицама (Радин, 1993: 202—203). Вук, као и његов предак-заштитник чије име носи, саму природу непосредно осећа и као да се слива са њом. Таква повезаност човека са природом својствена је и фолклору, иако није уско, национално омеђена.

Увек када се нађе у затвореном простору, Вук готово физички осећа да је постављен у ступицу, док Аранђел па чак и Дафина природу виде и њој припадају на другачији начин. Опседнут појудом, Аранђел велику земунску кућу припрема готово као паук своју мрежу, али то је само једна од тачака из којих одлази на своја путовања, неосетљив и на природу и на људе. Закорачивши након испраћаја војске у плаво и жуто здање свога девера, Дафина ће изван тих зидова изаћи тек када је сахрањују. Њен поглед упрт кроз прозорско окно, слике неба и воде, игре светлости и сенки, потпуни су контраст идиличном и чулном спајању човека са природом из прве године брака.

Из тих сећања Дафина и Вук израњају као тајновита шумска божанства, али и попут смртника којима природа даје снагу и животне сокове. Управо ће еротска и љубавна игра пробудити лепоту Дафининог тела, у атмосфери пролећних ноћи пуних трава, у шуми, уз жубор воде, над звезданим небом. Она памти Вука: „Наслоњеног уз неко стабло на врху брда, лежећег полеђушке у високој трави, уморног од љубави под густим грањем...” (74) На сличан начин, етерична и еротска слика љубавне игре стилизована је и у усменом стваралаштву:

„...паке отидох кроз црну гору
 кроз црну гору на ладну воду
 али на води душа д(ј)евојка
 везах коња за виту јелу
 преслоних копје уз виту јелу
 пусти сокола на виту јелу

узе д(ј)евојку за б(иј)елу руку
 те одведох под виту јелу
 дори је љубих дори је грлих
 м(ј)есец ми саће сунце изаће...”

(EP, бр. 36)

„Прођох гору, прођох другу и трећу,
 Када дођох у четврту борову,
 Ал’ у гори зелен боре листао,
 И под бором постељица мекана,
 На постељи моја драга заспала ...
 ...Љубисмо се и грлисмо до зоре;
 Нит’ је знала моја мајка, ни њена,
 Осим једно ведро небо над нама,
 И мекана постељица под нама.”

(Вук, *СНП*, I, бр. 455)

„...Пред нама је горица
 И студена водица,
 Сешћемо се љубити,
 Љубећи се грлити,
 Грлећи се заспати...”

(Вук, *СНП*, I, бр. 601)

Сама Дафина оживљава тек из тог љубавног заноса у окриљу природе, преображава се и постаје страсна жена „вруће крви и чулна” (64). Из те природе, као и девојка коју су начиниле виле (Вук, *СНП*, бр. 24), она добија и лепоту и коб која ту лепоту обележава. Уосталом, симболика жене добиће значајно место у целокупном стваралаштву Црњанског. „У доживљају љубави, поред еротике, има и нечег нестварног, флуидног, нечег што припада сфери сна и сећања (...) она има нечег од натприродних бића, елементарних духова, те личи на речну нимфу или вилу из нашег фолклора” (Деретић, 1983: 508).

Склоп прве књиге *Сеоба*, мелодија реченице, унутарњи живот јединке, учесталост симбола, вишеструко потврђују поетику и манифест суматраизма. Али, као што космополитизам не искључује припадност сопственом народу, тако се и човек остварује кроз однос према традицији и прецима. Епска песма, као глорификација ратника на свим просторима, суштински је супротстављена искуству и сензибилитету повратника из рата. Епика као честица националног бића присутна је у *Сеобама* првенствено као колективни чин. Струјања традиције, и то оне која чине основ епике и културно-историјских предања, показују своју моћ над историјом и у овом роману. Из перспективе самих ликова Лазар Хребељановић увек се одређује као **цар** (149, 230), док ће последњи српски цар из светородне лозе понети препознатљив епитет — **нејаки** (195). Уздигнут на коњу, Вук је симбол војевања и надлажење снаге приказано је само на коњу, са стегнутом сабљом. Такав Вук има обележја хероја, достојанство старости, лепоту ратника и моћ свеца. По пореклу и угле-

ду, као и епски јунак, он се одваја од осталих, али за разлику од епских витезова Вук домовину нема. Можда зато ћутање обавија и мајке јунака, које тако остају двоструке сироте, луталице и уклетни путници.

Ипак, свест о беди и немоћи не спутава Вукова маштања о слави и спокоју, о свечаном опходу „на видик целом свету, који ће узвикнути: гле, Срби!” (159) Његов сан, притом, није тужан зато што је неостварив, него због тога што се обрушава у стварности. Свест о подвигу поништена је већ у страху од комесара, који и сам престрављен не може ни да запамти, ни да одржи говор: „Ви Срби најрадије бирате посао војнички, па зато...” (35, 36).¹⁶ „Вољан” избор таквог живота разапет је између тамне сенке крвавог тужења јеромонаха Пантелејмона и тела обешених војника.

Прикљештен и стар, Вук Исакович је додатно рањив због жудње за славом, којој ће уступити место чежња за Русијом, а затим ништавило. Он, не умањујући погубност сујете, жели заслужено унапређење, а спознаје да је његова цена „сладост православља” (42). Много пре њега, епска песма, у садејству са историјом, поставила је у процеп између истока и запада последњег српског владара. Према комаду варијанте, конфликт се заоштрава као намера Сибињанин Јанка да Србима остави „лијепу мацарску вјеру: да граде мисе и да вјерују Рим-папу” (Вук, *СНП*, II, бр 86). Српски деспот није се преобратио, али су му кроз песме преобраћене особине, јер је од „славног” господара Смедерева постао „невјера” — „од кољена невјернога”.

Преклапајући Ђурђево име са именом човека који се сматрао последњим његовим изданком, Црњански као да је још једном расклопио путеве културно-историјских предања и процесе наслојавања традиције. Не Ђурђе, него гроф којем је потврђено право на деспотску титулу, Ђорђе Бранковић, због настојања да помогне сународницима двадесет година је тамновао, најпре у Бечу, а затим у Хебу, где је (1711) и умро (Трифунковић: 146—149). Та личност српске историје, културе и књижевности постала је у *Сеобама* танана спона прошлости и стварности, туђине и свакодневице славонских села. У непосредној близини града његовог тамновања пук проноси приче о измученом и отрованом деспоту. Његово ће тело прећи исти пут као и Исакович, са преживелим и мртвим војницима, враћајући се од запада ка истоку, из туђине до падина Фрушке горе (212).¹⁷

Језик и вера, светиње и историја постају крхко упориште људима са границе. „Нација њихова била је у очима свих тих накинђурених, надољених, царских војника згодна за сваку шегу, и иначе неизвесна, непојамна, за коју се није морало веровати чак ни да постоји...” (109). И наклоност, коју према Србима граничарима има фелдмаршаллајтнант барон Беренклау, суштински одражава негацију националног достојанства: „Спавали су му у блату, газили су му реке, а пешачили док не пад-

¹⁶ „То је учинио због тога што *ми, Срби*, већ по својој природи, немамо ни за шта друго толико склоности, колико за војну струку” (Пишчевић, *Мемоари*, 9).

¹⁷ Тај мотив појавиће се и у *другој књизи Сеоба*, в: Ломпар, 2004, 65—75. О хроникама грофа Ђорђа Бранковића као извору М. Црњанског, в.: Ломпар, 1995, 272—273.

ну. Нити су знали зашто ратују, нити су га питали о томе, нити је морао што да им објашњава.” (132) За Карла Лотариншког, славонска војска „срдела је пре свега” и „гинула је тако страшно” (131, 132). Али, понор безнађа отвара посебно спознаја да нема веће разлике између погибије и повратка. Остављена, поклана и попаљена Србија недостижна је као и заблуда о Новој Србији, као и сан о рајском окриљу велике, далеке заштитнице. Историјски оквир збивања и историјске личности које улазе и излазе из приче само појачавају изгубљеност јединке и пука — као војне формације и ознаке за народ без домовине.

У једном стваралачком ковитлацу, Црњански је, кроз појединости и у крупном плану, обухватио две тежишне преокупације усменог песничтва, које се од Вукове поделе и његових збирки препознају као „различне женске” и „мушке, јуначке пјесме”. Њима је додао вибрације кратких форми, веровања и предања које су такође дубоко положене у песничко и културно наслеђе. Управо по упадљивој цикличности, прва књига *Сеоба* највише се приближава структури и смислу обреда. „Цела природа огледала се у човеку и он у њој, протицала је кроз његове жиле драма „умирућег” и „ускрсавајућег” божанства живота, свечаност „дочетка” шумских и пољских духова, и њиховог „погреб”, што је био схваћен као „смрт за живота” (Крњевић: 286). Ти преливи између живота и смрти интензивно обележавају и главне ликове и колективног јунака. Блискост ритуала и метафоре, симбола традиције и *Сеоба*, парадоксално се појачава приближавањем исконске обредности историјским појединоцима. Притом, ретко је који стваралац тако добро осетио онај императив колективности на којем почивају и традиција и слика света, представе о себи и другима, и доживљај јединке која се у тај колектив уклапа, било да ствара или прихвата и преноси одређене садржаје.

Стварајући особени поетички систем, Милош Црњански није одбацио традицију, него је својим делом употпунио најбитније, велике токове српске књижевности, међу којима се уочава управо „непрекидно суочавање с колективном судбином народа”, са историјском традицијом и постојаном причом о путовању (Деретић, 1993: 285, 287). Спајајући честице свеукупног наслеђа цивилизације (Ломпар, 2004), Црњански није могао остати равнодушан ни према сопственим коренима. Тако је управо у *Сеобама*, а најизразитије у првој књизи, оживео историју и звук песме, свецe и владаре, веру и веровања, приче и клетве, очеве и нерођене синове, нежности и грехе, симболе и обреде, демоне и ктиторе — све што је обухваћено и у фолклорном наслеђу, које је један народ чувало и кроз сеобе, и од туђина и од његовог сопственог заборавља.

СКРАЋЕНИЦЕ И ЛИТЕРАТУРА

- Богишић — В. Богишић, *Народне пјесме из старих, највише приморских записи*, Београд 1878; Горњи Милановац 2003.²
 Вук, Даница — В. С. Караџић, *Даница, 1826, 1827, 1828, 1829, 1834, Сабрана дела В. С. Караџића, (СД), VIII, пр. М. Павић, Просвета, Београд 1969.*

- Вук, *ЕС* — В. С. Караџић, *Етнографски сѣиси. О Црној Гори*, пр. М. Филиповић и Г. Добрашиновић, Београд 1969.
- Вук, *Пословице* — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿсловице, СД, IX*, пр. М. Пантић, Београд 1987.
- Вук, *Рјечник I* — В. С. Караџић, *Срѣски рјечник (1818), СД, II*, пр. П. Ивић, Београд 1966.
- Вук, *Рјечник II* — В. С. Караџић, *Срѣски рјечник (1852), СД, XI/1—2*, пр. Ј. Кашић, Београд 1986—1987.
- Вук, *СНП* — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿривојейке, СД, III*, пр. М. Пантић, Београд 1988.
- Вук, *СНП, I* — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿјесме, I, СД, IV*, пр. В. Недић, Београд 1975.
- II — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿјесме, II, СД, V*, пр. Р. Пешић, Београд 1988.
- III — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿјесме, III, СД, VI*, пр. Р. Самарџић, Београд 1988.
- IV — В. С. Караџић, *Срѣске народне ѿјесме, IV, СД, VII*, пр. Љ. Зуковић, Београд 1988.
- ЕР* — Г. Геземан, *Ерлангенски рукојис сѣтарих срѣскохрвајских народних ѿесама*, Сремски Карловци 1925.
- Милутиновић — С. Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, пр. Д. Аранитовић, Никшић 1990.
- Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 ѿјмова*, Београд 1991.
- А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној ѿрадицији*, Београд 2005.
- Ј. Деретић: *Историја срѣске књижевности*, Београд 1983; *Милош Црњански и срѣска књижевна ѿрадиција*, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 452, 3, 1993; *Срѣска народна ејика*, Београд 2000.
- Т. Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и ѿредању*, Београд 1989.
- С. Зечевић, *Кулѣ мртвих код Срба*, Београд 1982.
- Х. Крњевић, *Лирски источници*, Београд 1986.
- М. Ломпар: *О завршејку романа*, Београд 1995; *Црњански и Мефистофел*, Београд 2000; *Ајолонови ѿушокази*, Београд 2004.
- С. Матић, *Наш народни еј и наш сѣих*, Нови Сад 1964.
- М. Матицки, *Срѣскохрвајска граничарска ејика*, Београд 1974.
- С. Милеуснић, *Свети Сѣефан Шиљановић, рајник и светица*, Београд 1992.
- Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Београд 2000.
- Д. Мрђеновић, А. Палавестра, Д. Спасић, *Родословне ѿаблице и грбови срѣских династија и властеле*, Београд 1987.
- М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд 1990.
- В. Недић, *О усменом ѿеснишћу*, Београд 1976.
- А. Радин: *Можив вамѿира у мѿшу и књижевности*, Београд, 1996; *Сумѿраизам и мѿш*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад, XLI, 2—3, 1993.
- М. Пантић, *Сусреји с ѿрошлшћу*, Београд 1984.
- Д. Перић, *Трагом древне ѿриче*, Нови Сад 2006.
- Н. Петковић, *Два срѣска романа*, Београд 1988.
- Р. Самарџић, Р. Ј. Веселиновић, Т. Поповић, *Историја срѣског народа*, Београд 1994.
- Словенска мѿшологија*, прир. С. М. Толстој и Љ. Раденковић. Београд 2001.
- П. Софрић, *Главније бије у народном веровању и ѿевању код нас Срба*, Београд 1912.

- Д. Срејовић, А. Церманковић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 1985.
- Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд 2005.
- Ђ. Трифуновић, *Крајњак преглед јужословенских књижевности средњега века*, Београд 1976.
- Б. А. Успенски, *Поетика композиције, семиотика истине*, Београд 1979.
- В. Чајкановић: *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973; *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд 1985.
- Ј. Chevalier, А. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1983.
- М. Шаровић, *Метаморфозе вампира (Компаративна анализа мошавског комплекса вампира у делима Р. Мејсона, Б. Пекића, Б. Вијана и С. Лукјањенка)*, Београд 2008.

Snežana Samardžija

ROLE OF FOLKLORE IN THE FIRST BOOK OF
MILOŠ CRNJANSKI'S *MIGRATIONS*

S u m m a r y

Although he is, as a rule, viewed outside the trends of the Serbian literature which received their specific mark through the relations with oral heritage, Miloš Crnjanski, too, established a creative dialogue with the „simple forms”. Careful study of the second book of *Migrations (Seobe)* confirmed the ties with Vuk's *Dictionary* and proverbs, as well as with a series of age-long beliefs taken from the deepest layers of tradition. This paper follows the folklore elements, scattered in the cyclic structure of the first book of *Migrations* which the writer stylized in different ways, sometimes hiding them skillfully, even when he gave them precedence over the destiny of the hero and the nation. Analyses point to the „status” of oral epic, different types of epic stylization, to the functioning of fantasy and description which originate in tradition, to the role of traditions and beliefs in the structuring of the portraits, the relation between the main characters and the collective. The paper highlighted artistic techniques with which Crnjanski revived almost all factors of folklore heritage, from the memory related to history and the sound of songs, through faith and beliefs, stories and short forms, to symbols and rituals. Miloš Crnjanski did not reject folk tradition, but complemented the continuity of Serbian literature with his work.

„МАРКО КРАЉЕВИЋ И МИНА ОД КОСТУРА”*
Архаична упоришта и логика модификације сужејног модела

Лидија Делић

САЖЕТАК: У раду се пореде три песме о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура записане почетком XVIII века (Богишић, бр. 7, 86, 87) и знаменита варијанта из Вукове збирке (*СНП, II*, бр. 62). Детектују се потенцијална историјска и митска упоришта дате приче, прати се модификација сужејног модела током времена и указује на специфичности бугарштитичког у односу на десетерачко уобличење.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Усмена поезија, јуначка епика, Марко Краљевић, Мина од Костура, бугарштитице, десетерачке песме, историја, мит, архаична симболика, дијакхрони процеси, поезика

Песма „Марко Краљевић и Мина од Костура” из друге књиге *Српских народних њјесама* Вука Караџића¹ и варијанте структуриране по истом сужејном обрасцу које је објавио Валтазар Богишић² драгоцене су из неколико разлога. Оне, најпре — уз песме које опевају смрт војводе Мом-

* Овај рад је настао у оквиру пројекта „Упоредна изучавања српске књижевности (у европском контексту)”, на Институту за књижевност и уметност, који финансира Министарство за науку Републике Србије.

¹ *Српске народне њјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књиџа друџа у којој су њјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845, Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988, бр. 62 (даље у тексту — *СНП, II*). Вук је песму објавио „по сопственом сећању на певање ове песме у Јадру, дакле, највероватније и уз сопствено учешће у њеном обликовању или на основу редакције песме Слепе Јеце” (М. Клеут, „Хиландар и Света Гора у народним песмама”, *Б’јел Вилндар наред Горе Свейте: Хиландар и Свейта Гора у народним ѡесмама*, приредила Марија Клеут, Апис, Нови Сад 1998, стр. 23). У складу са својом „сремском теоријом” о постанку епских песама, С. Матић је сматрао да је песму „од Марка Краљевића и Нине од Костура”, коју је добио од Лазара Марјановића, Вук јекавизирао, променивши, притом, и име Нина у „њему обичније име Мину” (С. Матић, „Чија је песма *Марко Краљевић и Мина од Костура*”, *Нови огледи о нашем народном ѡју*, Матица српска, Нови Сад 1972, стр. 141).

² *Народне ѡјесме из ст’аријих, највише ѡриморских зайиса*, сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић, Лио, Горњи Милановац 2003, бр. 7, 86, 87 (даље у тексту — Богишић). У наведеним песмама Марков противник именован је као Миња Костуранин (бр. 7), Михна Костуранин (бр. 86) и Миња Коштуранин (бр. 87).

чила и женидбу краља Вукашина³ — чине најобимнији круг варијаната ако се у обзир узимају само Вукова и предвуковска бележења. Уз то, то је и један од ретких кругова песама у оквиру којег су варијанте испеване различитим, и бугарштичким и десетерачким стихом, и једини који у оквиру Богишићевог зборника поседује метрички различите варијанте.⁴ Поменуте околности отварају могућност да се на датом корпусу, поред драгоцених значењских слојева и импликација, посматра и однос бугарштичког према њему савременом десетерачком уобличењу. Са друге стране, у датом кругу варијаната могу се пратити и различити дијахрони процеси: како они који се односе на разлике између ранијих бележења и Вуковог записа, тако и они који указују на разлике између десетерачких песама забележених у распону од готово једног столећа.

*Пулсирање сижејног модела:
редукција и разуђивање ејског сижса*

Знаменита песма из Вукове збирке састављена је, како је то до сада углавном и примећивано, из две веће композиционе целине: прве, у којој је описано Марково ратовање против Арапа, и друге, у чијем је средишту Марков сукоб с Мином од Костура, то јест освета над јунаком који му је похарао дворе и одвео љубу. Дводелност, очита у песми Вуковог певача/певачице, назире се и у двама песмама Богишићеве збирке. У бугарштиници бр. 7 и десетерачкој песми бр. 86, као и у песми из Вукове збирке, пре централног епског сукоба Марко ратује у служби „цара честитога” и учествује у походу на „арапску љуту покрајину”. Међутим, у трећој варијанти из Богишићевог зборника (песма бр. 87, испевана у десетерцу) мотиви Марковог одсуства из двора и ратовања у турској војсци изостају, с тим што у њој такође постоји свест о Марковом вазалном односу према цару:

Кад је царе диван учинио,
Све му слуге на диван доходе,
Ал’ не дође Краљевићу Марко.
Него сутра по дивану дође (...).

За разлику од осталих, дводелно структурираних песама, овај запис почиње *in medias res* — изостанак с „дивана” Марко правда попаљеним и оробљеним дворима:

³ Постоје три песме структуриране по обрасцу „женидба краља Вукашина” записане пре Вука (уп.: М. Клеут, „Народне песме у рукописним зборницима српског грађанског песништва”, *Народне ђесме у српским рукописним ђесмарицама XVIII и XIX века*, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1995, стр. 82—86; Богишић, бр. 97; М. Матицки, „Епска народна песма о војводи Момчилу и паши Асан-аги из тефтера манастира Грабовца (1735—1737)”, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 46, св. 1—4, 1980, Филолошки факултет Београд, Београд 1984, стр. 74).

⁴ Перашке бугарштице из Баловићевог и одговарајуће десетерачке песме из Мазаровићевог рукописа јесу међусобне варијанте, али оне, најпре, не чине кругове варијаната, а, потом, то су песме које, по свему судећи, нису дуго — или нису уопште — живе у усменом медију.

„Ах борја ми, мој честити царе!
 Није мени до дивана твога,
 Нег' је мени до поробја мога.
 Пороби ме Коштуранин Миња,
 И мени је поробио дворе,
 И по дворе благо покупио,
 Огњем ми је попалио дворе,
 Љубовцу ми за робја повео!”

Поменута песма разликује се од осталих и по томе што се једино у њој не јавља мотив Марковог одласка на Свету Гору, иако се и ту Марко маскира у калуђера, а његови помоћници — тридесет јањичара — у „оце светогорце”.

Изостанак двеју поменутих епизода — Марковог ратовања против Арапа и његове посете Светој Гори — могао би се довести у везу са специфичном „ауторском” визуром и концепцијом. Могуће је, наиме, да је певач с јаким осећајем за мотивацију догађаја и логику приповедања осетио да су два поменута момента, са становишта фабуле/свижеа, унеколико сувишна и да их је, ради успостављања чвршће и конзистентније композиције — изоставио. За заплет и фигурирање ликова (прерушених) калуђера у њему јунакова посета Светој Гори у основи је непотребна. Да би Марко и његови помоћници ушли у утврђени Костур и Минин двор довољно је само предевање, односно маскирање у „оце светогорце”. Марков боравак у арапској земљи и вишегодишње ратовање у царевјој војсци такође нису неопходни предуслови за похару његових двора. Дакле, изостанком поменутих епизода логика приповедања се не нарушава. Штавише, приповедање добија на чврстости и доследности. Са друге стране, сведенија прича могла би указивати на изворнији вид певања о сукобу Марка и Мине, односно на наративни нуклеус и примарно тематско-мотивско језгро датог круга варијаната.⁵

Из песме бр. 87 Богишићевог зборника изостају, природно, и позиви који иницирају Марков одлазак из двора.⁶ Три друге варијанте — бугарштина, десетерачка песма бр. 86 из „дубровачког рукописа” и песма

⁵ Индикативно је да управо у сегменту који се односи на отмицу јунакове супруге у његовом одсуству песме о Марку Краљевићу и Мини од Костура имају интернационалне паралеле. Дата сижјена окосница јавља се у јужнофранцуским, италијанским и шпанским народним песмама, где се појављује Арапин који одводи жену чији је муж убрзо након свадбе морао да пође у рат (И. Созоновић (уп.: Т. Марећ, *Naša narodna epika*, наротене и роговор Владан Недић, Nolit, Београд 1966, стр. 259—260; Р. Вождовић, *Арапи и усменој народној песми на српскохрватском језику подручју*, Филолошки факултет Београдског универзитета, монографије, књига XVII, Београд 1977, стр. 41). У старонемачкој песми о Волфдитриху јунак такође — преобучен у свештеничко/хацијско рухо — проналази и враћа жену коју му је, у одсуству, отео див Пресијам (И. Руварац, *Две студентске расправе*, Штампарија А. Пајевића, Нови Сад 1884, стр. 61; С. Матић, „Белешке и објашњења”, *Српске народне џесме*, скупио их и на свијет издао Вук. Стеф. Карацић, *књига друга, у којој су џесме јуначке најстарије*, Просвета, Београд 1953, стр. 723). „За Мину од Костура, т. ј. за догађај који се ту пева, наводи Халански три паралеле: новогрчку, француску и германску из песме о Волфдитриху (...)” (А. Гавриловић, *Историјска сећања у неким народним џесмама о Краљевићу Марку*, Глас СКА, LVIII, други разред, 37, Београд 1900, стр. 140).

⁶ Ни у једној песми из Богишићеве збирке Марков стони град — Прилеп — није именован.

из Вукове збирке — садрже одговарајући моменат. У бугарштици, као и у песми коју је објавио Вук, Марко прима три готово идентичне „књиге”: од турског цара, којом га он позива да крене на „Арапску љуту покрајину” (*СНП, II*, бр. 62), односно „арапску земљицу” (Богишић, бр. 7), од будимскога/угарскога краља, којом га овај зове на венчано кумство и од Сибињанин Јанка, који га позива да му крсти „два нејака сина” (*СНП, II*, бр. 62) / „од срдачца младо чедо” (Богишић, бр. 7). У трећој песми (Богишић, бр. 86) Марку стижу само две „књиге” — прва, којом га цар позива да буде „паша прид војском”, и друга, која садржи претњу од Михне Коштуранина да ће му „опалити дворе” и одвести љубу „за робинју” уколико пође „дворит’ цара”. Све су прилике да сижејно решење које се среће у песми Вуковог певача — долазак трију књига, од којих две Марка позивају на кумство — проистиче из бугарштитичке традиције, не само зато што се и у бугарштици јавља идентичан мотив и идентичан низ ликова (турски цар, угарски/будимски краљ, Сибињанин Јанко) него и зато што дата епизода поетички припада традицији бугарштитичког певања. Наиме, веза која се посредством кумстава успоставља између Марка и угарског краља, односно Сибињанин Јанка, у складу је с тенденцијом песама дугог стиха да српске јунаке и српску владарску лозу повезује с угарском државом и властелом и обрнуто.⁷

У све три песме у којима Марку стиже позив од турског цара јавља се и мотив Марковог саветовања с мајком и у све три варијанте мајка Марку саветује да се одазове на царев позив и да крене на Арапе. Додуше, у бугарштици, у складу с управо поменутом тенденцијом, Марко најпре одлази на венчано и крштено кумство, чиме се успоставља присна веза између највишег српског и угарског племства, односно српске и угарске државе. У варијанти коју је објавио Вук тога нема. У њој, у складу с измењеним историјским контекстом и тегобним историјским искуством колектива који је неговао дату епску традицију, мајка саветује Марку да се одазове једино цару:

„О мој синко, Краљевићу Марко!
У свате се иде на весеље,
На кумство се иде по закону,
На војску се иде од невоље:
Иди, синко, на цареву војску;
И Бог ће нам, синко, опростити,
А Турци нам не ће разумјети.”

За разлику од бугарштице, у песми из Вукове збирке Марко остаје у царевој војсци девет година⁸ и истиче се међу саборцима, због чега га они клевећу код цара („Марко није јунак николико, / Веће мртве одсијеца главе / И пред тебе на бакшиш доноси”). У датој песми јавља се и

⁷ Најочитији пример јесте бугарштица бр. 8 Богишићевог зборника — „Деспот Стјепан Лазаревић и Сибињка дјевојка, родитељи Сибињанин Јанка”.

⁸ У песми бр. 86 Богишићевог зборника не каже се колико дуго Марко ратује против Арапа.

мотив Марковог повлачења из боја, што је двоструко мотивисано: не само увређеношћу оклеветаног јунака, него и прослављањем крсне славе — Бурђевдана. У Вуковом запису је, потом, детаљно, с карактеристичном троструком градијом, описан налет Арапа, који користе Марково одсуство, низ царевих молби Марку да се врати војевању, Марков повратак у бој и тријумф над непријатељем. Управо у овом сегменту Вукова песма највише се разликује од раније забележених варијаната. То је, наиме, једина песма у којој се јавља дата сижејна секвенца и та секвенца је, по свему судећи, релативно касно укључена у овај круг варијаната.

То, дакако, не значи да је поменуто сижејно решење, само по себи, младо по постанку. Још је у *Илијади* описана Ахилејева увреда и његово повлачење из боја под Тројом, надирање Тројанаца у његовом одсуству и Ахилејев тријумфалан повратак. Дакако, у датом случају не би се могло говорити о генетским везама и утицају једне усмене традиције на другу. Реч је преваходно о засведоченом постојању специфичне наративне тактике, својеврсног епског „минус-поступка”, где се одсуством јунака описује његова изузетност.⁹ Дакле, дати наративни образац јесте веома стар, али је, чини се, релативно касно инкорпориран у певање о Марковом сукобу с Мином од Костура, по свој прилици, да би се употпунио и епски доградио лик Краљевића Марка. Управо је укључивање поменуте сцене у дати сижејни модел довело до композиционе рашчлањености и модела и конкретних варијаната — најпре варијанте Вуковог певача (или неког његовог непосредног претходника), а онда и песама које су настајале под њеним утицајем.

У сегменту који се односи на Марков сукоб с Мином од Костура међу песмама нема битних разлика: у свим варијантама јављају се мотиви Марковог предевања у калуђера, препознавања Марковог коња (у бугарштици и Марковог одела)¹⁰ и Маркове освете над Мином (Мињом/Михном). Разлике се, дакле, јављају преваходно у оном делу који претходи „основној” причи. У том смислу, издвајају се један од два рана десетерачка записа (Богишић, бр. 87), где је певач, економишући поетском грађом и идући за чвршћом мотивацијом и логиком заплета, максимално редуковао сижејне елементе (изостају мотиви Марковог ратовања против Арапа и његове посете Светој гори, мада веза са Светом Гором није сасвим заборављена),¹¹ и Вуков запис, у којем је певач, дигресијама и понављањима, једну богату епску традицију сјајно надоградио. У песми Вуковог певача се, притом, не само у првом, развијеном и го-

⁹ Због наметљиве аналогије с *Илијадом* Н. Љубинковић претпоставља „да је песма прошла кроз учену редакцију”, не нужно Вукову (Н. Љубинковић, „*Народне пјесме из старијих, навише приморских записи*” и тзв. лајпцишка *Пјеванија* Симе Милутиновића”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LIII, св. 1—3, 2005, стр. 322).

¹⁰ У старијим записима Марковог коња / Марково одело препознаје његова љуба. У песми Вуковог певача Мина од Костура се само распитује за порекло „калуђеровог” коња: „Ој Бога ти, црни калуђере! / Откуд тебе тај шарени коњиц?” (*СНП*, II, бр. 62). У тој варијанти, дакле, нема директног препознавања, али шири епски контекст — Марков коњ је шарен (Шарац) — имплицира одговарајући смисао.

¹¹ Марко и његови помагачи, јањичари, се, како је већ речено, предевају у „оце светогорце”.

тово осамостаљеном делу него и у епском финалу јављају знатнија проширења и нови сужејни детаљи. Поред мотива који се срећу у ранијим записима — Марков разговор с царем и одбијање царева понуде да му сагради нове дворе и да га ожени „другом љубом”, одлазак на Свету Гору, савети које Марко даје јаничарима, детаљан опис преоблачења — уведен је и мотив венчавања Мине од Костура и Марковице, с доста развијеним епизодама даривања „калуђера” благом и Марковом зарђалом сабљом.

*Могућа историјска ујоришћа и (по)тенцијална
трансформација историјске збиље*

Судећи по малобројним и не сасвим поузданим историјским сведочанствима, најстарије песме о Марковим борбама око Костура тешко да су могле личити на данас познате варијанте о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура. Орбин, наиме, пише да је Марко Вукашиновић „после смрти Краља Вукашина” држао Костур, Охрид и Арг у Мореји¹² и доноси причу о паду Костура. По поменутом аутору, Маркова жена Јелена издала је свог мужа отворивши капије тог града четама Балше Балшића, за којег се касније и преудала. Да би повратио Костур, Марко је позвао у помоћ Турке. Опседнутом Балши Балшићу је, међутим, у одбрану притекао брат Ђурађ, те је Марко изгубио и град и неверну жену. Многобројни детаљи који припадају традиционалном поетском арсеналу — мотиви издаје јунака, отварања градских капија, жене невернице и њене преудаје за јунаковог противника — указују на чињеницу да би се наведени сегмент Орбиновог *Краљевства Словена*, бар једним делом, могао ослањати на усмено предање. То, међутим, не искључује аутентичност неких од података из Орбинове приче. Штавише, Сима Ђирковић истиче да у наведеном Орбиновом исказу „нема ништа невероватно”.¹³ С Орбиновим наводом не слажу се вести из Мусакијеве хронике — по њима је Марку Костур одузео Андрија II Мусаки са својим зетовима Балшом Балшићем и Андријом Гропом из Охрида¹⁴ — али и оне говоре о Марковој борби за град Костур и везују је за истог противника — Балшу Балшића.

Чини се да је ова епизода из Маркове биографије иницирала везивање знаменитог јунака за поменути средњовековни град,¹⁵ с тим што су

¹² М. Орбин, *Краљевство Словена*, превод Здравко Шундрица, SEZAMBOOK, Зрењанин 2006, стр. 68. Уп.: Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, Српска школска књига — Knowledge, Београд 2001, стр. 140—141.

¹³ Р. Михаљчић, *нав. дело*, стр. 214.

¹⁴ М. Орбин, *нав. дело*, стр. 68; С. Ђирковић, „Коментари”, у: Мавро Орбин, *Краљевство Словена*, стр. 320; Р. Михаљчић, *нав. дело*, стр. 214. Уп. и: А. Гавриловић, *нав. дело*, стр. 120.

¹⁵ И. Руварац такође претпоставља да би певање о Марковом сукобу с Мином од Костура могло бити историјски утемељено: „И повест и песма врзе се око Костура и око жене маркове (sic!): чини се дакле, да се песма наша од чести на хисторичкој пригоди оснива” (И. Руварац, *нав. дело*, стр. 61).

у вековном животу у усменом медију песме које су опевале Марково ратовање око Костура претрпеле знатне измене.

Пре свега, ни у једној од сачуваних варијаната Марко није господар Костура, него противник јунака који у њему живи. Шта је мотивисало ову трансформацију и на који начин се одиграла модификација историјске збиље — тешко је рећи. Ипак, са доста извесности се може претпоставити да је битну улогу у назначеном померању имало постојано везивање Марка Краљевића за Прилеп, јер је свако локализовање епских догађаја ван традиционалне Маркове престонице морало повлачити измене композиционих решења у односу на (потенцијалне) историјске предлошке. Уз то, из неке касније историјске перспективе град Костур — који одавно није био ни у Марковом поседу, ни у поседу српских господара — могао је једино припадати неком другом јунаку и Марко га је, као турски вазал, могао освајати, пре свега, у име султана. Поменути историјским околностима и поетским нормама/топосима могла би се, бар делом, објаснити чињеница да је у најстаријим десетерачким варијантама (Богишић, бр. 86, 87) наративни и значењски акценат стављен не само на ослобађање и враћање отете супруге него, готово у истој мери, и на освајање добро утврђеног Костура.

Наиме, у песми бр. 86 Богишићевог зборника „слуга Краљевић” тражи од цара „триста Јањичара” да би узео „тврда Костур града”, на шта му цар одговара да је Костур већ раније безуспешно опседао три године:

„Муч’ не лудуј, Краљевићу Марко!
Под њиме сам стао три године,
Не могах му видјети ни врата,
Нег’ ли узет тврда Костур града.”

У песми бр. 87 Марков поход у име цара добија још јаснију експликацију:

(...) Нег’ те молим, драги господару!
Даруј мени тридес јањичара,
Да ја пођем пут Костура града,
Једа Бог да и срећа јуначка,
Да ти донесем кључе од Костура.

У епилогу обе песме такође се веома експлицитно акцентује поседнање добро брањеног Костура:

Огњем Михни опалио дворе;
Тако узе тврда Костур града
(Богишић, бр. 86),

односно:

Огњем му је дворе запалио,
Љубовцу за робја повео,
И однесе од Костура кључе,
Тер их носи цару честитому:

„Нека да знаш, мој честити царе!
 Да сам јунак журиш учинио,
 И да сам ти Костур освојио”

(Богишић, бр. 87).

Чињенице да Марко осваја Костур за турског цара и да га у походу прате јањичари¹⁶ могле би говорити или у прилог веродостојности Орбинових навода (Марко је, по Орбину, уз турску помоћ покушао да поврати Костур), или о томе да је почетком XVI века традиција певања о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура била већ сасвим оформљена, што је, чини се, мање вероватно. Извеснија је, наиме, могућност да су мотиви тражења војне помоћи од цара, добијања пратње и напада на Костур уз помоћ јањичара имали исходиште у аутентичним историјским збивањима.

Могуће је, уз то, да је и нека Маркова афера са женом, било она коју наводи Мавро Орбин, било она коју је на маргини једне књиге забележио дијак Добре — „Ћгда ђдаде ђодороу Грьгоуровоу женоу Хлапеноу, а оузе женоу своју пръвовѣн'чан'ноу Ђленоу, Хлапеновоу дъщере”¹⁷ — утицала на уобличење сижејног модела „Марко Краљевић и Мина од Костура”. Једна таква историјска епизода — дакако, поетски „деформисана” — могла се лако наћи у основи певања о сукобу јунака око отете жене.

На дати сижејни модел могле су, поред конкретних историјских збивања, утицати и опште историјске околности везане за Маркову судбину након Маричке битке и слома породице Мрњавчевић (погибија краља Вукашина и деспота Угљеше). Наиме, након 1371. године Маркову територију су с разних страна напали и запосели његови рођаци и сународници,¹⁸ због чега је он био приморан да прихвати вазални однос

¹⁶ Једино у бугарштици (Богишић, бр. 7) Марко се сам свети „својом Марковом десницом”:

„Ни ћу твојега проста ни твојега благосова,
 Нити ми ћу господару добријех твојијех витезова,
 Мој честити царе,
 Него ћу се сам светити својом Марковом десницом”.

¹⁷ *Стари српски зайиси и најћиси*, скупио их и средио Љуб. Стојановић, књига I, Зборник за историју, језик и књижевност српскога народа, прво одељење, књига I, Београд 1902, стр. 59 (уп.: Ј. Деретић, *Загонејка Марка Краљевића: о љироди истјоричности у српској народној ейици*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, стр. 126; Р. Михаљчић, *нав. дело*, стр. 214).

¹⁸ Према Мавру Орбину, чији наводи су делом потврђени из других извора, након Маричке битке Мрњавчевићима „кнез Лазар је узео Приштину и Ново Брдо, као и многа друга оближња места. Никола Алтомановић, с друге стране, заузео је читаву област која се граничила с његовим земљама. Балшини, пак, синови, мада су им били рођаци, отеше им из руку Призрен и многе друге суседне крајеве. Ни Турци нису пропустили прилику да загосподаре великим делом земље коју су држали у Романији. Због тога горе речена браћа, да би задржала бар нешто, пристадоше да плаћају данак Турцима, па су им служили и у ратовима” (М. Орбин, *нав. дело*, стр. 54). Михаљчић додаје да су део колача несумњиво дограбили и Вук Бранковић и браћа Драгаши (Р. Михаљчић, *нав. дело*, стр. 212) и да су Вукашинови синови „били сабијени на релативно малу територију у западној Македонији” (Р. Михаљчић, *нав. дело*, стр. 213).

према турском султану и да са својом војском учествује у његовим походима (у једном таквом походу, против влашког војводе Мирче, 1395. године, Марко је и погинуо). У тој сумарној историјској слици није тешко разазнати обресе епског обрасца „Марко Краљевић и Мина од Костура”, у којем јунаку, док за турског цара ратује на „размерној покрајини”, противник упада на посед, отима благо и одводи жену.

Историјски прототип Марковог противника — Мине од Костура — истраживачи су превасходно тражили у сибињском војводи Михаилу, званом „од већине наших летописа Михна”, којег је, 1510. године, убио Дмитар Јакшић.¹⁹ Чини се, међутим, да у основи епског лика Мине од Костура лежи један други ратник из XV века: војвода херцега Стефана (око 1404—1466) — Нина — заповедник старог града Костура/Коштура/Коштуна, смештеног источно од села Дабрице, 12 km од Стоца (Херцеговина).²⁰ Чини се да је управо име овог града, подигнутог у раном средњем веку (VI век), било спона која је име Нина/Мина²¹ везала за Марка Краљевића и неку ранију традицију певања о његовом војевању за град Костур (данашња Грчка). По свему судећи, певачи бугарштица су даље, захваљујући аналогiji у именима, херцеговачког заповедника Костура замениле сибињским ратником (Михном) и простор дешавања померили на тле Мађарске („Под мантијом припаса ту Маркову бритку сабљу, / Пак ми тамо одјезди у ту мађарску земљицу, / Краљевићу Марко”). Тако су, уосталом, увели и мотиве позива Марка Краљевића на крштено и венчано кумство од стране угарског краља и војводе Јанка (Богишић, бр. 7). У паралелно забележеним десетерачким варијантама мотив „књига” или изостаје (Богишић, бр. 87) или Марку „књиге” пристижу само од турског цара, који га зове у поход на Арапе, и Михне Коштуранина, који Марку прети похаром двора уколико пође на цареву војску (Богишић, бр. 86).

Митска исходишта

Са друге стране, поред историјског контекста, уобличење сижејног модела „Марко Краљевић и Мина од Костура” несумњиво су одређивале и традиционалне представе и древне наративне и симболичке структуре, које су у датом кругу варијаната временом задобиле све јасније обресе.

Један од елемената који поред конкретног, историјског, има и митско симболичко значење јесте име града за који се везује Марков противник и одсудни сукоб међу јунацима. Наиме, у колективу који је био носилац традиционалне културе и усмене епике већ и само име *Косџур* и (през)име изведено из њега — Костуранин/ Коштуранин — морали су

¹⁹ С. Матић, „Белешке и објашњења”, стр. 723. Уп.: Т. Maretić, *nav. delo*, стр. 191—192; С. Кољевић, *Посијање еја*, превод Јадранка Милановић, израда регистара Весна Савић, САНУ, огранак Нови Сад, Нови Сад 1998, стр. 193.

²⁰ М. Detelić, *Epski gradovi: leksikon*, SANU — Balkanološki institut SANU, Beograd 2007, стр. 213. О том граду Костуру/Коштуру певају и муслиманске песме (*Isto*).

активирати специфична симболичка значења. Иако име херцеговачког града Костура/Коштура/Коштуна, по свему судећи, етимолошки није везано за именицу *косџур*,²² семантички (хтонски) потенцијал овог топонима лако је могао призвати древни наротивни образац у чијем је фокусу отмица/одвођење јунакове жене у свет мртвих. Реч је, дакако, о образцу који се заснива на митској идентификацији смрти и удаје за владара подземног царства, односно на универзално распрострањеном календарском миту о периодичном одласку богиње плодности у подземље (зима) и њеном васкрсењу у пролеће.²³

Наравно, у датом кругу варијаната јунаци (готово да) не поседују демијуршке атрибуте и, сходно епским узусима, крећу се хоризонтално, на релацији Прилеп (Маркови „двори“) — Костур, а не вертикално, као у бајци или миту (свет живих — подземно царство). Међутим, кључна митема секоликe културне баштине — прича о извођењу богиње плодности из царства мртвих у време пролећног солстиција — могла би се детектовати у најдубљим слојевима датог сужејног модела.

Елементи који несумњиво поседују архаична симболичка значења и који би могли фигурирати као сегменти митске структуре јесу и Марков одлазак на Свету Гору, његово преоблачење у калуђера и перманентно помињање Маркове смрти и његовог упокојења. Света Гора је, наиме, сакрално место и место медијације између овог и оног света, те сваки боравак у том простору поседује специфичан симболички набој. Са друге стране, калуђер, у којег се Марко преоблачи и с којим се идентификује, јесте биће повишених моћи, јер је у директној комуникацији с оностраним. Међутим, због своје одоре он је и *црно* биће,²⁴ што у традиционалном систему представа има сасвим јасну конотацију.²⁵ На црној боји инсистира се у бугарштици, где се атрибути *црни* и *џрецирни* јављају шест

²¹ У Вуковој преписци са земунским сарадником Лазаром Марјановићем помиње се управо име Нина од Костура. Из Марјановићевог писма се, наиме, види да је он Вуку, између осталог, послао и песму „од Марка Краљевића и Нине од Костура“, за коју истиче да је „нагрђено велика“. С. Матић је покушавао да докаже да је поменути песму испевала Слепа Јеца и да је Вук јекавизирао и редиговао (С. Матић, „Чија је песма *Марко Краљевић и Мина од Косџура*“, стр. 140—145).

²² Име херцеговачког града вероватно потиче од именице *castrum* „тврђава“, док је име македонског/грчког Костура „другог порекла, од гр. назива језера и града у њему *Kastoria* (гр. *kástōr* 'дабар')“ (М. Detelić, *nav. delo*, str. 213).

²³ У античкој грчкој традицији, која је најочуванија и најпознатија у европском културном кругу, дати мит говори о одласку Коре/Персефоне (Семеле) у подземље и о њеном повратку након периода зимске хибернације (R. Grevs, *Grčki mitovi, I*, превела Gordana Mitrović, Nolit, Beograd 1974, str. 90—93, 111).

²⁴ Црна боја обележила је Марков лик и у песми непознатог Вуковог певача (С. Самарџија, „Уместо напомена: О тематским круговима и континуитету варијаната“, *Анџолоџија епских народних џесама*, приредила Снежана Самарџија, Народна књига—Алфа, Београд 2001, стр. 721).

²⁵ Дате елементе З. Карановић доводи у везу с архаичном причом о брачној и јуначкој иницијацији, што је симболички слој који би, у датом кругу варијаната, свакако ваљало имати на уму (З. Карановић, „*Марко Краљевић и Мина од Косџура* — заборављена прича о брачној и јуначкој иницијацији“, *Српско усмено сџваралаштво: зборник радова*, уредници Ненад Љубинковић, Снежана Самарџија, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, стр. 97—117).

пута. Притом, придев *црни* јесте и стални епитет уз именицу *калуђер* у припеву („Црни калуђере”/„Црну калуђеру”). У десетерачкој песми бр. 86 слика црног коњаника изведена је још доследније. У њој се успоставља аналогија између Марка и његовог коња и, супротно традицији певања о овом јунаку, наместо *шарца* (Шарца) јавља се *вранац*:

За двором ти је *црни калуђере*.
Скочило је тридес Коштурана,
Да га приме с *врана коња* свога

(подвукла Л. Д.).

Ваља, притом, имати на уму и чињеницу да у најстаријим записима нема сижејне мотивације за Марков одлазак на Атос. Тек се у песми из Вукове збирке уводи одговарајуће мотивацијско чвориште, у складу с религијским представама и нормама:

Марко оде Светој гори славној,
Причести се и исповједи се,
Јер је многу крвцу учинио.²⁶

Причест и исповест пред одсудан сукоб или велик подвиг може се посматрати као вид ритуалне припреме и очишћења, који су у традиционалном културном коду неопходан предуслов за успех у сваком послу, поготову ономе који на било који начин залази у сферу оностраног и сакралног. Међутим, тек у песми коју је објавио Вук Маркова посета Светој Гори задобија одговарајућу мотивацију. У ранијим записима Марково ходочашће не захтева логика нарације, пошто је и без њега могуће преодевање у калуђера. Постојаност датог мотива у одговарајућем сижејном моделу указује стога на чињеницу да је нека „понорна”, иманентна логика морала бити на делу и да би кључ, по свему судећи, ваљало тражити у архаичним симболичким значењима и на њима заснованим нарративним структурама.

Марков привремени одлазак у рат против Арапа и боравак у простору који у традиционалним представама има изразито хтонски карактер (арапска земља,²⁷ „љута покрајина”²⁸), као и боравак Стојана Јанко-

²⁶ М. Клеут истиче да су певачи старије традиције донекле „банализовали светогорске калуђере — њихово рухо било је погодна средство преваре” и да се тек у Вуковом запису „чином исповести и причешћивања Светој Гори даје (...) обележје сакралног места” (М. Клеут, „Хиландар и Света Гора у народним песмама”, стр. 23).

²⁷ Арапи се у српској усменој традицији јављају као типски противници јунака, врло често, управо Марка Краљевића (R. Vožović, *nav. delo*, str. 31—127). Непријатељство „наших” јунака и Арапа има, притом, природу веома архаичног сукоба, пошто Арапи (црн народ) у традиционалним представама фигурирају као демонска бића и поседују хтонске одлике („У архаичној епизи обично се појављује некакав доста митски дуалан систем завађених племена — *своџ*, људског, и *џуђеџ*, демонског, које има хтонску боју”, Е. Meletinski, *Poetika mita*, превео Јован Јаничијевић, Nolit, Beograd b. g., str. 274; подвукао Е. М.).

²⁸ *Покрајина* означава крај сопствене територије, место додира с туђим светом, те, као гранични простор, у традиционалном систему мишљења такође поседује негативан симболички потенцијал.

вића у Стамболу, у ропству турскога цара, у сижејном моделу „муж на свадби своје жене” („ропство Јанковић Стојана”), по свој прилици, проишходе из неког древног наративног обрасца везаног за брачну/јуначку иницијацију.²⁹

О активирању архаичних значења у кругу песама о сукобу Марка и Мине од Костура сведочи и природа Марковог противника у песми бр. 86 Богишићевог зборника. Препознавши потенцијал дате епске ситуације и аналогију с одговарајућим митским матрицама, певач поменутих песме уобличио је господара града Костура — Михну — по моделу хтонског божанства, односно јунака. Михна је, наиме, нетипично за усмену епiku, описан као гротескно, допола каменито биће:

Ал' долеће од планина вила,
Тере сједе Марку на рамена,
И она му поче говорити:
„А не знаш ли, Краљевићу Марко!
Да је Михна каменит до паса?
Нег' се хити Михни брзијех нога.”

Овај фантастичан и, свакако, веома архаичан спој човека и камена указује на то да би се Михна, бар у наведеној варијанти, морао посматрати као јунак старије генерације.³⁰ Он је по својој природи другачији од Марка и физички је супериоран над њиме, о чему сведочи и чињеница да га Марко — као и Мусу Кесецију, који има три срца и змију на једном од њих — једино уз помоћ виле, натприродног саветника, може савладати.³¹

Ваља, уз то, имати на уму чињеницу да је у традиционалној култури камен изразито негативно конотиран и да, по правилу, представља неку врсту метонимије доњег, хтонског света.³² Отуда и Михнина каменитост говори о његовој суштинској везаности за хладне, неплодне, тамне про-

²⁹ З. Карановић, „Робовање Стојана Јанковића у светлу обреда прелаза (жанровско реструктурирање песме)”, Зборник Матице српске за књижевност и језик, LI/3, 2003, стр. 529—539; З. Карановић, „Марко Краљевић и Мина од Костура — заборављена прича о брачној и јуначкој иницијацији”, стр. 108.

³⁰ Л. Делић, *Живот епске љесме: „Женидба краља Вукашина” у кругу варијаната*, Завод за уџбенике, Београд 2006, стр. 298—312; А. Лома, „Свјатогор и Марко Светогорац”, *Српско усмено сиваралаштво: зборник радова*, уредници Ненад Љубинковић, Снежана Самарџија, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, стр. 74. Михнина рањивост у ноге асоцира, опет, грчки мит и причу о Ахилеју, јунаку полубожанске природе, рањивом једино у пету. С. Самарџија такође указује на хтонску природу „до паса каменитог Костуранина” (С. Самарџија, „Вишњићев Бајо”, Књижевност и језик, LIV, бр. 3—4, Београд 2007, стр. 255).

³¹ О симболичким аспектима појаве виле у двојојима међу јунацима уп.: С. Самарџија, „Морфологија двобоја и бојева у епској народној поезији”, Књижевна историја, XXXIV, бр. 118, Београд 2002, стр. 282.

³² „Будући да је к. елемент мртве природе, често је атрибут демона и место на коме они бораве: к. је место боравишта русалки, водењака; на гомили камења, покупљеног с њива, играју вештице. Место испод к. везано је за онострани свет: под њим се крије, за време непогоде, ђаво, а и демони који потичу од душа умрле некрштене деце (...)” (*Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Zepher Book World, Београд 2001, стр. 258).

сторе, односно за свет мртвих и подземље. Његово презиме — Костуранин — како је већ речено, сличног је митског и симболичког значења.³³

Детектовање митских елемената и древних симболичких значења не говоре, међутим, о томе да би песме о враћању отете супруге и освети Марка Краљевића над Мином од Костура ваљало тумачити у „митолошком” кључу. Структура древне матрице која се назире у датом сижејном обрасцу уклопљена је у доминантно епски поетски систем, где су у првом плану сукоб јунака са достојним противником и потврђивање јуначког статуса победом над њиме.

Дијахрона њерсијекџива

Записи које је објавио В. Богишић — бугарштина и две десетерачке песме из „дубровачког рукописа” (Богишић, бр. 7, 86, 87) — сведоче о чињеници да је почетком XVIII века сижејни модел „Марко Краљевић и Мина од Костура” био чврсто оформљен. У даљем животу у усменој традицији — то показују и Вуков, али и други, њему савремени и млађи, записи — поменути модел превасходно је обогаћен сижејним секвенцама које Марка представљају као изузетног јунака, самосвојног и супериорног и када је у служби турскога султана. У Вуковом запису среће се читав низ детаља којих нема у ранијим бележењима — лик Марковог слуге Голубана, мотиви претходне заваде Марка и Мине (што је, делом, разлог Миневог напада на Маркове дворе), Марков пророчки сан, венчавање Мине и Марковице и сл. И поред тога, антологијска песма непознатог Вуковог певача разликује се од старијих варијаната превасходно по разуђеној, епски развијеној дигресији о Марковом ратовању против Арапа, у коју је укључен и мотив прослављања крсне славе, што би се могло објаснити потребом и намером певача да надогради лик знаменитог епског јунака.

Песме настале почетком XVIII века међусобно су, дакле, блиске по релативно сведеној и композиционо кохерентн(и)јој епској причи, док се песма Вуковог певача издваја по наративном усложњавању и детаљности описа. У распону од једног века сижејни модел „Марко Краљевић и Мина од Костура” развијао се и ширио превасходно захваљујући мотивском разуђивању већ постојеће сижејне матрице.

Са друге стране, напоредним посматрањем ранијих записа и песме из Вукове збирке уочава се да су се у песми Вуковог певача стекле сижејне линије трију познатих записа с почетка XVIII века и да она представља својеврстан амалгам у традицији засведочених поетских решења. Чињеница да се велик број мотива из песме Вуковог певача јавља у ранијим записима, сведочи о директном преузимању од претходника, да како уз модификацију по мери и таленту певача. Тако је, рецимо, песми

³³ У варијанти коју је С. Милутиновић објавио у *Пјеванију* (бр. 37) Марков противник именован је као Мина Џидовина, чиме су маркирани и његова демонска природа и припадање старијој, горостасној генерацији јунака-гиганата.

из Вукове збирке и бугарштици заједничко пристизање трију књига, којима угарски краљ, Јанко „војвода” и турски цар позивају Марка на венчано, односно крштено кумство и у поход на Арапе. С песмом бр. 86 Богишићевог зборника заједнички јој је мотив преоблачења јаничара у „аргате” и Марков савет да „не погоде” надницу:

(...) Обуците влашке бјелачине,
Под бјелачу корду припашите,
А у руке оштре косјерчиће.
И пођите ка Костуру граду,
И ондере надницу иштите,
Годите се, ма не погађајте,
Сваки ишти на дан дукат златан (...),³⁴

(...) Јаничаре сјетовао Марко:
„Браћо моја, триста јаничара!
Ви идите бијелу Костуру,
Кад дођете ка Костуру граду,
Вама ће се Грци радовати:
'Благо нама, ево нам аргата!
Јефтино ће радит' винограде.'
Ви немојте, браћо моја драга (...)³⁵

Подударан је и мотив Марковог чудесног поигравања:

„Је ли тест' јер Михна господару!
Да поиграм лако калуђерски,
(...)
Поче играт' лако калуђерски,
Ал' пенцери из темеља крећу!³⁶

„Господару, Мина од Костура!
Јел' слободно на весељу твоме
Поиграти ситно калуђерски?
(...)
Скочи Марко на ноге лагане,
Обрну се и два и три пута,
Сав се чардак из темеља тресе.³⁷

И у десетерачким песмама Богишићевог зборника и у варијанти коју је објавио Вук јавља се мотив Марковог одбијања да му цар сагради нове дворе и да га ожени другом љубом, са готово идентичном мотивацијом и захтевом за помоћ:³⁸

³⁴ Богишић, бр. 86.

³⁵ *СНП, II*, бр. 62.

³⁶ Богишић, бр. 86.

³⁷ *СНП, II*, бр. 62.

³⁸

„Фала тебе, царе поочиме!
Кад ти станеш мене дворе градит',
Мене хоће сиротиња клети:

„Што ће мени велици харачи?
 То су тешке сузе сиромашке,
 Што ли ми је твоје робињице?
 Када мени закон не доноси,
 Да се могу оженити другом,
 Докле ми је прва у животу:
 Нег' те молим, царе господару!
 Да' ми мени триста Јањичара (...)»³⁹

„Што ми велиш, мој честити царе!
 Да ћеш ми дати три села харача,
 Ја ти нећу узети харача,
 За што ће ме клети сиромаси;
 Што л' ми велиш, мој честити царе,
 Да ћеш скупит Влахе својевољне,
 Кадар би ми оградили дворе,
 Клеће мене Власи својевољни.
 Што л' ми велиш, мој честити царе!
 Да ти имаш тридес султанија, —
 Ни једном се оженити нећу,
 За што нећу љуби моје наћи;
 Нег' те молим, драги господару!
 Даруј мени тридес јањичара (...)»⁴⁰

Напоредно посматрање стихова из трију десетерачких варијаната — двеју с почетка XVIII века и век млађе, коју је објавио Вук — речито говори о животу мотива у усменој традицији, али и о квалитету појединих певача. Очито је, наиме, да је у песми из Вукове збирке свака сижејна секвенца преузета из традиције испевана са много више детаља и да свако поређење варијаната и технике и вештине певавања иде у прилог Вуковог непознатог певача.

Са друге стране, заједнички елементи уочавају се и међу ранијим записима. Тако, рецимо, и у бугарштици и у једној од десетерачких варијаната из Богишићевог зборника (Богишић, бр. 87) Маркову реакцију

'Гле курвића Краљевића Марка!
 Они су му двори изгорели,
 А ови му пусти останули!
 Да м' учиниш агом харачлијнским,
 Ја харача покупит' не могу
 Док не свежем ништа и убога,
 Па ће мене сиротиња клети:
 'Гле курвића Краљевића Марка!
 Оно му је благо однешено,
 А ово му остануло пусто!
 А што ћеш ме женит' другом љубом,
 Кад је моја љуба у животу?
 Већ дај мени триста јаничара (...)»

(СНП, II, бр. 62).

³⁹ Богишић, бр. 86.

⁴⁰ Богишић, бр. 87.

мотивише Минина суровост према Марковици у тренутку кад она пожали наводно преминулог мужа:

Како ми је невјеста те ријечи разумјела
Сузе ти је пролила низ господски бијели образ,
Гиздава невјеста;
Уз образ је удари тај мађарски војевода.
У Марка ти припукну то јуначко живо срце,
Доброга јунака,
Испод мантије потрже ту јуначку бритку сабљу,
Главицу ти осижече мађарскоме војеводи,
Турчину јунаку.⁴¹

Кад то чула Маркова љубовца,
Рони сузе низ лишце бијело,
(...)
Кад то чуо Костуранин Миња,
У образ је руком ударио,
Три јој здрава излећела зуба,
Крвца је је низ образ полила.
И то гледа Краљевићу Марко,
Срцу своме одољет' не може,
Брзо јунак сабљу повадио,
Одс'јече му руку у рамену.⁴²

Мотив је, судећи према познатим записима, почетком XVIII века био доста жив у кругу песама о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура. Он, међутим, изостаје у каснијој варијанти, објављеној у Вуковој збирци, што илуструје процес гашења одређених мотива и система мотивација.

Аналогије о којима је претходно било речи сведоче о чињеници да су до Вуковог певача, или неког његовог претходника, стизала различита наративна, мотивска и композициона решења и да је он из те богате традиције бирао према сопственом таленту и сопственом виђењу епског збивања. У процесу континуиране селекције неки мотиви су потпуно одбачени и заборављени, као онај о каменитости Михне Костуранина, док су други преношени и, по правилу, делимично, преваходно стилски, модификовани. Укључивање нових елемената био је такође легитиман поетски поступак, с тим што су певачи те елементе налазили углавном у широј епској традицији (типски лик слуге Голубана, мотив пророчког сна и сл.).

У млађем, Вуковом запису, приметна је, уз то, тенденција увођења додатних мотивација: Минином походу на Маркове дворе и отмици Маркове љубе претходи завада двојице поменутих јунака,⁴³ „ситно” ка-

⁴¹ Богишић, бр. 7.

⁴² Богишић, бр. 87.

⁴³

„(...) Чу ли мене, моја старо мајко!
Граду врата рано затворајте,
А ујутру доцкан отворајте;

луђерско поигравање уклопљено је у свадбени обред; преоблачење у калуђера делом је мотивисано будућом Марковом улогом при венчању Мине и сопствене жене; Марков одлазак на Свету Гору такође је ритуално утемељен (очишћење због проливане крви и причест пред одсудни поход на Костур). Тих сегмената нема у ранијим записима. Чини се да је заборављање архаичних значења и симболичког смисла древне приче покренуло потребу за увођењем новог система мотивација, што је, донекле, утицало и на сижејна решења (преодевање у калуђера — мотив венчања — игра као део обреда).

Однос бугарштинце према десетерачким варијантама

Најстарије записане варијанте о сукобу Марка и Мине од Костура међусобно су блиске по композиционој једноставности и наративној сведености. О томе речито говори број стихова, јер су бугарштина (160 стихова) и десетерачке песме бр. 86 (199) и 87 (114) знатно краће од Вуковог записа (336). Међутим, варијанте из прве половине XVIII века нису и у поетичком смислу ближе једна другој од оне забележене и објављене један век касније.

Наиме, све четири песме несумњиво припадају *јуначкој* епизи. Међутим, по поимању јунаштва и карактеризацији ликова бугарштинска варијанта се разликује. Иако десетерачке записе временски раздваја један век, у њима се уочава слично инсистирање на елементима који доприносе *јуначкој природи сукоба* и детаљима којима се епски лик описује као *јунак*.

Међу десетерачким варијантама можда најпре пада у очи наглашена архаичност у структурирању приче и ликова Марка Краљевића и Мине од Костура. У том погледу посебно се истиче песма бр. 86 Богишићевог зборника, у којој је Мина „каменит до паса” (чиме је имплицирана његова надређеност другим ликовима *по врсти*),⁴⁴ а Марков саветодавац и помоћник у борби је — „од планина вила”. У овој песми се, уз то — као и у варијанти коју је објавио Вук — јавља мотив чудесног Марковог „поигравања”, који, све су прилике, происходи из најстаријих слојева културе. Поменуто „поигравање” је, како је раније поменуто, код Вука попримило одговарајућу, обредну мотивацију — Марко поиграва „ситно калуђерски” на свадбеном весељу, након „венчања” Мине од Костура и своје жене. Међутим, у песми из Богишићевог зборника дате мотивације нема: након што добије „сто дукат’ златнијех” као муштулук за вести о

Јера сам ти, мајко, у завади
С проклетијем Мином од Костура,
Па се бојим, моја стара мајко,
Да ми б’јеле не похара дворе”

(СНП, II, бр. 62).

⁴⁴ N. Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prevela Giga Gračan, Naprijed, Zagreb 1979, str. 45–46.

наводној сопственој смрти, Марко тражи од Михне дозволу да заигра „лако калуђерски”, што је „јоштер ђаком научио”. У обе песме Маркова игра има карактер катаклизмичног догађаја — двори почињу да се тресу из темеља — што певач старије песме, посредством Михниног лика, тумачи као одлику изузетног јунаштва:

„Калуђере, да те брод убије!
Зашто на те мантију обуче?
Голем ти би био у себи јунак,
Како да је други Краљевићу”.

Певач, дакле, поседује свест о томе да је Маркова игра одлика „големих” јунака, при чему атрибут *голем* не подразумева само велико јунаштво, него може указивати и на Марков изузетан стас и пропорције, а онда и на веома архаично уобличење његовог лика по мери јунака-гиганта или демијурга.⁴⁵

У песми Вуковог певача Маркова изузетност посредована је и одговарајућом атрибуцијом:

„Сад навали, љута Арапијо!
Нема оног *сџирацноџа* јунака
На шарену коњу *великоме*”,

као и епизодом о повлачењу оклеветаног јунака из боја и фантастичним бројем побијених противника⁴⁶ и поднетих рана.⁴⁷

О специфичном виђењу јунаштва у десетерачким варијантама говори и простор који певачи посвећују сукобу Марка и Мине. Тако се у песми бр. 86 Богишићевог зборника, гради класични јуначки сукоб, с мотивима изазова на мегдан и размене удараца:

⁴⁵ С. Самарџија, „Уместо напомена: О тематским круговима и континуитету варијаната”, стр. 722. У датом мотиву везаном за Марка Краљевића могао би се можда препознати и траг древне представе о демијуршкој игри којом се ствара космос и одређују природни ритмови. Тако је у древној индијској традицији Шива представљен као „космички екстатични играч”, који својом игром одређује светски ритам (Е. Meletinski, *nav. delo*, str. 265). У српској и словенској традиционалној култури игра прати обредне песме и везана је за ритуале плодности (ситно играње у обредима везаним за кишу или раст и буђење природе; *Словенска митологија*, стр. 157—158, 328; З. Карановић, „Архајски корени српске усмене лирске поезије”, *Анџологија српске лирске усмене поезије*, приредила Зоја Карановић, Светови, Нови Сад 1996, стр. 271).

⁴⁶ „На три стране војску рашћерао:
Једну војску сабљом исјекао,
Другу војску Шарцем погазио,
Трећу војску пред цара догнао”

(*СНП, II*, бр. 62).

⁴⁷ „Ал’ се Марко љуто изранио:
Седамдесет рана допануо,
Седамдесет рана од Арапа”

(*СНП, II*, бр. 62).

„Рек’о си је Костуранин Михне!
 Ово теби Краљевића Марка!
 Него стави ти на сабљу руку,
 Да не речеш да ти је пријевара.”
 Када га је Михна разумио,
 Пође узет’ своју оштру корду.
 Куда Марко Михну удараше,
 Испод корде живи огањ скаче;
 Куда Михна Марка удараше,
 Свуда црна крвца протјецаше (...)

У варијанти коју је објавио Вук сукобу Мине и Марка није посвећена толика пажња (мада се у епилогу пева о упаду јаничара у Костур и пустошењу града), али је зато до детаља описано Марково ратовање против Арапа: времену и догађајима од поласка царске војске из Цариграда до окончања сукоба с Арапима и Марковог рањавања певач је посветио 95 стихова. Овако очито и наглашено интересовање певача не само за тему повратка отете жене него и за приказивање јуначких подвига који сукобу с отмицарем претходе сведочи о изразито јуначком погледу на свет.

У бугарштици, пак, ствари стоје унеколико другачије. Нема, наиме, сумње да и ова варијанта, структурирана по обрасцу „Марко Краљевић и Мина од Костура”, припада *усменој јуначкој епизици*. У њој, међутим, изостају или су редуковани управо они елементи коју једну епску песму чине *јуначком*:

— нема елемената епске фантастике (чак ни у оквиру атрибута или типских хипербола);

— јунаци ни по степену ни по врсти нису надређени обичним људима, што је у усменој епизици ретко и карактерише превасходно новији слој певања;

— ратовању против Арапа посвећена је мала пажња, а Марково јунаштво и надмоћ турске војске над непријатељем уопште се не помињу:

Тамо пође војевати л’јепом арапском земљицом,
 Они ми су војевали за пунахно три године,
 Турци витезови;
 када ми се довршила она трећа годиница,
 Гласи ми су допанули, храбре Марко Краљевићу,
 Краљевићу Марко!
 Ере му је Миња Костуранин б’јеле дворе поробио (...);

— Маркова лажна смрт не везује се за рањавање у боју и ратовање против Арапа, као у осталим разматраним варијантама,⁴⁸ него за болест:

Болан ми Марко дође у нашему манастиру,
 И он ми је преминуо у нашему манастиру,
 Краљевићу Марко (...)

⁴⁸ Само се у песми бр. 87 Богишићевог зборника неодређено саопштава да је Марко „приминуо”, док се код Вука и у песми бр. 86 смрт везује за ратовање и рањавање у боју.

Са друге стране, потенцирају се елементи који пригушују епски јуначки тон:

— у првих 46 стихова (скоро трећина песме) четири пута вариран је мотив „трију гласова”, односно трију позива упућених Марку Краљевићу. Ова пренаглашена експозиција, којом се истиче Маркова веза с угарском краљевином,⁴⁹ засењује даља догађања у песми;

— јавља се, за епику не тако типична, психолошка мотивација, што ову бугарштинску варијанту удаљава од класичне јуначке епике и приближава је, у извесној мери, новелистичким проседеима. Реалистично уобличење ликова уочљиво је, рецимо, у сцени у којој Мина од Костура удара Марковицу, што је директан повод за Марков атак:

(...) Како ми је невјеста те ријечи разумјела
Сузе ти је пролила низ господски бијели образ,
Гиздава невјеста;
Уз образ је удари тај мађарски војевода.
У Марка ти припукну то јуначко живо срце,
Доброга јунака,
Испод мантије потрже ту јуначку бритку сабљу,
Главицу ти осијече мађарскоме војеводи,
Турчину јунаку.⁵⁰

Док се, дакле, ранији записи у односу на каснију варијанту разликују по композиционој једноставности и одсуству дигресија, специфичан, јуначки код превасходно је одлика десетерачких песама, и оних из „дубровачког рукописа” и оне коју је објавио Вук. Аналогија међу песмама Богишићевог зборника, бар делом, могла би се објаснити сличним временом настанка и чињеницом да почетком XVIII века неки типски ликови (слуга Голубан) и неки мотиви и сижејна решења (повлачење оклеветаног јунака из боја, прослављање крсне славе, венчање Мине и Мар-

⁴⁹ Индикативно је у том смислу и измештање града Костура у Мађарску: „Напокоњ му бијеле дворе живијем огњем попалио, / Турчину јунаку. / Здраво Марко изјезди из лијепе мађарске земље (...)”, као и двоструко атрибуирање Мине Костуранина — „Турчин јунак” и „мађарски војевода”. А. Гавриловић указује на могућност да је атрибут мађарски употребљен у старијем значењу — као синоним за *католички*, *латински* — и да певање о Марку и Костуру рефлектује историјске сукобе краља Марка с латинским господарима породице Гропа (А. Гавриловић, *нав. дело*, стр. 128—130), што се не чини довољно уверљивим.

⁵⁰ Сличан мотив среће се и у песми бр. 87 Богишићевог зборника — која је, иначе, по одсуству епске фантастике најближа бугарштини — али се у њој, управо у датом моменту, јавља препознатљива епска суровост и хипербола којом се имплицира изузетна снага јунака:

„Кад то чуо Костуранин Миња,
У образ је руком ударио,
Како је је лако ударио,
Три јој здрава излећела зуба,
Крвца је је низ образ полила.
И то гледа Краљевићу Марко,
Срцу своме одољет’ не може (...)”

(Богишић, бр. 87).

ковице) још нису били укључени у традицију певања о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура. Са друге стране, наративна разуђеност и комплексност песме коју је објавио Вук могла би се тумачити и њеним антологијским карактером (Вук је трагао за добром песмом и певачем и правио је селекцију међу записима које је поседовао), односно чињеницом да је дата варијанта остварење певача с врсном имагинацијом и концентрацијом и с изузетним фондом формула и мотива, који му је послужио као основ за певавање.

Сличност међу десетерачким песмама, удаљеним по времену постанка готово један век, морала би се, дакако, тумачити другачије. У том случају на уму би се морала имати поетичка диференцираност бугарштитског и десетерачког певања, то јест чињеница да су бугарштитска и десетерачка епика — коезистирајући у времену — биле, по свему судећи, просторно и социјално, а онда и поетички, размеђене. Између осталог, два мотуса епског певања разликовала су се и по другачијем поимању јунаштва. Док су певачи бугарштитска инсистирали на витешкој етикецији, протоколу и на специфичном, реалистичном систему мотивације, певачи десетерачких песама акценат су стављали на изузетно јунаштво протагониста, архаично уобличење ликова и на фантастику,⁵¹ која је тако уобличење неминовно пратила.

Lidija Delić

„MARKO KRALJEVIĆ AND MINA OD KOSTURA”
Archaic Stanpoints and Logic of Modification of the Plot Model

S u m m a r y

The paper compares three poems about the conflict between Marko Kraljević and Mina od Kostura written down at the beginning of the 18th century (*Bogišić*, No. 7, 86, 87) and the famous variant from Vuk's collection (*SNP*, II, No. 62). The author detects potential historical or mythical standpoints of the given story, follows modification of the plot model in time and points to the specificities of the *bugarštice* poems when compared to the decasyllabic form.

The paper indicates that older records are characterized by a reduced narration and compositional compactness, while the poem published by Vuk Karadžić reflects the motive and compositional divergence and complexity. This should be interpreted as a

⁵¹ Размишљајући о недостатку чудесних догађаја и ликова у песмама дугог стиха, В. Богишић нуди два могућа одговора: први, да је „у приморју старо сујевјерје боље искоришћено било, него ли у горским крајевима” и други, да су „приморци више реалисте, те им је мање плодна фантазија” (В. Богишић, „Предговор”, *Народне њесме из сѝаријих, највише ѝриморских зайиса*, стр. 51). Богишић, уз то, даје и веома драгоцено и пронишљиво запажање о природи сакупљача, доводећи дати феномен у везу са специфичном рецепцијом, односно интересовањем људи који су песме бележили: „(...) сакупљачи бугарштитска, међу којима је било не мало људи свештеничкога реда, или људи стојећих под црковњачким упливом, не само да не држаху да је вриједно записивати ’бабуштине’, него да је управ орус меритогим настајавати, да ишчезну из народа чим прије. Услијед тога, да је баш и било тако званих митолошких бугарштитска, разумије се, да записивачи, особито свештеничкога чина, требало је да их већ по своме позиву и убјеђењу оставе незаписанима” (*Исѝо*).

blending and converging of various traditional lines, but also as giftedness and skillfulness of a concrete poet-reciter.

On the other hand, the decasyllabic poems written down within one century indicate a larger poetic closeness than the *bugarštice* poems and the decasyllabic poems created at the approximately same time in the common geographic area, which should be related to the poetic differentiation of the *bugarštice* and decasyllabic poetry reciting. The *bugarštice* and decasyllabic epics — coexisting in time — were, it seems, spatially and socially, and then poetically delimited. Among other things, two modes of epic poem-reciting differed also in the various concept of heroism. While the poet-reciters of *bugarštice* insisted on the chivalrous etiquette, protocole and on the specific, realistic system of motivation, the poet-reciters of decasyllabic poems put emphasis on the extraordinary heroism of the protagonists, archaic formation of characters and on fantasy which inevitably accompanied such formation.

УЛОГА ПОЗОРИШТА У ГЕТЕОВОМ РОМАНУ *ГОДИНЕ УЧЕЊА ВИЛХЕЛМА МАЈСТЕРА*

Светлана Милашиновић

САЖЕТАК: Позориште и драмско песништво у Гетеовом роману *Године учења Вилхелма Мајстера* само су средства којима јунак долази до пуног развоја личности. У многоме је овај роман близак драми — радња је концентрисана у драмске сцене, у ужу повезаност личности и догађаја. То су основне одлике модерног романа који, као што знамо из теорије књижевности, тежи потпуном приближавању драмској језгровитости, елиптичности и конкретности. Циљ рада, према томе, је да покаже како је Гете, пошавши од драме (узор је Шекспиров *Хамлејт*), дошао до васпитног романа (нем. Bildungsroman) који је потом „трајно” утицао на развој немачког васпитно-образовног романа. Велики приповедачи деветнаестог и двадесетог века Лудвиг Пик, Жан Паул, Адалберт Штифтлер, Готфрид Келер, Томас Ман и Херман Хесе пронашли су у њему узор и инспирацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, књижевност, драма, роман, Гете, Шекспир, Глоб театар, Хамлет, религија, пијетизам, образовање, васпитање

Средиште културног живота у Немачкој у другој половини осамнаестог века било је сиромашно војводство Сакс-Вајмар. Вајмарски двор је у то време био познат по активном културном животу и љубави према музици. Легенда памти да је тада у овом граду боравило десет хиљада песника и само неколико становника. Централна фигура на двору био је Јохан Волфганг фон Гете (1749—1832). Његова личност и дело располућени су на ушћу осамнаестог у деветнаести век. У то време немачка књижевност се, под утицајем Лесинга, ослободила француског утицаја, нарочито конвенционалног рококоа. Гете је био спона два потпуно различита пола, класицизма и романтизма. У својој младости био је бунтован и страствен песнички дух. Припадао је чувеном покрету *Штурм и Дранг* (нем. Sturm und Drang, олуја и продор). Покрет је добио име по чувеној драми, пуној бурних страсти, немачког књижевника Клингера. Драма је први пут изведена 1777. године. Основна начела овог покрета, који је активно деловао у Немачкој до пред сам крај осамнаестог века, била су ослобођење од свих правила, буђење страсти и критика дру-

штвених установа. Наглашена је мржња према тиранима и изражена је чежња према слободи. У књижевности у први план избија драма, сва натуралистичка и у знаку непресушне енергије генија. Величина Шекспирових ликова представљала је идеал. Поред Гетеа и Клингера, у први план избио је и млади песник Шилер. Својим раним песмама (*Прометеј*, *Пушник*, *Мухамедова џесма*), историјском драмом *Геџ од Берлихингена* (рађена под великим утицајем Шекспира) и епистоларним романом *Јади младог Верџера* (1774. године) Гете постаје познат и цењен у целој Европи. Те године наступа и преокрет у животу великог уметника, упознаје се са младим Карлом Августом, наследником вајмарског војводства. Већ наредне године Гете долази у Вајмар, који под његовим вођством почињу да сматрају културном престоницом Немачке. Гете напушта младеначки романтичарски бунт и враћа се класицистичким идејама јасности, покрета, реда, озбиљности и спокојства. У средиште пишчевог посматрања живота долазе личност, односи око ње и њено образовање. Залагао се за васпитање без обавеза и дисциплиновања школе. Образовати се за Гетеа значи савладати живот (ово начело изнедрило је и лик Вилхелма Мајстера). Када 1794. године Гете удружи стваралачку и идејну снагу са својим младим савремеником Шилером, на свет долази јединствено позориште у Вајмару. Оба песника су идеалисти, јасан циљ био им је постављање темеља за будуће генерације без обзира на то шта би савремена публика могла да мисли о овом велелепном споменику за потомство. Резултати су били високо стилизовани. Користили су маске, па чак и модел чувеног грчког хора. Песници и драмски писци били су апсолутно поштеђени комерцијалних притисака, те су имали потпуну слободу да раде искључиво оно што им се допада. Упркос страсној љубави према драми, Гетеу као да је недостајао прави позоришни инстинкт. Није ли то још једна од битних одлика карактера Вилхелма Мајстера? Идеје су доминирале осећањима, док је стваралачки замах замирао ради интелектуалних дискусија. Из овог периода Гетеовог стваралаштва издвајају се класицистичке трагедије у стиху *Ифигенија на Тавриди* и *Торквато Тасо*, идилични еп у класичним хексаметрима *Херман и Доротеја*, збирка песама *Римске елеџије*, путопис *Путовање њо Италији*, роман *Године учења Вилхелма Мајстера*, којем ће у овом раду бити посвећена посебна пажња, и пишчево ремек-дело *Фауст*.

Прве белешке о новом роману након изласка култног Гетеовог дела *Јади младог Верџера* (1774. године) потичу из 1777. године и налазе се у пишчевом дневнику. Наслов тог новог остварења је *Позоришно њослање Вилхелма Мајстера*. До 1785. године било је завршено првих шест књига, те је започет рад на седмој. Гетеов боравак у Италији и француска револуција потиснули су настанак романа у други план. Започетом делу писац ће се вратити тек 1794. године. Првобитан текст је из темеља измењен, а додата су и нека нова поглавља. Годину дана касније дело је објављено у четири књиге под насловом *Године учења Вилхелма Мајстера*. Радикална измена у односу на првобитну верзију огледала се у промени функције позоришта у животу главног јунака. У почетној верзији

јунак као млад и даровит писац у позоришту види испуњење животног сна, те постаје режисер. Историјски развој и Гетеово лично искуство условили су касније измене. Позориште које је за песнике покрета Штурм и Дранг стајало у средишту духовног интересовања изгубило је при крају века своју драж. За грађане интелектуалце стварност се више није могла идентификовати са позориштем, као што је Гете сматрао на самом почетку романа. Вилхелм Мајстер оцртава генерацију која под утицајем идеја Лајбница, Шафтсаберија и Русоа није више спремна да се повинује наиндивидуалним нормама. Срж романа постаје Вилхелмова жеља да сам себе, без непотребног школовања, образује већ од периода ране младости.

Сасвим је у складу са духовним тенденцијама осамнаестог века што Гете, пред чијим очима као идеал лебди хуманистичка визија универзално образованог човека, на путу спознаје главног јунака не полази од науке него од позоришне уметности. Позориште је, према томе, важна институција на путу естетског васпитања Вилхелма Мајстера. Тај значај писац подвлачи детаљним приказивањем различитих облика позоришног живота. Вилхелм се упознаје са луткарским и аматерским позориштем, са дружином играча на жици, путујућим, дворским и импровизованим позориштем које на њега оставља нарочит утисак:

„Импровизовани комад не би се смео замислити тако да се саставља, одмах ту, на лицу места, већ као комад за који су, додуше дати план, радња и распоред сцена, али се извођење препушта глумцу.”¹

Упућен је у проблеме режије, пробе, глуме, музике, рецитације и суфлирања. Кроз речи глумца Мелине Гете изражава сопствене ставове о глумцима и њиховој глуми. За њега је бити глумац безмало исто као просити пред вратима

„Шта све морате да отрпите од зависти својих другова, од пристрасности управника, од променљиве ћуди гледалаца! Заиста, морате имати дебелу кожу као неки медвед, ког у друштву мајмуна и паса водају на ланцу и туку, да би уз звуке гајди плесао пред децом и олошем.”²

Овим ставом писац је рекао апсолутно све о културном животу свога времена. Уметност се налазила на најнижој степеници хијерархијске лествице. Позоришта су била углавном аматерска и развијала су се под вођством свирепих управника који су мислили искључиво на материјалну добит. Дobar позоришни комад није се могао замислити без музике. Једино је музика уз текст могла изнедрити квалитетну представу: „Кад музика усмерава покрете тела, улива им живот и у исти мах приписује меру.”³

¹ Јохан Волфганг Гете: *Године учења Вилхелма Мајстера I*, Ј. В. Гете — Одабрана дела, Издавачка радна организација „Рад”, Београд 1982, стр. 118.

² *Исто*, стр. 54.

³ Јохан Волфганг Гете: *Године учења Вилхелма Мајстера I*, Ј. В. Гете — Одабрана дела, Издавачка радна организација „Рад”, Београд 1982, стр. 130.

Врхунац бављења позориштем је Вилхелмов доживљај Шекспира. Актуелност романа је тиме посебно наглашена. Шекспир је идеал, савршенство којем треба да тежи безмало сваки уметник. Тек кроз остварење његових комада позориште испуњава своју праву обредну, магијску и катарзичну функцију. Прави глумци тек тад излазе на видело. Гете ово величање Шекспировог Глоб-театра користи да би исказао своје незадовољство немачким комадима који су се играли у путујућим позоришћима, описавши их на следећи начин:

„Комад је написан у пет чинова, од оне врсте која никако да се заврши. Јунак беше отмен, крепосан, великодушан, а при том несхваћен и прогнан човек, али који је ипак на крају однео победу над својим непријатељима, над којима би се онда извршила најстрожа поетска правда, да им он није сместа све опростио.”⁴

Вилхелм доживљава просветљење када се преко пријатеља Јарна упознаје са Шекспировим делом. Приче о чаробњацима који уз помоћ древних магијских формула речи довлаче у своје непосредно окружење мноштво духовних сподоба, нашег јунака доводе у стање потпуног прочишћења. Он тек тад у потпуности спознаје уметност. У данском краљевићу Хамлету Вилхелм проналази себе. Преузима режију овог најпознатијег Шекспировог комада у потпуности се идентификујући са насловним јунаком. Хамлета види као:

„Једно лепо, чисто, племенито, крајње морално биће, без телесне снаге што ствара јунака, које пропада под теретом који не може да поднесе ни да збаци; свака дужност му је света, ова претешка.”⁵

Вилхелм се темељно припремао за улогу данског краљевића разрадивши је до најситнијих детаља:

„Кренуо сам за сваким трагом који би указивао на Хамлетов карактер у рано доба, пре очеве смрти: уочавао сам шта је тај занимљиви младић био независно од тог тужног догађаја, независно од стравичних збивања која су му следовала, и шта би без њих можда постао.”⁶

Одигравши Хамлета, Вилхелм је дао целог себе. Пленио је сценом и мамио искрене аплаузе. Нико није примећивао и никоме није сметало што је он висок, витак и плав, док је Шекспиров краљевић низак, таман и крупан. Доживљај је био чудесан и целовит. Вилхелм је одиграо улогу живота, јединствену и непоновљиву. После ње позориште у њему се угасило, није имало више шта да му да. Повлачење је почело. Јунак је схватио да уметност није његова будућност у којој ће моћи да се оствари у потпуности.

⁴ *Исто*, стр. 152.

⁵ *Исто*, стр. 246.

⁶ *Исто*, стр. 216.

Позориште за Вилхелма има још један битан значај — оно је место где се нивелишу класне разлике. Гете је свестан да је у Немачкој само племићу омогућено извесно опште, лично образовање:

„Позориште би могло свим сталежима да буде пробитачно, колико би користи и сама држава отуд извукла, кад би се на позорницу изнели поступци, затим и подухвати људски са њихове добре, похвале вредне стране и са гледишта са којег их држава сама мора да поштује и цени. Сад приказујемо само смешну страну људи; писац комедија је у неку руку само злурад надзорник који будним оком свуда мотри на грешке својих суграђана и као да је сав радостан кад им може прикачити нешто. Зар не би био пријатан и достојан посао за државника да сагледа природни, узајамни утицај свих сталежа, па да песника који би имао довољно хумора усмерава у његовом раду? Уверен сам да би тим путем могли да се смисле многи веома забавни, у исти мах корисни и весели комади.”⁷

У осамнаестом веку, поред уметности која је у стању да одговори на егзистенцијална питања човека и религиозни аспекти представљају битан део непрегледног хоризонта грађанске интелигенције. Сходно томе, велик утицај има пијетистичка школа. *Пијетизам* (лат. *Pietas*, побожност) се као покрет јавио у оквиру немачког протестантизма пред сам крај седамнаестог века. Оснивач покрета П. Ј. Спелер (1635—1705) проповеда потребу унутрашње побожности и чињење добрих дела. Он у Франкфурту организује кругове својих присталица чији су чланови прозвани пијетистима. У својој позној фази покрет истиче потребу народног просвећивања. Утицао је на просветитељски покрет осамнаестог века, на немачку педагогију, филозофију и књижевност деветнаестог века. Кроз његову школу прошао је и Гете. У трактату *Истовести једне леје душе* (шеста књига) упознаје га и Вилхелм, који усваја његову строгаост и методичност у вођењу живота, док притом одбацује неизбежну пијетистичку аскетску компоненту. Сусрет са пијетизмом неопходна је пролазна етапа јунаковог пута ка спознаји живота. Лепа душа представља спајање свесности са спонтаношћу, а то је у ствари ништа друго до једна велика борба за превладавањем романтичарских тенденција.

На путу сопствене спознаје Гетеов јунак окружен је мноштвом ликова чија је улога да му помогну да сагледа дубину тог пута, те да његово неизбежно лутање усмере у правом смеру. Вилхелмов најстарији пријатељ Вернер потпуна му је супротност. Вернер, као и Вилхелм, потиче из грађанске, трговачке породице. Он је рационалан, окретан и способан у свом послу. Код њега нема заноса и пркоса, илузија и маште — „Вернер беше један од окушаних, у животу одређених људи, које обично називају хладнима”.⁸ Вилхелм је, са друге стране, непресушна инспирација, неспутан стваралачки дух, он попут песника живи сном живота као будан човек. Таква два апсолутно супротна пола личности неопходна су један другоме за опстанак. Сетимо се само Гилгамеша и Енкидуа,

⁷ Јохан Волфганг Гете: *Године учења Вилхелма Мајстера I*, Ј. В. Гете — Одабрана дела, Издавачка радна организација „Рад”, Београд 1982, стр. 95.

⁸ *Исто*, стр. 61

Хамлета и Хорација, Кандида и Какамбоа, па и Дон Кихота и његовог верног пратиоца Санча Пансе. Сиромашни глумац Лаерт други је Вилхелмов пријатељ. Већ и само његово име симболичног је карактера: није ли то још једно Гетеово позивање на Шекспира? Није случајно што Вилхелм игра Хамлета, а Лаерт Лаерта, нити је случајно што два пријатеља сваки слободан тренутак користе да би се вежбали у мачевању. Лаерт је неопходан Вилхелму јер без њега нема Хамлета, а без Хамлета нема ни самог Вилхелма. Брат и сестра, Лотарио и Наталија, остварење су апсолутних хуманистичких идеала. Они су покретачка снага и управљачи радње целог романа. Харфиста и Мињон оличење су уметности која умире прогнана и несхваћена од сурове грађанске и племићске околине. Филина је, како сматра Ђерђ Лукач у својој студији *Гете и његово доба*,⁹ једини лик са спонтаном и природном човечношћу и људском хармонијом. Она никада не напушта саму себе, те се стога не сакати и не изопачује. Серло, Мелина и Јарно су по основној конотацији више негативни него позитивни јунаци. Оличење су свега онога што Вилхелм не жели да буде. Аурелија и Тереза морално су најближе пијетистичкој јунакињи трактата *Исјавести једне леје душе*. Наискреније су Вилхелмове пријатељице; њихова основна улога је да врате јунака на прави пут не дозволивши да му водичи буду људи попут Серлоа, Мелине и Јарна. Улога основног васпитача у роману поверена је опату: он у својим рукама држи конце судбина свих јунака.

Позориште и драмско песништво у Гетеовом роману само су средства којима јунак долази до пуног развоја личности. Приказивање позоришног живота у првој верзији романа сачињавало је безмало целокупан његов садржај, док је у другој верзији тај живот сведен само на први део романескне структуре. Зрели Вилхелм Мајстер гледа на такав живот као на лутање, као на кривудава и заобилазни пут у свом стремљењу ка циљу. При крају романа Вилхелм је у потпуности изменио своје мишљење о позоришту и животу у њему:

„Много се говори о позоришту, али ко сам у њему није био не може знати како то изгледа. Нико не зна како ти људи сами себе не познају, како свој посао раде без икаквог размишљања, како су њихови прохтеви безгранични. Не само што би сваки хтео да буде први већ би хтео да буде и једини, све би остале хтео да искључи, а не види да ни заједно с њима није у стању ништа значајније да учини, сваки замишља да је чудо од оригиналности, а није способан да се снађе ни у чему што прелази оквире баналности...”¹⁰

Нова обрада теме проширује се на целокупно друштво у Немачкој у осамнаестом веку. На тај начин позориште постаје само један моменат у целини. Из првобитне редакције Гете узима много: већину ликова, шему

⁹ Ђерђ Лукач: *Гете и његово доба*, издавачко предузеће „Веселин Маслеша”, Сарајево 1956.

¹⁰ Јохан Волфганг Гете: *Године учења Вилхелма Мајстера II*, Ј. В. Гете — Одабрана дела, Издавачка радна организација „Рад”, Београд 1982, стр. 155.

радње, низ појединих сцена, док из ње одстрањује све што јој је било неопходно само са централног значења позоришта (одигравање драме коју је писао Вилхелм Мајстер, детаљан опис јунаковог песничког развоја, разрачунавање са француским класицизмом). У коначној верзији у први план избија обрада *Хамлета*, односно целокупног Шекспировог питања. Обрада овог интригантног проблема код Гетеа увелико прелази сферу саме позорнице. Берђ Лукач у књизи *Гете и његово доба*¹¹ сматра да Гете у Шекспиру види великог васпитача који у човеку развија пуну човечност, а самим тим и личност. Шекспирове драме за њега су примери начина на који су се развијале личности у периоду хуманизма и како би требало да се развијају у садашњим и будућим временима. Вилхелм Мајстер покушава да спасе оно најбитније у Шекспиру. Својом визијом *Хамлета* Гете кроз свог јунака подвлачи чињеницу да су позориште и драма, као и песништво уопште, само један мали део свеобухватног мозаика проблема око образовања, развоја личности и хуманости. Стога писац у средиште романа и ставља човека, односно остварење и усавршавање његове личности. Човек се може усавршавати само у раду, а да би у томе успео мора се окренути васпитању. Према томе, можемо слободно рећи да пред собом имамо васпитни роман (нем. *Bildungsroman*, роман који теоретичари књижевности виде као танку међу индивидуализма и романтизма). Гетеов роман трајно је утицао на развој немачког васпитно-образовног романа. Велики приповедачи деветнаестог и двадесетог века Лудвиг Пик, Жан Паул, Адалберт Штифтлер, Готфрид Келер, Томас Ман и Херман Хесе налазили су у њему узор и инспирацију. Роман је још за Гетеовог живота преведен на дански, шпански, француски и енглески, а 1953. године објављен је и први превод на српскохрватски језик. Цео роман испуњава пишчево разрачунавање са неплодним романтиком. Прва етапа у тој борби је Вилхелмова чежња за позориштем. Друга етапа односи се на романтику религије и оличена је у трактату *Исјовестији једне лејле душе*. Кроз романескну радњу путују бескућници, као и романтични поетски ликови попут Мињоне и Харфисте. Одлучујућа етапа у тој борби је преломни тренутак у васпитању Вилхелма Мајстера, тренутак када он напушта чисто осећајан и субјективан став према стварности и постаје активан у њој онакој каква она заиста јесте.

У многومه је овај роман близак драми — радња је концентрисана у драмске сцене, у ужу повезаност личности и догађаја. То су основне одлике модерног романа који, као што знамо из теорије књижевности, тежи потпуном приближавању драмској језгровитости, елиптичности и конкретности. Ова чињеница може се најпотпуније сагледати из делова романа који говоре о Вилхелмовом и Серловом подешавању *Хамлета* за извођење на сцени. Вилхелм је желео да се трагедија одигра у целисти, а Серло да се неки делови скрате. Вилхелм на крају попушта и прерађује драму: акценат је ставио на сукобе унутар породице, а спољашње окол-

¹¹ Берђ Лукач: *Гете и његово доба*, издавачко предузеће „Веселин Маслеша”, Сарајево 1956.

ности свео је само на сукоб са норвешким краљем Фортинбрасом. Одбио је једино пријатељев предлог да Розенкранца и Гилденстерна сједини у једну личност:

„Оно што та два човека јесу и чине не може бити представљено једном личношћу. У таквим ситницама показује се Шекспирова величина.”¹² Серло је сматрао да гледаоци желе да Хамлет на крају драме остане жив, док се Вилхелм томе жестоко противио успевши да овог пута из дуела изађе као победник.

Свака појединачна судбина у роману је само епизода. Свет је састављен од бесконачног низа таквих епизода које као заједничку судбину међусобно деле само нужност пораза. Присуство оваквог трагичног ритма заједнички је елеменат ритуала и позоришта, основних форми које су уједно и неопходни услови за развој драме. Радња романа је жива и динамична без дугих описа; није ли то још једна од битних одлика драмске радње? Гете је попут вештог драмског писца умео продорно и до танчина да спозна најбитније црте људског карактера које је потом мајсторски претакао у живу карактеристичну драму. На нама је да ту његову вештину искористимо, јер *Вилхелм Мајстер* је роман писан за позорницу, за драмску сцену, где ће под вођством одабраног режисера доћи до неопходног сучељавања глумаца и гледалаца. Ако тај тренутак не буде ухваћен, ако дозволимо да он ишчезне, нестаће и вишевековне позоришне традиције. Не дозволимо то!

ЛИТЕРАТУРА

- Видмар, Ј., *Драматуршки записи*. Драматуршки списи IV. (ур) Ђ. Рушкуц, Нови Сад, библиотека Стеријиног позорја, 1968, стр. 43—61.
- Гете, Ј. В., *Године учења Вилхелма Мајстера*. Београд, издавачка радна организација Рад, 1982.
- Лукач, Ђ., *Гете и његово доба*. Сарајево, издавачко предузеће Веселин Маслеша, 1956, стр. 35—54.
- Лукач, Ђ., *Историја развоја модерне драме*. Београд, Нолит, 1978, стр. 129—174.

Mr Svetlana Milašinić

THE ROLE OF THE THEATRE IN THE GOETHE'S NOVEL *WILHELM MEISTER'S APPRENTICESHIP*

S u m m a r y

Through his vision of the theatre and Shakespeare's most famous play (Hamlet), in the story about the title character of the novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, Goethe emphasizes how theatre and play, and poetry in general are just a small part of

¹² Јохан Волфганг Гете: *Године учења Вилхелма Мајстера II*, Ј. В. Гете — Одабрана дела, Издавачка радна организација „Рад”, Београд 1982: стр 24.

the comprehensive mosaic of problems in education, personality development and humanity. Accordingly, the writer makes the Man the central figure of the novel, i.e. his shaping and the betterment of his personality. A man can only improve in his work, and in order to succeed he must turn to education. Therefore, we are free to say that what we see in front of us is an educational novel (germ. Bildungsroman, a novel seen among the critics as a thin boundary between individualism and romanticism). Goethe's novel had a permanent influence upon the development of German educational novel. Great storywriters of the 19th and 20th c. Loudwig Pick, Jean Paul, Adalbert Stiftler, Gottfried Keller, Thomas Mann and Hermann Hesse found it both a role model and inspiration.

ЛИРИКА О ВОДИ: О ДВЈЕМА РИЈЕКАМА — О ЗЛАТУ, ОТРОВУ И ПОНОРНИЦИ*

Јован Делић

САЖЕТАК: У раду се прати мотив воде и пјесниковог односа према њој, а посебно мотив двију ријека, Пека и Тисе.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: ријека, вода, Пек, Тиса, понорница, мотив, злато, отров, меланхолија, фактичко, фикционално, документарно, субјективизација свијета

Ево песника
Који тамнује у свом мотиву
Као у невидљивој и тешкој некој кули
(Тиса III)

У драгоцјеном аутопоетичком запису „Уместо четврте *Тисе*”,¹ чији је први дио аутоцитат једног ранијега текста, Стеван Раичковић говори како се пјесници повремено враћају неким старим мотивима освјетљавајући их из неког новог угла. Притом се ствара нов доживљај, који од пјесника захтијева да га поетски уобличи. Доживљај из реалнога свијета бива замијењен једном „реалношћу” која је већ поетски транспонована, дакле — једном врстом фикције. Ова игра фикционалнога и „реалнога” својство је сваке поезије, а Раичковићеве посебно.²

Раичковић потом истиче да код појединих пјесника постоје „мотиви-окоснице”, „живи мотиви”, „који као да имају свој сопствени и готово независни живот, своју генезу” и указују се пјесницима „као нове сензације”. Ти се мотиви трансформишу кроз поезију и вријеме, али је трансформација обострана, двострука: „и у мотиву и у песнику, подјед-

* Овај рад је израђен на пројекту „Поетика српских песника друге половине XX века”, при Институту за књижевност и уметност, који финансира Министарство за науку Републике Србије.

¹ *Сабрана дела Стевана Раичковића, Седми том, Дневник о поезији*, Београд 1998, стр. 306—312.

² На ово посебно скрећу пажњу млађи истраживачи: Мило Ломпар, „Поезија или живот”, *Књижевна кришика*, година 26, лето/јесен, Београд 1997; Душица Потих, *Бројаница каменој сјавачи*, Агора, Зрењанин 2005; Станко Кржић у саопштењу на скупу о С. Раичковићу у Требињу 7. априла 2009. г.

нака”.³ Стара Хераклитова изрека да се у исту воду не може два пута загазити нити се може у истој води двапут окупати, важи и за поетске варијације на тему „исте воде”.

Та „иста вода”, која заправо никад није иста, за Стевана Раичковића је Тиса крај Сенте, за коју је успоменама везан још из дјетињства. Она јесте један од Раичковићевих „основних мотива”, ма колико пјесник био незадовољан изгледа многобројним покушајима да се у тој ријеци као поетском мотиву још који пут огледне, односно окупа.

Постоји још једна ријека коју је Раичковић увео у поетску географију, такође ријека завичаја и дјетињства: то је „златни Пек”, везан за мјесто рођења — Нересницу. Обје ове ријеке јавиле су се врло рано у Раичковићевој поезији, а сам пјесник је сматрао извјесном заслугом што их је у поезију увео:

„Била су то, дотад затурена (као да су понорница), имена мог завичајног Пека (код Нереснице) и реке Тисе, нарочито ове последње... на чијој сам обали (крај Сенте) провео своје предратно детињство... и којој сам се напоскон вратио из избеглиштва... 'симболизујући' у својим сопственим стиховима о овој мирној равничарској реци, вероватно, некакав поново успостављени континуитет са (тек доста касније именованим) 'малим стварима', а надасве — помало несвакодневну варијанту појма 'о правом крају рата'... (који је био неодољиво привлачан и близак свима)...”⁴

Тиса је, дакле, према пјесниковом осјећању ствари, представљала новост у српској поезији не само као нова ријека-мотив, него као мотив повезан са привилегованом темом „краја рата”, односно као специфично обиљежје Раичковићевог пјесничког доживљаја и моделовања „краја рата”; заштитни знак, дакле, Раичковићевог новог сензибилитета; знак разликовања и распознавања.

1.

Ако је повратак Тиси везан за доживљај и тему краја рата, Пек је везан за рат и за тему наглог зријевања лирског субјекта. У збирци *Детињства*,⁵ па и у „Нултом циклусу”⁶ у *Сабраним делима* налазимо пјесму „Близине”,⁷ компоновану на антитетичком принципу: састављена је од осам строфа раздијељених на по два антитетички постављена симетрична дијела од по четири строфе. У прве четири пјева се како лирски субјект, одраслији дјечак, већ младићак, стиже на обалу завичајне ријеке: из златног корита га гледа Пек, ријека првих његових корака. Буде се сјећања на рано дјетињство, на игре у води и крај ње, а онда слиједи преокрет: садашњост је сурова, ратна:

³ Стеван Раичковић, *Дневник о поезији*, цитирано издање, стр. 306—307.

⁴ *Исто*, стр. 331.

⁵ Стеван Раичковић, *Детињства*, Ново поколење, Београд 1950.

⁶ Стеван Раичковић, „Нулти циклус”, у: *Дневник о поезији*, стр. 319—355.

⁷ *Исто*, стр. 343—344.

Около Пека рат се мота
И пуно деце — чергара рата —
Траже детињство од живота
Ко што из реке траже злата...

Ратно дјетињство је отето, изгубљено дјетињство; драгоцену рјеткост као и злато из Пека. Лирски субјект то злато више не налази — он је у посљедњој строфи већ бивши дјечак:

Ако навратим у једну јесен
До реке, пре првог мрака
Над овим водама лицем наднесен
Нећу видети дечака.

Пјесма се, дакле, поентира самоспознајом наглог ратног зрења и стасавања; раним ратним преображајем дјечака у младића, са жалом лирског субјекта што се више никада неће огледнути над Пеком као дјечак.

Као да и у другој пјесми мотив Пека код Раичковића прати и мотив преображаја, стасавања, готово иницијације, преласка из једног у друго стање или статус лирског субјекта. Сонет „Куда потону Пек”,⁸ са фантастичном сликом понорнице већ у наслову, као да то потврђује. То је један од оних изразито нерегуларних Раичковићевих сонета, испјеваних у краћим стиховима од шест, седам и осам слогова; сонет који лирском субјекту, не без изненађења, открива да је обузет горчином и незнањем. Лирски субјект се обраћа себи питањима у другом лицу јединине:

Горчином зар већ обузет?
Безнађе ти је дно.
(О откуд нађе баш све то
Што упокојава свет?)

Лице у птицу сад
Окрећеш ко некад, пре.
Гле: лишће пада на тле.
(Нечујни водопад!)

Други катрен мијења интонацију. Рекло би се да уноси и ведрије тонове: глава је окренута птици, небу, али око открива нечујни јесењи водопад лишћа.

Пек се јавља само у једном стиху, тачно на прелому, „у кољену” сонета, на почетку првога терцета, и он постаје понорница, ријека која је изненадно нетрагом потонула заједно са свим вриједностима које је симболизовала — дјетињство, игра, радост, благи бријег, љековито доба:

Куда потону Пек
И благи брег и клис?
Из ране ишчиле лек.

⁸ *Сабрана дела Стивана Раичковића, Трећи шом, Камена усјаванка*, Београд 1998, стр. 24.

Шупље је. Реч је већ звук.
Као металног брда вид
Стоји пред тобом век.

Са потонућем Пека ишчилио је лијек из ране. Отуда рана горчина и безнађе. Отуда осјећање шупљине, и губљење смисла ријечи која постаје пуки звук. Лирски субјект се налази пред изазовима свога вијека, који стоји пред њим као „металног брда вис”.

Пек је, дакле, нестао, потонуо, претворен у понорницу и метафору, у часу кад лирски субјект осјећа да је обузет горчином и да му је на дну безнађе; када се дефинитивно опростио од свих илузија везаних за златоносну ријеку. Умјесто благог бријега, пред њим је металног брда вис, брда-вијека. Потпуно, дакле, нова животна ситуација и нови изазов. Лирски субјект је стасао до нових брига, горчина и безнађа; златоносна, окрепљујућа ријека дјетињства је некуда незнано и изненадно потонула.

2.0.

Присјетимо се стихова изабраних за мото овог огледа:

Ево песника
Који је заробљен у свом мотиву
Као у невидљивој и тешкој некој кули.⁹

Раичковић је доиста такав пјесник, и Тиса такав мотив. Али није само пјесник заробљен у мотиву, него је и мотив у пјеснику, неодвојив и нераздвојан од њега, па заједно путују свијетом. Тиса прати пјесника и када сједи на клупи крај неких других далеких, великих и драгих ријека, какве су Нева или Дњепар. Пјеснички мотиви, поготову опсесивни, дио су унутрашњег пјесниковог пртљага који се не може, попут кофера, у хотелској соби оставити, него је срastaо са сопственим ликом, од којег се никуда не може побјећи:

Ми побегосмо од свега, али никад од свог лика.
И све је опет у нама. Ево нас: у поноћ на клупи!¹⁰

Пјесник је у граду који се не именује, крај Дњепра, далеко од Тисе и Сенте, и гледа Дњепар у којем се огледа небо, „љескаво кубе под месецом”, а ту, уз Дњепар, привиђа му се и његова Тиса:

Здесна је ноћни Дњепар (ал Тиса се с њим мути у очима).

⁹ *Сабрана дела Стевана Раичковића, Други шом, Балада о предвечерју*, Београд 1998, стр. 55.

¹⁰ *Сабрана дела Стевана Раичковића, Трећи шом, Камена усјаванка*, Београд 1998, стр. 141—142.

То привиђење Тисе се постепено појачава, па потискује стварно присутну ријеку. Нема те ријеке чија ће близина потиснути или спрати Тису, коју пјесник носи у свом унутарњем оку; унутарњи присни зави-чајни пејзаж моћнији је од спољашњег, ма колико и тај спољашњи био моћан, драг и близак:

Изгледа: у мени не спра Тису ни Балтик ни Нева.

Ни Дњепар, наравно. Па долази до премјештања ријека: Тиса из унутрашњег пејзажа потискује стварни Дњепар и тече по скверу далеко-га града:

Ево, то плови Тиса по скверу далеког града
Без корита, ал с врбама и муљем од иловаче
Они су ту, у мени. (Као да и чамац мину сред хлада:
А весла — изгубљена, па струје заносе све јаче.)

Уместо Дњепра: под месецом Тиса у подножју зграда.

Тако се премештају реке док месец точи
Зеленкасту кишу сјаја низ удаљено кубе.

Ријетки су у поезији овако моћни и увјерљиви примјери премјештања ријека, када пјеснички доживљај исписује нову и једино признату личну хидрографију; када моћ пјесничке имагинације досеже божанску моћ премјештања најмоћнијих вода, па умјесто Дњепра, крај неког далеког града на сјеверу, потече Тиса. И тече свугдје гдје се нађе њен пјесник, пратећи га као дио његовог најинтимнијег и најприснијег унутарњег пејзажа, унутарњег свијета. Зато није Пек једина златна ријека — у Раичковићевој поезији злати се и Тиса.

Зато ћемо пратити мотив Тисе у Раичковићевом пјесништву од његове прве објављене збирке *Детиньства* (1950). Приређујући *Сабрана дела*, Раичковић је уз *Дневник о поезији* објавио свој „Нулти циклус“ — једну „руковет песама“, свега четрнаест, из збирке *Детиньства* и пјесама насталих до 1950. године. Међу њима су и двије пјесме о Тиси: „Лета на Тиси“¹¹ и „На давним водама“.¹² Изостала је пјесма „Кад мутна Тиса прође низ равницу“,¹³ вјероватно из вредносних разлога. Ми и на њу скрећемо пажњу управо да бисмо истакли значај и учесталост овог мотива у раној, такорећи „нултој“ пјесниковој фази.

Наслов „Кад мутна Тиса прође низ равницу“ јавља се и као први стих трију од укупно четири строфе, као својеврстан рефрен. Прве три строфе су квинте; четврта је катрен. Пјесму је, очевидно, испјевао дјечак, тек стасао у младића. Пјеснички субјект у првој строфи зазива другара и казује му нека слуги прољеће кад мутна Тиса прође кроз равницу и нанесе на дрвеће боју жутог муља. Друго лице, лице обраћања, задр-

¹¹ *Дневник о поезији*, стр. 347—349.

¹² *Исто*, стр. 354.

¹³ Стеван Раичковић, *Детиньства*, стр. 66.

жано је и у другој („познаћеш у сваком лицу / јасне дане”) и трећој строфи („знај да сплавари / преносе сневе”). И кад је мутна, и када ваља врбове гране, Тиса најављује обнову живота, долазак јасних дана и преношење снова сплавовима. У завршној строфи, у поенти, у завршном стиху, слуги се „бескрај у злату”:

Кад мутна Тиса прође кроз равницу
и залије обале Банату,
то она мутна, слуги
бескрај у злату.

(Подвукао Ј. Д.)

И Тиса је, дакле, већ од почетака Раичковићевог пјевања, златоносна ријека. Мотив злата јавиће се и у седмој строфи пјесме „Лета на Тиси”:

Легну у врбе воде надошле.
Прелети гране вечерње јато.
Ко да су преко нас звезде прешле
*Пућује у бескрај ноћно злато.*¹⁴

(Подвукао Ј. Д.)

Ова пјесма је у знаку повратка пјесничког субјекта Тиси и завичају последије ратног потуцања у избјеглиштву. То је повратак зеленилу, моћној ријеци и природи који могу да излијече од ратних траума и да оперу очи још мутне од паљевина:

Под белим друмом тече низина:
Враћам се на Тису после рата.
Очи још мутне од паљевина
Траже зелени мир папрата.

Још стоји стара врбова шума
Што пружа руке у мутну Тису.
И чун ме чека на крај друма.
А дани детињства — прохујали су.

Пјеснички субјект је већ бивши дјечак, очију мутних од ратних паљевина, који долази Тиси као лековитој води која ће опрати и очистити ратне трагове, али и са осјећањем меланхолије, толико својствене Раичковићу. Успомене на дјетињство крај Тисе показују се лековитим и меланхоличним истовремено. И док „у реку понире зраке задње” и „бели се месец пун ко виме”, пада сутон у којем се згушњава лековита меланхолија над Тисом:

Сутоњем Тиса тајне преде.
Минула лета шуме из грана.

¹⁴ *Дневник о поезији*, стр. 348.

Још увек машу две врбе бледе
Као два бела, далека длана.

Пјесник још није био изучио мајсторство лирског згушњавања. Некад је ту лирску густину постигао, као у овој строфи, али је пјесма као цјелина некад предуга и развучена. Тако је и са пјесмом „Исповест о повратку”¹⁵ са понеким сјајним стихом или пјесничком сликом („Прође и наше детињство, сетно, / Ко воћњак који обрали нисмо”), али тридесет и једна строфа је дуга пјесничка стаза и превелико искушење за лирску густину младога пјесника. Али и у тој пјесми нађе се понеки стих, чак и строфа, у славу љековите ријеке и њених бијелих обала:

Кроз глад по свету, реко у пени,
Кад се на очи само гар јавља,
Обале твоје биле су мени
Бели сан што се вечно обнавља.

Само је таква чежња довела
Дан блиски, када се песма чула:
Није у рату обала бела
Под тамом олова потонула.

Ријека и њена обала показују се надмоћнијима од рата и разарања: оне не тону под тамом олова а имају за пјесничког субјекта снагу вјечног обнављања.

Пјесма „На давним водама”¹⁶ такође варира тему дјетињства и мотиве из претходних пјесама стварајући и сугеришући исту ону љековиту меланхолију од прошлих радости дјетињства и актуелне привлачности Тисе. Пјесма почиње слутњом прољећа: док дјеца по њој цртају *осмице*, Тиса испод леда слуги прољеће, чун и птице. Слиједи пјесма коса, па одмрзавање залеђене ријеке, а све то прати вјечна њежност зеленила и дрвећа, и пад звијезда по пијеску. На крају се најављују шлепери и пјесма се поентира најавом доласка сплавара:

Са сунцем, на телу бакарне боје,
Отиснуће се реком сплавари:
Махаће с кеја руке и хвоје
Док уоколо смирај крвари.

Ова блага љековита меланхолија карактеристична је за прву фазу Раичковићевог пјевања о Тиси; за фазу младог повратника из ратног избјеглиштва љековитој завичајној ријеци, односно за период до 1950. године. Неке од ових пјесама биле су дуго „заробљене” у првој збирци, која је најчешће изостајала и из пјесникових био-библиографских биљезака: Раичковић обично није *Детињства* уносио у списак својих књига,

¹⁵ *Исто*, стр. 349—352.

¹⁶ *Исто*, стр. 354.

а попис би обично почињао *Песмом тишине*.¹⁷ Зато су оне ријетко анализиране. Постале су доступне појавом *Нулићоџ циклуса* и Раичковићевих *Сабраних дела*, али ни тада у потпуности. Зато нам се чини важним овај рани период пјевања о златној Тиси којој се пјесник враћа послуже рата. Тиса је постала симбол тог повратка и симбол очишћења од ратних траума и ратног гара у очима.

2.1.

Као прва „Тиса” остала је да се памти пјесма написана 1956. године, а објављена у збирци *Касно лето*.¹⁸ И она тематизује повратак пјесничког субјекта Тиси; потврђује Тису као мотив повременог враћања:

То се ти враћаш Тиси. Случајно.

Друго лице је знак успостављања дијалога лирског субјекта са самим собом, чиме се проблематизује случајност повратка. Набрајањем и ређањем слика евоцира се свијет дјечаштва и успомена који лирски субјект нужно и непосредно везује са Тисом. Упитни тон поткопава истинитост и увјерљивост исказа из првог стиха, па се рјечца *зар* понавља као анафора (*Зар иако, Зар случајно, Зар иако случајно..., Зар стару...*) и знак новог ритмичко-синтаксичког и семантичког „таласа” у пјесми. Повраци Тиси се показују као неминовност; као враћање некој емотивној жижи. Лирски субјект је морао да угледа чамац „на банатској страни привезан”; врбе са посивјелим стаблима од муља са којих је скидао маховину и кришом пушио, путељак којим је узбуђено уходио љубавнике; мјесто на којем је први пут забацио удицу без мамац; зид на којем је хтио да пробие рупицу како би заклоњен посматрао свијет „с оне стране”. Ако се проблематизује прошлост — дјетињство и дјечаштво на Тиси — проблематизује се и идентитет самог лирског субјекта, вријеме и простор проведени без Тисе:

И шта се то с тобом десило
Је ли?

Ако је повратак Тиси случајан, онда мора да се са лирским субјектом догодило нешто крупно.

У пјесмама о Тиси непрестано се преплићу живот и поезија, фактичко и фикционално. И све више ће се фактичко фикционализовати. Није пјевање о Тиси само намјештање и окретање ријечи:

Зар стару опет игру поново да отпочињеш
Да речи намешташ
И окрећеш? —

¹⁷ Стеван Раичковић, *Песма тишине*, Просвета, Београд 1952.

¹⁸ *Kasno leto*, Zagreb 1958.

него сусрет са интензивним емотивним средиштем најосјетљивијег животног доба, од чега се лако може заплакати:

Седи на камен
Као што у песмама си увек седео.
Никога нема.
Можеш се и заплакати.

О испреплетеном осјећању доживљавања сопственог живота и сопствене поезије Раичковић експлицитно каже да је то „једна од оних заосталих, али и највећих илузија, од које се нећу никада ослободити: толико су се у мени — деценијама опседнутим и забављеним литературом — помешали имагинарни и реални живот, стварност и поезија, да ми се у далеко претежнијем делу и најобичније свакодневице учини да је то двоје апсолутно исто и да је између ова два у суштини сасвим супротстављена пола избрисана готово свака граница”.¹⁹

То преплитање, и све веће уплитање непосредних стварносних и животних елемената у пјесму све је уочљивије из пјесме у пјесму о Тиси, па у *Зайисима о црном Владимиру*,²⁰ а највећа у *Стиховима из дневника*²¹ и *Фасцикли*.²²

2.2.

У пјесми „Тиса II”,²³ испјеваној 1960, а објављеној у збирци *Тиса* 1961. године, дат је прво рецепт како се прави пјесма, па се онда тај рецепт у овом случају — у случају „Тиса” — одбацује као непримјерен. Рецепт за пјесму је дат као опис игре пиљцима: прво треба „о Тиси неколико речи / Пробудити у глави / Измислити онда још неколико (које се за песму / измишљају) / И премештати их / И гуркати / Као пиљке / — Опрезно провлачити речи кроз *кајију* песме”. Пјесма је комбинација пробуђених (евоцираних) и измишљених ријечи, пребачених, као у игри пиљака, кроз *кајију* пјесме.

Када би такав рецепт успио, пјесник би добио још једну пјесму, коју би у себи понављао идући опустјелом улицом у попоноћним поврацима кући.

Али ово је пјесма о томе како о Тиси не може настати пјесма ни по каквом рецепту. Тиса, просто, одбија да тече кроз пјесму; одбија измишљене ријечи о себи, јер она није измишљена ријека, него ријека пјесниковог дјетињства која тече дубоко кроз његов живот:

Али Тиса је истинска у мом животу
И њој не могу додати речи које се за песме измишљају.

¹⁹ *Дневник о поезији*, стр. 339—340.

²⁰ Стеван Раичковић, *Зайиси о црном Владимиру*, издање аутора, Београд 1971.

²¹ Стеван Раичковић, *Стихови из дневника 1985—1990*, Нови Сад, Матица српска, 1990.

²² Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, СКЗ, 2004, коло 96, књ. 639.

²³ *Тиса*, Просвета, Београд 1961.

Тиса детињства!

И ја то нећу:
И Тиса неће више да тече кроз моју песму.

Јер тече дубоко кроз мој живот.

Тиса детињства!

(То није понорница
Али је бар овог тренутка нико видети неће.)

И ово је пјесма о неумитном враћању опсесивном мотиву, односно опсесивној животној чињеници, па ће Раичковић подсјетити и на наслов америчког романа *Једно дрво расте у Бруклину*, укључујући га као цитат у своју пјесму:

Јер свако има песму о нечему чему се враћа
У свом кратком или дугом животу:
„Једно дрво расте у Бруклину”
Друго онамо
И онда неко — на хиљадитом неком месту
Које као да није ничије
И које зове
Да не би на њему дрво расло
Ил текла река
Као узалуд.

Свака пјесма о Тиси је, дакле, пјесма о повратку; повратак сâм.

2.3.

„Тиса III”²⁴ је знатно дужа и драматичнија пјесма — најдужа пјесма о овој ријечи — подстакнута поплавама.

„Дуго се нисам ни сетио Тисе” —

као да пјесник покајнички започиње пјесму, али је зато вољена ријека са новина ускочила насловом у пјесму. Новински наслови постају не само изазови и подстицаји за „Тису III”, него и њени саставни дијелови, уграђени и графички истакнути цитати, поређани по градацијском низу: од упозоравајућег *Тиса расте*, преко пријетећег *Тиса њрећи*, разорног *Тиса хара*, погубног и трагичног *Тиса је однела и своју њрву жрџву*, до готово ратничког односа Тисе и војске — *Тису је војска њокорила*.

Тиса расте и растући улази у пјесму, у часу кад је у пјесничком субјекту „била ево најниже пала”, па данима не силази са новинских сту-

²⁴ *Балада о њредвечерју*, стр. 47–56.

баца. Уз Тису се у новинама везују ријечи пјеснику чудне и са Тисом, коју он зна и воли, неспојиве. Тако долази до новог очуђења. Пјесник, који се легитимише као „њен једини и највернији љубавник од када тече”, остаје зачуђен том промјеном језика којим се о Тиси говори и пише, ријечима које уз Тису чита. Тиса се очуђује и у самим пјесниковим очима:

И уместо оних
И онаквих
Или бар некако и по нечему сличних
Речи
Које сам
Ја
Као њен можда једини и највернији љубавник од када тече
Везивао уз то име

Сад видим и неке речи необичне
И скоро туђе
И сасвим неспојиве.

Умјесто веселог и срећног дјечака, или пак оног повратника из рата који ту тражи, и налази, утјеху, очишћење и окрепљење, сада пјесник види људе „с врећама пуним песка”, који подижу зидове дуж обала Тисе, обала које пјесник доживљава као сопствене. Ти зидови му се чине бескрајнима и бесмисленима.

Али за Тису се везују и „сасвим опасне” ријечи, „као да се прича о некој опакој болести” или о разбојнику (*Тиса хара*), или дивљој звијери, па и сама ријеч Тиса, без глагола, постаје змијска и змијолика, упакована у дневне новине. Тиса-драгана преображава се у подземно, хтонско и опасно биће, у Тису-змију.

Када је однијела своју прву жртву, она постаје нешто малигно, смртоносно,

Као да крије у својим словима
И нешто неизбежно
И страшно
Као малигно.

Најзад, на Тиси је ухваћена и „слика године”:

Ево колевке на слици
Како се љуља
Сама
У поплављеном дворишту.

Празна колијевка у мутној води која све плави израз је пустоши и угрожености рађања. Тиса доживљава многобројне метаморфозе — од љубавнице, преко змије, до оличења малигнитета и полудјеле ријеке која је изгубила своје обале. Слиједи драстичне појединачне слике: пијетао је узлетио на димњак, а улицом плови трбух једне ријеке краве.

Пјеснички субјект нема аргумената да брани ријеку љубавницу, али ћути о њој у знак захвалности што је некад сакрила неку његову претешку мисао или плач, дубоко и вјерно чувајући тајну.

Слова у имену опасне ријеке расту, постајући већа од слова којима се означава новина или пишу имена државника. Њен значај је у сразмјери с опасношћу коју доноси.

Повратком у своје корито, Тиса се поново враћа и пјесничком субјекту: постаје наново кротка љубавница о чијој болести и лудилу ваља ћутати.

Али крај пјесме не долази повратком Тисе у корито; краја, заправо, нема:

И правог неког краја
Између мене и Тисе још неима.

Ево песника
Који тамнује у свом мотиву
Као у невидљивој и тешкој некој кући.

Пјесник завршава „Тису III” увођењем још једног омиљеног мотива и симбола — мотива птице — односно здруживањем птице са Тисом и са самим собом. Угледавши птицу како укосо прелази преко његовог прозора, нестајући у плавети заједно са његовим мислима, слути да и птица и његове мисли сад лете изнад Тисе, гледајући је „Како лагано / И журно / Замиче / Иза зелених ада / И кривих окука”; поново она стара добра Тиса која се воли и са којом нема краја.

Еротизација ријеке уводи тему праштања престапа у име љубави. Тако је *Тиса III* помало и љубавна, праштајућа пјесма.

2.4.

Четврту „Тису” Раичковић није испјевао; написао је есеј „Уместо Четврте Тисе”.²⁵ Дјелови тог есеја цитирани су на почетку овога рада. Есеј је, заправо, самооткривалачки: он прати развој мотива Тисе у Раичковићевом пјесништву; прати Раичковићева враћања Тиси, а онда добија свој сижејан ток и поенту.

Још од 1956. године, од пјесме „Тиса”, а поготову од „Тисе II” (1960), пјесник је имао осјећај да ће његова „животна преокупација овом панонском ријеком остати незаобилазан лајтмотив” у његовим стиховима, као некакво „повремено огледало”. Послије десет година дошла је и трећа „Тиса” (1970), а онда и један подстицај: издавачка кућа „Тиски цвет” позвала је пјесника на сарадњу и он се одазвао идејом да се „Тиса” појави на српском и мађарском. Раичковићев пријатељ, пјесник Ференц Фехер, пратио је својим преводима све Раичковићеве „Тисе”, па је

²⁵ *Дневник о поезији*, стр. 306—312.

двојезично издање учинило да Тиса остане у правом географском и лингвистичком завичају.²⁶

На крају овог записа Раичковић описује свој опроштај од пјесника Ференца Фехера на новосадском Новом гробљу 2. августа 1989. године, на православно Илиндан. Уз кратку бесједу, Стеван Раичковић је над гробом пријатеља, који је његовим „Тисама” дао паралелан живот на мађарском језику, изговорио свој превод Фехерове пјесме „Епитаф”, као уздарје. „Четврта Тиса”, неиспјевана, постала је запис о пријатељству међу пјесницима и међусобном превођењу, о животу „Тисе” на два језика, о значају и високој цијени превођења, о једној смрти и о сјајном преводу Раичковићевом Фехеровог „Епитафа” на српски језик:

Епитаф

Добро ми је овде у тами ван света:
У дупљама су ми четири крупна цвета.
Лежим насамо међу боровима.
У моме царству само траве има.
Нек буде шта било, дочекаћу и то:
Уво ми је на свет наслоњено, скрито.
Овде не може ни Бог да ме прене.
Набаци и ову груду још на мене.²⁷

2.5.

Пјесма „Тиса (V)”²⁸ из *Фасцикле* завршни је и најтрагичнији акорд Раичковићевог пјевања и враћања Тиси. У пјесму нас опет уведе новине, односно прозни текст „Из новинских извештаја”. Тај уводни новински текст завршава се трима тачкама, а три тачке стоје и испред првог стиха, тако да се читаоцу сугерише да се стихови буквално настављају на новински извјештај; да се испредају из њега:

„Крајем јануара, услед отапања снега, ниво воде акумулационог језера крај рудника *йлемениџих* метала *сребра* и *злаџа* у Трансилванији, у близини насеља Баја Маре, толико се подигао, да се на једном месту — због нерегуларне технологије — прелио преко бране... Том приликом, воде загађене цијанидом, доспеле су у речицу Лапош, потом у Самош, па у ток Тисе...

(Из новинских извештаја)”

... Ево их
Најзад
Како дотичу

²⁶ Стеван Раичковић, *Тиса*, „Тиски цвет”, Нови Сад 1996.

²⁷ *Дневник о ѿезији*, стр. 311.

²⁸ Стеван Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, стр. 44—46.

И у (успорени) крвоток
 Аутобиографске лирике
 Једног песника:

Од затроване иловаче
 У *златну* боју
 Лажно одевене

И са својим

На леђа
 Изврнутим

Рибама-самоубицама

Које се на (измишљеном) сунцу
 Попут
 Оног библијског *сребра*
 Сабласно љескају...

Новински извјештај и стихови спајају фактичко и фикцијско. Пјесник, зацијело, замишља долазеће отровне таласе Тисе и осјећа их како дотичу у његов успорени крвоток аутобиографске лирике. Долази до, за лирику и за Раичковића, толико карактеристичног прожимања пјесничког субјекта и тзв. објективног свијета, до идентификације пјесничког крвотока аутобиографске лирике и Тисе.

Већ у новинском извјештају јављају се, пјесниковом руком подвучени, *илеменијши метали*, *злато* и *сребро*. У стиховима се уз Тису такође јавља *златна* боја, подвучена, и библијско *сребро*, али овог пута то није племенити златни талог раних доживљаја, него алузија на *Айокалийсу*, односно *Ошкровење Јованово* — сабласно се, попут библијског сребра, љескају рибе самоубице, а воде су у златну боју затроване иловаче лажно одевене. Тровање ријеке-крвотока знак је „пошљедњег времена”, ужаса с краја двадесетог столећа, опште контаминације земље, воде, ваздуха и ватре. Не заборавимо, „Тиса (V)” је штампана у *Фасцикли*, у књизи која говори о општој контаминацији на размеђу миленијума.

Призори, који се муњевито смјењују у пјесниковој имагинацији, лице на неки полудјели калеидоскоп, па пјесник једва разазнаје

Како се приобална дивљач
 Спокојно
 Приближава воденом рубу
 Као својој последњој чаши...

Наступа опште тровање воденог и приобалског живота: послије рибе мирно и невино страда дивљач у природној жељи да утоли жеђ, а онда се јављају птице, тако карактеристичне за Раичковићеву лирику, које пјесник види и у свом калеидоскопу већ затворених очију:

И једно суицидно јато
 Које ниско
 Надлеће

Над његовом контаминираном лириком.

Није само „Тиса (V)”, него и цијела *Фасцикла* контаминирана лирика Стевана Раичковића, над којом, ето, надлијеће „суицидно јато”.

Завршна пјесма о Тиси је, дакле, у знаку Раичковићевог горког пјевања и свједочења о ужасима у Србији на размеђу другог и трећег миленијума. Мотив Тисе се разрешава у знаку контаминирание лирике, болно и неутјешно. Живот и поезија се сурово преплићу у знаку отрова, бомби и опште контаминације библијским сребром и златом и модерним осиромашеним уранијумом. Златна Тиса дјетињства преображава се на крају у отровану ријеку са апокалиптичним златом и сребром. Златни Пек је потонуо; Тисино злато је отровно.

3.

Ваљало би се сада позабавити Раичковићевом „Лириком о води” — како гласи наслов једне његове пјесме — односно позабавити се пјесмама које тематизују воду изван двију основних ријека, златних ријека, Пекка и Тисе. Збирка *Пролази реком лађа*²⁹ не би била грађа за овакво испитивање; овдје бисмо размотрили пет-шест Раичковићевих пјесама, тематски и значењски разуђених, али обједињених темом воде. Циљ нам је да укажемо на разноврсна значења воде у Раичковићевом пјесништву, али и на разноврсност и богатство значења у пјесмама у којима је вода доминантан или међу доминантним мотивима.

Пјесма „Лирика о води”³⁰ показује Раичковићеву присност с овим „елементом”, али може бити репрезентативна и за разматрање односа пјесника и свијета, пјесника и природе. Постоји обострана тежња — и пјесничког субјекта и воде — за изједначењем и сједињењем. Пјеснички субјект је свјестан да је то јединство субјективна илузија, али је то толико дубок доживљај да се у то сједињење истински повјерује:

Кад воде осете да прилазим оне постају мирне,
 Изједначе се са мном и ја постајем као оне.

Воде добијају очи, руке и ноге лирског субјекта, а „лака маховина воде” гута његов потиљак, док он мирно отпловљује постајући у води „стабло тишине”. Људско тијело и рибе — подводни свијет — учествују у заједничкој игри, градећи неку необичну привремену геометрију „која се за трен растура”. Јединство је готово апсолутно, поготову што је пјеснички субјект човјек тишине и воде.

²⁹ Стеван Раичковић, *Пролази реком лађа*, Матица српска, Нови Сад 1967.

³⁰ *Балада о предвечерју*, стр. 13.

У пјесми „Река”³¹ има нешто од импресионистичког доживљаја свијета. На ријеку се гледа кроз пукотину у дашчари, па пјеснички субјект има сасвим необичан доживљај:

Како померим главу — тако померам и реку...

Свијет је оно што се види и чује, што нам саопштавају чула и што ми примамо утисцима:

Свет је оно што гледам: та искомадана риба
Која се на ватри, са моје десне стране, пуши.
Свет је оно што чујем: та ватра која ми певуши
О кротом деблу што је трулило сред спарушенога глиба.

Како гасне сјај дана и сунца, тако и ријека мијења боју и изглед — „сребро се претвара у олово”. Чула граде слике и метафоре за осјетљиву душу.

Из дашчаре, с погледом кроз њену рупу на ријеку, не свиће дан, него ријека свиће и њено сребро се помјера помјерањем главе пјесничког субјекта. Као да је цијела пјесма замишљена као игра тачком гледишта:

Као да је била мала ноћ, гле, река свиће.
Како померам главу — померам и сребро њено.

Отварање врата и крупнији план слике остављени су за саму поенту:

Отварам врата: свет стоји са нешто тајне као прастаро откриће.

Свијет је увијек чудо, увијек „са нешто тајне”, па је оксиморон „прастаро откриће” управо бриљантан у поенти.

„Свијет је онакав каквим га ја видим”, написаће Стеван Раичковић у свом *Дневнику о ѿезији* ову реченицу као поднаслов, а заправо је ријеч о цитату, што сазнајемо на крају поменутог записа:

„Још у раној младости набасао сам на Шопенхауерову мисао, која ми се отад, па до сада, увелико чинила као да је и моја: ’Свет је онакав каквим га ја видим’.”³²

Изузетна је и сваке хвале вриједна Раичковићева пјесма „Мочвара”,³³ којом се најављују пјесме о риту. Сва је у знаку броја пет: састављена је од пет строфа са по пет стихова.

Прва строфа доводи у сумњу смисао тражења „звучних речи”; смисао пјесничког посла: не би ли било боље сједити негдје „међ мочварарама” — у *благом стјраху* себе снажити. Овај *благи стјрах* толико чест код Раичковића и тако често превиђан у критици, емотивни је квалитет и необична нијанса прве строфе. Цијела пјесма је, потом, развијање ове

³¹ *Камена усјавања*, стр. 145—146.

³² *Дневник о ѿезији*, стр. 240.

³³ *Камена усјавања*, стр. 139—140.

необичне неговијештене могућности. Друга строфа развија слику сједења на пању насред неког острва у ритовима, „с ногама у прастаром чвору од корења”, тако да су се измијешале ноге и коријење, а пјеснички субјект се сјединио с природом. Тај преображај у дрво долази са трећом квинтом: пјеснички субјект обраста у кору, а кроза њ, као једини сок што кроз дрво струји, проструји мисао о томе да ли је то он нестао или је свијет ишчезао без трага и знака. То осјећање варљивости и себе и свијета, та непоузданост постојања, такође је карактеристична за овог пјесника и недовољно је уочена у критици. Оваква слика свијета кулминира у четвртој квинти:

Па онда ветар однекуда: около захуји
И учини се да је нестанак био још давније.

То шупља кост времена од своје празнине бруји.

Отвориш очи: овај свет и јесте и није
Док рука ти пружена у касно сунце, гле — сва руји.

Глаголска рима (*захуји, бруји, руји*) појачава ономатопеју вјетра и брујање празнине шупље кости времена; појачава онај *благи страх* с почетка, доприносећи истовремено еуфонији пјесме, односно сагласју звучања и значења. Бриљантна пјесничка слика, звучна и визуелна истовремено — брујање шупље кости времена на вјетру — појачава доживљај непоузданости и амбивалентности свијета: *овај свет и јесте и није*.

Најзад, завршна строфа доноси промјену позиције пјесничког субјекта: он устаје, остаје пањ, трепери трска, а шибљак „о сутрашњем дану баје”, гдје лексема *баје* уноси чаролију у слику — гради метафору, ствара зачудну атмосферу чарања и бајања, тајанственог обреда у којем чинодејствује биље призивајући благодет сјутрашњег дана. Пјесма се понтира завршним, рефлексивним, аутопоетичким стихом о односу пјесника и свијета:

Свет изгледа постоји док немир о њему траје.

Свијет је изразито субјективизован; његово постојање зависи од немира о њему. Тек свијет који буди немире уистину постоји, и има смисла постојања. А тај немир о свијету, на крају пјесме, повратак је пјесми и тражењу звучних ријечи, од чега је пјеснички субјект на почетку побјегао. Јер без пјесме и без логичног споја звука и значења нема ни израза немира о свијету. Тако је описан магични круг: од бјекства од тражења звучне ријечи до повратка изразу немира о свијету као потврде и себе и свијета.

Сложене емоције прожимају и пјесму „Чамац у риту”.³⁴ Лирски субјект се пробија на црном чамцу између врба тражећи мир, а налази „распрскавање бола”:

³⁴ *Исто*, стр. 147—148.

Зашли смо овде да се мир и низ нас слије
А тек се у његовом срцу, гле: наш бол распрскава.

Црна боја чамца је повод да се постави питање о боји сопственог живота и да се изрази осјећање поткопавања сопствене бити, насупрот стварима које су „најистинскије”:

Около нас су ствари, ко никад, најистинскије,
А наша се бит међ њима ко песак поткопава:
Чамац је црн од катрана, а живот наш — какав ли је?

Лирски субјект је у рити „већ данима”, гдје се у тишини одмара од градске буке, али тишина код Раичковића може да се изокрене у своју супротност и да покаже „канце које грабе”, а да се мелем претвори у отров и лудило. Спасоносно се преображава у непоуздано и погубно:

Већ данима сам у рити (тек слушајући птице и жабе)
Скупљао по кап мелема у око, у ухо, у груди,
Ал изврну се тишина у канце које грабе
А мелем поста отров од којег се тихо луди
А меје снаге — без правца, отупљене и слабе.

Преображава се познато у непознато, сигурно у несигурно, па ће лирски субјект у драгом рити ноћу залутати, осуђен да чека сунце „(као спасоносно писмо)”.

Раичковићева лирика врхунском тананошћу хвата дрхтај трске изнутра у мирној води и еротизује доживљај поређењем тог дрхтаја трске са дрхтајем дјевојака:

Сад гледам: воде су мирне и то трске дрхте изнутра
Као што се њишу девојке, саме, из своје младости.

Али ова слика више не враћа доживљај рата на нешто мелемно и спасоносно, какав је био у почетку.

Са друге стране, у другој пјесми са сличним амбијентом („У рити”³⁵) чак и трулеж зна да лијечи. Четири прва катрена су дескрипција рита, а тек у петом, и то у посљедња два стиха — у поенти — долази до субјективизације доживљаја; тек ту се јавља прво лице једнине као израз сагласности стања пјесничког субјекта и свијета рита. Труљење у рити налази директан одзив и сјенку на пјесниковом срцу. Ту су се — у рити — нашли на истој црти дах смрти и дах живота. Навешћемо други, четврти и пети катрен:

Рит крије птицу непознату
И неком тајном отиче жилом.
У испуцалом бившем блату:
Леш рибе с родиним крилом.

³⁵ Стеван Раичковић, *Песме*, СКЗ, 1990, стр. 233.

(...)

О, та је трулеж здрава, лечи.

(Дах живота и задах смрти
На истој су се нашли црти.)
У ризи пањ пред мраком клечи.

И док над ритом дан полако
Начету светлост гаси, тули,
Осећам сасвим близу како
Комад мог срца негде трули.

Раичковићева меланхолија проговара најснажније на самом крају као већ у раним пјесмама о Тиси препозната густа, љековита меланхолија; као израз најдубље сагласности срца и сусретања живота и смрти у труљењу у риту. Вода се, као и земља — а у риту су неодвојиве — показује и као смртодајна и као животодајна, као велики гроб и велика количевка.

Мотив труљења јавља се и у „Понорници”,³⁶ која је испјевана као дијалог са пјесмом:

Ја трунем од мисли — да ћу тек да трунем.

Пјеснички субјект је у драматичној и не нарочито успјешној потрази за пјесмом и ријечју, а мотив понорнице се јавља на самом крају пјесме, у поенти, у поређењу, односно пјесничкој слици:

Седим ето с вама — ноћ силази на нас
У слуху ми — речи, на усни — понека.
Живим скривен као понорница река
Што је текла — јуче, а пресахла — данас.

Захваљујући повлашћеном мјесту, слика постаје пјеснички симбол; оличење стања самог пјесничког субјекта. Као да се овом сликом и овим симболом Раичковић приближио своме пријатељу, пјеснику Скендеру Куленовићу, који има и пјесму и роман с насловом *Понорница*.³⁷

Зацјело, мотив воде у Раичковићевој поезији показује се веома разноврсним и разуђеним, значењски и сликовно веома богатим. Ријека је само један, најистакнутији и најфреквентнији, његов појавни облик.

³⁶ *Исто*, стр. 246—247.

³⁷ Skender Kulenović, *Izabrana djela I, Pjesme*, „Veselin Masleša”, Sarajevo 1971, стр. 140. Скендер Куленовић, *Понорница*, Београд, Нолит, 1977.

Jovan Delić

LYRICAL POETRY ABOUT WATER: ON TWO RIVERS — ON GOLD,
POISON AND UNDERGROUND STREAM

S u m m a r y

The paper first follows the motives of two homeland rivers, the Pek and the Tisza. Both rivers carry a gilding of childhood and homeland, but the attitude to them is resolved dramatically: the Pek was transformed into an underground stream, and the Tisza became a poisoned river and an announcer of the coming Apocalypse.

Then the paper follows Raičković's attitude to water, his „lyrical poetry about water” and establishes the polysemy of this element which in Raičković's poetry becomes one of the central motives with a broad spectrum of suggestive symbolic meaning.

ЈОВАН ХРИСТИЋ И ФРАНЦУСКА МОРАЛИСТИЧКА МИСАО: МОНТЕЊ, ДЕКАРТ, ПАСКАЛ

Јелена Новаковић

САЖЕТАК: Јован Христић мисли да писац није изолован појединац, него да је у дијалогу са целокупном, њему доступном, традицијом националне и светске књижевности. Овде се истражују Христићеве релације према француским моралистима, Монтењом, Декартом и Паскалом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна мисао, моралистичка мисао, компаратистика, цитат, дијалог, интертекстуалност, духовна комуникација, ерудиција, читање, класицизам, „стари“, „модерни“, историја

У основи Христићеве мисли је свест да писац није изоловани појединац, затворен у својој самотничкој субјективности, него да увек ствара у оквиру одређене традиције за коју се нужно везује и да је стога његова оригиналност мање у књижевним темама, а више у начину њиховог структурирања. „Чим почнемо да мислимо о било чему, почнемо и да се спотичемо о оне који су о томе мислили пре нас“, каже он, а затим додаје да живимо окружени цитатима који „свакога дана јуришају на нас“, да би закључио да „човек више није сам ни у својим осећањима”.¹ То упућује на запажање којим започињу *Карактери* француског моралисте XVII века, Ла Бријера: „Све је речено, дошло се исувише касно, јер има више од седам хиљада година како постоје људи, и то људи који мисле. Од онога што се односи на морал, узето је најлепше и најбоље; сад може само да се пабирчи из Старих и најспособнијих међу Модернима”.² Посматране у склопу класицизма и борбе између „старих” и „модерних”, која се води крајем XVII века и у коју се укључио и Ла Бријер, као бранилац старих, ове речи указују да писац у своме стварању треба да се надахњује античким изворима, ризници свеукупне мисли, али не зато да би своје дело претворио у верну копију дела античких писаца, него да би те писце по вредности достигао. Ла Бријерови *Карактери*, који су би-

¹ Нав. према: Михаило Пантић, „Дневник једног путовања. О поезији Јована Христића”, *Поезија Јована Христића* (уредили Славко Гордић и Иван Негришорац), Нови Сад, Матица српска, 1997, стр. 23.

² *Zan de La Brijer, Karakteri* (Preveo Dragoslav Ilić), Beograd, Dereta, 1991, стр. 53.

ли предвиђени да буду само превод Теофрастовог дела под istim насловом, израсли су у ново дело на чији интертекстуални аспект писац унапред указује својом наизглед песимистичком констатацијом. Са друге стране, наведене Христићеве речи упућују на констатацију његовог омиљеног писца Душана Матића да „нико није сам у својој мисли”, на коју се он у више наврата позива, напомињући да се кроз стваралачки напор успоставља нека врста ванпросторне и ванвременске духовне комуникације: „Нико није сам у својој мисли, и колико се пута догађа да, уверени како мислимо своју, домишљамо мисао неког другог; или онај други домишљава неку нашу мисао. Да није тих преплета, мишљење би било једна сува, досадна, и помало јалова ствар”.³ А то подсећа и на Иву Андрића који је у једном разговору рекао да читање добрих писаца ствара осећање „да тај кога читате говори о нечему што тиња запретано негде у вама, да ви на зачуђујући начин сазнате да нисте сами, да је још неког мучило то што мучи вас”.⁴

Кроз чин читања успоставља се дијалог који постаје део самог књижевног стварања. Тај дијалог одвија се, како на експлицитном нивоу, када се, на пример, Елиот, у напоменама за *Пусту земљу*, позива на историју, литературу, ерудицију као што се у своје време Хомер позивао на Музу, желећи да да „једну врсту потврде истинитости својој песми, која није производ тренутне и случајне ћуди, већ одјек божанског гласа и божанске истине”,⁵ тако и на имплицитном нивоу, кроз алузије и прикривене цитате. Тако у есеју „Уживање у егзистенцији”, написаном поводом књиге Сартрових писама која је, под насловом *Lettres au Castor et à quelques autres*, приредила Симон де Бовоар,⁶ Христић открива да је реченица из једног од Сартрових писама: „Био сам ти веран, Синара, на свој начин” у ствари стих из песме Ернста Доусона.⁷ Ово схватање одговара модерним теоријама о интертекстуалности које књижевно стварање посматрају као „производњу текста”⁸ од сировине коју писцу пружају његове лектире и целокупна културна баштина, а дело као „мозаик цитата”, као „упијање и преображавање неког другог текста”.⁹

На тај интертекстуални аспект књижевног стварања Христић указује у есеју о Ивану В. Лалићу, напомињући да је „улога коју су у нашем песништву имали песници других језика понекад подједнако важна и значајна као и улога коју у њему играју песници нашег језика”, али и да „она може бити значајна само ако се поуке њиховог песничког искуства ослоне на поуке и слутње нашег песништва и нашег језика”.¹⁰ Интер-

³ Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад, Матица српска, 1964, стр. 155.

⁴ Иво Андрић, *Писац говори својим делом* (Приредио и поговор написао Радован Вучковић), Београд, БИГЗ — СКЗ, 1994, стр. 139.

⁵ Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994, стр. 238.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et à quelques autres* (éd. S. de Beauvoir), Paris, Galilimard, 1983.

⁷ Јован Христић, „Уживање у егзистенцији”, *Избрани есеји*, Београд, Српски Пен центар, 2005, стр. 274.

⁸ Вид: Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

⁹ Julia Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, avril 1967, стр. 440—441.

¹⁰ Наведено према: Јован Христић, *Избрани есеји*, стр. 112.

текстуалност је и једна од општих одлика његовог сопственог књижевног дела, у којем се непрекидно успоставља дијалог са другим писцима. Међу њима је велик број Француза. То није случајно. Како сам открива, Христић је од детињства учио француски, „као сва добра грађанска деца, јер у Београду је између два рата француски био други језик”.¹¹ Своје познавање француског језика и француске књижевности имао је прилике да усаврши и учврсти када је, после објављивања књиге о Чехову на француском, у издању *L'Age d'Homme* (1982), добио позив да буде гостујући професор на Универзитету Париз III, где је провео један семестар и одржао два курса, један о Чехову а други о трагедији.¹²

Христићев дијалог са другим писцима одвија се прво кроз праћење разних збивања у француској књижевности и писање приказа књига француских писаца, које су му често биле и повод за властито размишљање о неком књижевном проблему, увек укључено у контекст европске и светске књижевности и поткрепљено низом цитата. О томе сведоче „белешке” о Камиевом роману *Куга* („Белешке о Куги Албера Камиеја”), које се појављују у *Лешојису Мајице српске* 1953, или приказ збирке Камиевих текстова под насловом *Actuelles II* (1953), објављен у часопису *Видици* априла 1954, или пак „забелешке” уз књигу Гзавијеа де Местра *Путовања по мојој соби* („Забелешке уз књигу 'Путовања по мојој соби' Ксавије де Местра”), објављене у *Књижевним новинама* 1954. Ова последња књига Христићу је послужила и као подстицај за песму „Једно сентиментално путовање по мојој соби”, објављену у *Лешојису Мајице српске* 1956. О француским писцима Христић је написао и неколико првих студија које представљају есеји о Бодлеру („О неколиким темама 'Цвећа зла' ” у часопису *Књижевност* 1957), о Сартру („Филозоф у позоришту”, *Лешојис Мајице српске*, 1977), о Расину („О Расину”, *Летопис Матице српске*, 1978), Бекету („Бекетово позорје људског живота I”, *Дело*, 1981. и „Бекетово позорје људског живота II”, *Дело*, 1981), Корнеју („Еротска и етичка геометрија Пјера Корнеја”, *Књижевност*, 1984), као и више предговора и поговора књигама као што су *Стилске вежбе* Рејмона Кеноа (1964), *Хадријанови мемоари* Маргерите Јурсенар (1964), чији је превод код нас и објављен на Христићеву иницијативу и чију је ауторку Христић имао прилике и лично да упозна за време свога боравка у Америци,¹³ одабране песме Анрија Мишоа, које је и превео (1976), Сартрова драма *Баво и Господ Боџ* (1979).

Међу француским писцима са којима Христић успоставља дијалог, поред песника (Бодлер, Валери, Сен-Џон Перс), који су већ били пред-

¹¹ Јован Христић, „Мој елемент је вода”, у: *Поезија Јована Христића*, стр. 106.

¹² Вид. *Поезија Јована Христића*, стр. 124.

¹³ Прочитао је приказ *Хадријанових мемоара*, купио књигу, прочитао је и она му се веома допала, па је у Нолиту предложио Васку Попи да је објави у колекцији „Метаморфозе”, а он је написао предговор.

Када је први пут отишао у Америку, јавио јој се, она га је позвала за викенд у кућу у којој је живела са пријатељицом. Док је силазила низ степенице подсетила га је на Глорију Свансон у последњим кадровима *Булевара сумрака*. За вечеру је јео јастога. Нису наставили да се дописују јер је она вероватно мислила да је то довољан реванш за издавање њене књиге и предговор. Она се касније наљутила због хонорара који је исплаћен њеном агенту који је банкротирао. (*Поезија Јована Христића*, стр. 113—114).

мет нашег истраживања,¹⁴ налазе се и прозаисти, и то пре свега они који се сврставају у француску моралистичку традицију (Монтењ, Декарт, Паскал, Маргерит Јурсенар, Ками, Сартр) и чије исказе Христић уноси у своје песме и есеје, отворено или прикривено, у облику цитата, епиграфа, алузија, потврђујући њихове речи или полемишући са њима, да би тако изразио пре свега сопствену мисао у којој је морал схваћен, како нам се указује у „Анатомiji есеја”, на „антички” начин, то јест као „схватање тоталитета живота и себе у животу”.¹⁵

Појам моралисте Христић одређује говорећи о Душану Матићу који у литератури тражи однос према животу, а с друге стране поставља себе у живот испитујући своју савест и као такав представља правог моралисту „старог кова”, а модерног времена које се, како он запажа, а Христић те речи наводи у „Анатомiji есеја”, разликује од ранијих раздобља по свом „отварању ка не-довршеном бескрају” и тежњи да се и обични људи укључе у истраживање стварности што га представља књижевно стварање.¹⁶ Прави израз тог „егзистенцијалног заснивања истине”,¹⁷ тог трагања за одговорима на питања која се тичу нашег постојања „под небом које ћути”¹⁸ и пред силама фаталности које нас притискају, Христић налази у есеју који има циљ да нас постави у живот и одреди према животу и који у тој својој моралистичкој амбицији представља најплеменитији књижевни жанр. „Не писање, већ ствар сама”, понавља он Матићеве речи, које, како их тумачи, не значе свођење живота на димензије писане речи, него укључивање писања у живот.¹⁹

Зачетник француске моралистичке традиције је писац из друге половине XVI века, Мишел де Монтењ, творац есејистичког жанра који, по Христићевом мишљењу, представља измирење естетичког и егзистенцијалног. Он је и Христићево полазиште у покушају одређења главних обележја тог жанра, који се појављује као спој књижевног и ванкњижевног и чија је двострука природа била повод за многе теоријске расправе у којима му је оспоравано литерарно обележје, а о којима сведочи и студија француског професора и изучаваоца књижевности Пјера Глода, објављена у часопису *Филолошки преглед*.²⁰ У „Анатомiji есеја”, Христић се и позива на Монтења који каже: „Ma conscience ne falsifie pas un i o t a, ma science je ne sçau”.²¹ Ова реченица је узета из огледа „О снази маште”,²² у којем Монтењ показује несавршеност људског разума наводећи

¹⁴ Вид. Јелена Новаковић, „Јован Христић и Пол Валери”, *Књижевност*, 2008/4, стр. 51—55 и „Јован Христић и француска поезија”, излагање на научном скупу „Поезија и поетика Јована Христића”, одржаном у Требињу априла 2008.

¹⁵ *Поезија и критика њезије*, Нови Сад, Матица српска, 1957, стр. 105.

¹⁶ *Истио*, стр. 106.

¹⁷ *Истио*, стр. 109.

¹⁸ Јован Христић, *Студије о драми*, Београд, Народна књига, 1986, стр. 114.

¹⁹ *Поезија и критика њезије*, стр. 108.

²⁰ Пјер Глод констатује да есеј у суштини не припада подручју књижевности, али да му се у неким околностима, пре свега захваљујући стилским вредностима, може признати и књижевно обележје (Вид. Pierres Glaudes, „L'Essai est-il un genre littéraire?”, *Filološki preglad*, XXIV, 1997, 1—2, стр. 11—18).

²¹ *Поезија и критика њезије*, стр. 109.

²² „De la force de l'imagination”, у: Michel de Montaigne, *Essais* (éd. de Pierre Villey), Paris, PUF, 1965, стр. 106.

конкретне примере утицаја маште на човеково расуђивање. Сви примери које наводи имају циљ да покажу да је и самообмана део реалности и да потврде његову сумњу у човекову способност сазнања, укључујући и његову сопствену: „Моја савест на кривотвори ни јоту, за моје знање не знам”, гласи у преводу наведена Монтењева реченица. Његова мисао не отвара се само животу, него и самој себи, он жели себе да прикаже у свом „једноставном, природном и свакидашњем руху, без цифрања ни усиљености”,²³ али је свестан да тај приказ не може бити објективан, него ограничен његовом субјективношћу, која је подложна дејству маште, страсти, заблуде. Такав став долази до изражаја и у следећој реченици коју Христић наводи на истој страни: „Je me deschiffroy fidelement et consciencieusement tout tel que je me sens estre”.²⁴ Та реченица налази се у есеју „О очувању своје воље”, а њен повод је Монтењев избор за градоначелника Бордоа. Ту, међутим, више нису у првом плану ограниченост човекове самоспознаје и релативност његових судова о себи, него размишљање о дужности појединца према самој себи и истицање сопственог индивидуализма. Монтењ онима који су га изабрали за градоначелника отворено и јасно саопштава да код њега индивидуално односи превагу над општим и да у складу са том чињеницом они треба и да усмере своја очекивања. Констатујући да греши онај ко престане да брине о себи да би служио другима, он истиче један индивидуалистички морални идеал, који одговара и његовом времену, а који значи усредсређивање на властито биће онакво какво јесте, са свим његовим несавршеностима и развијање сопственог ја. То ја, у његовом случају, има и своје сопствене законе засноване на природној моралној свести. Христић наводи и одломак из есеја „О кајању” у којем Монтењ то изричито каже: „Nous autres... qui vivons une vie privée qui n'est en montre qu'à nous, devons avoir estably un patron au dedans auquel toucher nos actions... J'ay mes loix et ma court pour iuger de moy, et m'y adresse plus qu'ailleurs”.²⁵

То самопосматрање и испитивање сопствене савести одвија се у самоћи собе, ван додира спољашњег света: „Il se faut reserver une arriere-boutique, toute nostre, toute franche, en laquelle nous establissions nostre vraye liberté...”,²⁶ наводи даље Христић Монтењеве речи, а затим додаје и ове: „La plus grande chose du monde c'est de sçavoir estre à soy”.²⁷ Ова два цитата узета су из огледа „О самоћи”, у којем француски моралиста хвали благодети изабране самоће као могућности да се усредсреди на сопствено ја, уводећи топоним собе који ће доминирати Христићевом пое-

²³ Mišel de Montenj, *Ogledi*, Beograd, Kultura, 1967, стр. 3.

²⁴ *Essais*, стр. 1005.

²⁵ *Исџо*, стр. 807. У преводу Миле Ђорђевић, овај цитат гласи: „Поготово ми који водимо повучен живот и не излажемо се ничијим погледима осим својим треба да смо изградили један узор у себи, по коме да одмеравамо своја дела /.../ Ја имам своје законе и свој суд да о мени суди...” (*Ogledi*, стр. 275).

²⁶ *Essais*, стр. 241. У преводу Миле Ђорђевић: „Треба задржати једну одајицу иза дућана искључиво за себе, потпуно слободну, да бисмо ту обезбедили себи праву независност...” (*Ogledi*, стр. 119).

²⁷ *Исџо*, стр. 242. У преводу Миле Ђорђевић: „Највећа ствар на свету јесте да умемо припадати себи” (*Ogledi*, стр. 121).

зијом. Соба се појављује као станиште бића којем пружа могућност да се повуче у унутрашње просторе свог духа, да се препусти медитацијама, да сиђе у дубине свога ја, осмисли своје искуство, дружи се са књигама или се преда књижевом раду. Производ тог рада за Христића је пре свега есеј чији је прави предмет, како најављује Монтењ, који је и његов творац, сам аутор који тежи да кроз самопосматрање и размишљање о властитом искуству спозна људску судбину и стекне слику о човеку уопште.

Монтењ се повлачи у своју „одајицу” да би, како каже, водио „убичајени разговор са самим собом, и то тако искључиво личан да у њему не буде места никаквој вези нити додиру са спољашњошћу”,²⁸ да би, како констатује Христић, својој свести омогућио да се „отвори” самој себи и тако остварио сократовску амбицију самоспознаје, да би дошао до „једног егзистенцијалног заснивања истине”, до „најдубљег самоосећања себе у односу према животу”, до „мисли која постаје егзистенција, која се издиже из живота да би га осветлила, и која се стално враћа у живот да би га водила”.²⁹ Из те амбиције „провирује Сократ”, за Монтења „најсавршенија” душа која му је знана,³⁰ филозоф који је, како запажа Монтењ, свестан сопствене безначајности, открио могућност да живи ослањајући се на добробити природне једноставности, у складу са својим природним могућностима,³¹ који је доспео до највише свести о границама људског живота и богатству које он у тој својој ограничениости садржи, остварени, универзални, спонтани човек, кадар да своју мудрост усклади са границама људске природе. У самоћи његове „одајице” Монтењева свест се отвара и животу и самој себи. И зато он, на крају свога огледа „О трима врстама дружења”, закључује: „Јадан је, по моме мишљењу, онај ко код своје куће нема где да буде свој, где може себи да се удвара, где да се сакрије”, налазећи да је „сношљивије бити увек сам него не моћи никад бити сам”.³²

Монтењево неговање властитог ја не значи нарцистичко затварање у кулу од слоноваче, како показује и његово прихватање дужности градоначелника Бордоа. Он није остајао заточен у свом унутрашњем свету, а повлачење у сопствену „одајицу” представљало је медитативну фазу у његовом животу. У поменутом есеју „О трима врстама дружења” он каже да је сав окренут према спољашњем свету и да је „њему цео на виду, рођен за друштво и за пријатељевање”, а да је самоћа коју воли само у томе што своје мисли и своја осећања „враћа” пут себе,³³ удаљавајући се од свакодневних брига, што може да успостави неопходно одстојање у односу на свет да би га боље сагледао, да би открио своје место у њему, да би се, како напомиње Христић, остварила „једна истина савести, те највише и најплеменитије способности људског духа”.³⁴ Ту „истину”

²⁸ *Ogledi*, стр. 119.

²⁹ *Поезија и критика поезије*, стр. 109.

³⁰ *Исџо*.

³¹ *Essais*, стр. 809.

³² *Ogledi*, стр. 296.

³³ *Исџо*, стр. 288.

³⁴ *Поезија и критика поезије*, стр. 110.

представљају и сопствени „закони” о којима је реч у есеју „О кајању” и који се изједначавају са „савешћу”, а та „савест” је и његова „права независност”.³⁵

Но, ако самоћа Монтењу омогућава да кроз самопогледавање спозна све видове свога ја, а затим их усклади и оствари срећан живот, за лирског субјекта у Христићевим песмама она добија и негативне конотације јер не стишава унутрашњи немир који се често појављује као зов даљина. Монтењ уступа место Паскалу, чије је речи, у оригиналу, Христић ставио као мото песме „Једно сентиментално путовање по мојој соби”: „... j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre...”. То је 139. Паскалов фрагмент у којем се говори о човековим немирима и потреби за „разнодама”.³⁶ Јер, како каже даље Паскал, човек који нема брига везаних за материјалну оскудицу могао би да остане задовољно да живи код куће и не би имао жељу да се отискује на пучину или да се предаје акцији. Али није тако, а узрок томе је „природна беда” човека као „немоћног и смртног” бића и тако „јадног” да га ништа не може утешити. Излазак из собе само је једна од „разнода” које му омогућавају да на своју беду заборави. У контексту Паскалове мисли реч „разнода” означава разне активности које нас одвраћају не само од разних брига него и од открића сопственог ништавила. Она је уједно и наша највећа „беда” јер нас спречава да мислимо на себе и тако нас одвраћа од правог пута: „Ми безбрижно срљамо у понор, пошто смо најпре ставили испред себе нешто што нас спречава да га видимо”, читамо у 183. фрагменту.

Наследник Коперника, Кеплера и Галилеја, Паскал је, како констатује Христић у есеју „Висораван где горе само звезде” — који представља замишљени дијалог између овог француског моралисте и Душана Матића, сачињен од цитата из њихових дела — већ „ужаснут тиме што су закони механике довољни да објасне свет, што се једино ћутањем и математичким алгоритмом свет изражава”, „што се човек одједном нашао у бескрају, у ненасељеном бескрају који ниједна љубав не загрева, ниједна самилост да заталаса, ниједан гнев да разјари”, него постоје „само ћутање и звезде”. И додаје, наводећи, овог пута у преводу, исте оне Паскалове речи које је ставио као мото песме „Једно сентиментално путовање по мојој соби”: „За све време док дијалог траје он седи у својој столици; човек који седи, лебди у простору као Демокритов атом у празном. С времена на време, он потоне у ту своју столицу као у неко уточиште. 'Открио сам', рекао је једном, као да се обраћа неком мраку у себи, 'оћкрио сам како сва људска несрећа йојиче од тога што људи не знају да седе на миру, у једној соби...’ ”.³⁷

То упућује на Паскалову дијалектику човекове величине и беде на коју указује низ алузија у поменутој песми: лирски субјект „ломи” свој

³⁵ *Ишо*.

³⁶ За Паскалове мисли служили смо се следећим издањем: Blaise Pascal, *Pensées*. Texte de Léon Brunschvich, Paris, Nelson, а у преводу на српски: Blez Paskal, *Misli* (Preveli Jelisaveta i Miodrag Ibrovac), Beograd, Kultura, 1965.

³⁷ *Поезија и филозофија*, стр. 121. Курзив је наш.

хлеб, односно дели своју самоћу са другим, којег назива „чудовиште драго”, што подсећа на Паскалово запажање у 420. фрагменту да је човек „несхватљиво чудовиште”, а затим, свестан своје немоћи да оствари жеље, указује на „досаду” коју те неостварене жеље изазивају и која „расте као неки бисер”, што подсећа на Паскалову мисао у 171. фрагменту да човек без „разонода” запада у „досаду”. „Досада”, коју у књижевним и поетским текстовима често замењује реч „чама”, последица је јаза између жеље и могућности њеног остварења, „између могућности и постојања”, „између намере и дела”, како каже Христић у „Белешкама о Куги Албера Камија”.³⁸ Реч „досада” — која, како је одређује *Речник српскохрватског књижевног језика* у издању Матице српске, означава „осећање нестрпљивости, неспокојства, незадовољства због одсуства занимљивих или узбудљивих доживљаја”, а, како је одређује *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* у издању САНУ, „непријатно осећање безвољности и празнине изазвано нерадом или незаинтересованошћу за посао или средину и монотонијом; оно што изазива такво осећање, што одбија незанимљивошћу” — овде добија оне метафизичке конотације које има и њен француски еквивалент „ennui”, дефинисан у Роберовом речнику, у свом трећем и четвртном значењу, као „утисак празнине, замора изазваног доколицом или неким монотоним и незанимљивим радом” и као „неодређена сета, морални замор који спречава човека да се за нешто занима, да у нечему ужива”, и повезан са потиштеношћу, гађењем, чамом, тугом, неурастенијом, сплином. Код Паскала, а затим и код романтичара и Бодлера, којег Христић, у есеју „Напомене о неколиким темама 'Цвећа зла'”, сврстава међу моралисте и посматра као Паскаловог настављача,³⁹ реч „досада” добија и једно филозофско и метафизичко значење. Када се налази у потпуном мировању, т. ј. „без страсти, без посла, без разоноде, без напора”, човек осећа „своје ништавило, своју неспособност, своју зависност, своју немоћ, своју празнину”, а из дубине његове душе избијају „досада, туробност, туга, зловоља, срџба, очајање”, како Паскал указује у 131. фрагменту својих *Мисли*, да би, у 139. фрагменту, закључио да је човек „тако несрећан да ће пасти у чаму чак и без икаквог повода за њу, самом својом склоношћу”. Те речи Христић и наводи, у оригиналу,⁴⁰ у поменутом есеју, констатујући да „Паскалова досада извире из саме condition humaine”,⁴¹ из самог човековог положаја у свету.

Човековој егзистенцијалној слабости супротставља се снага његове мисли на коју указује и чувени Паскалов 347. фрагмент о човеку као трсци, најслабијој у природи, коју и једна кап воде може да смрви, али трсци која мисли и том својом мишљу превазилази васиону која је угрожа-

³⁸ Јован Христић, „Белешке о Куги Албера Камија”, *Летопис Матице српске*, 1953, књ. 371, св. 4, стр. 306.

³⁹ *Поезија и критика њоезије*, стр. 41.

⁴⁰ „On doit donc reconnaître que l'homme est si malheureux, qu'il s'ennuierait même sans aucune cause étrangère d'ennui par le propre état de sa condition naturelle” (*Поезија и критика њоезије*, стр. 42).

⁴¹ *Исто*.

ва, јер „зна за надмоћ” коју васиона има над њоме, док „васиона о томе не зна ништа”. Људска свест има премоћ над светом који је угрожава. „Једном речи, човек зна да је бедан. Дакле, бедан је пошто је такав; али је зацело велики пошто то зна”, закључује Паскал у 416. фрагменту. Вера у снагу мисли наговештена је и у Христићевој песми „У тавни час”, у којој лирски субјект „седи сам у соби коју сумрак полако испуњава”, запажајући наговештаје пролазности које представља паљење „опалог лишћа” и очекивање „првих мразева” и ослушкујући кораке неког „бога” који „долази да затвори врата / Још једне собе његовог живота у коју више никада неће ући”. Ту чињеницу, коју у почетку као да пасивно прихвата, на крају песме он превазилази својом свешћу да се „више ништа од онога што је желео неће догодити, / И да ће почети да се догађа само оно чега се највише плашио”, односно, као и Паскалова трска, али и Камиев Сизиф, самом бистрином свога ума која представља његову највећу снагу. Али, док Паскала та мисао води ка вери у Бога као извору могућег спасења, за Христића је она сама по себи могућност спасења.

„Шта је човек у бескрају?”, пита се Паскал у 72. фрагменту, а Христић то питање ставља као мото свог текста „Матић, септембра овог”⁴² у којем подсећа на Паскалову реченицу из предговора *Тракшаиша о израњом*: „Човек је створен само за бескрај”.⁴³ Паскалов човек је суочен са два бескраја који измичу његовом поимању и обузет је осећањем да је „залутао у овај забачени кут природни”, у ову „малу тамницу” из које не може да се избави властитим снагама, него само уз помоћ више силе коју представља божја милост.⁴⁴ Откривајући постојање бескраја на које му указују његова математичка изучавања и тиме антиципирајући открића модерних наука, Паскал, после Монтења, ништи сваку човекову тежњу да досегне истину властитим средствима и устаје „против оних који одвећ продубљују науку”, а у које спада и рационалиста Декарт.⁴⁵ Истичући физичку и интелектуалну „несразмеру” између људског бића и природе, он указује да је тежња људи да је упознају „као да су јој сразмерни” само таштина,⁴⁶ како би тиме пореметио наш мир и суочио нас са загонетком људског постојања, стешњеног између два бескраја, између бескрајно великог и бескрајно малог.

Управо то питање и то осећање бескраја у човеку и око њега, по Христићевом мишљењу, повезује Паскала и Душана Матића, за којег се исто тако човек одређује тек пред бесконачношћу. Али, док у Паскаловом човеку свест о тој бесконачности изазива немир и страх, за Матића је она прави услов постојања. „Један прозор већ па поглед у недоглед”, наводи Христић Матићеве речи и додаје: „Матић, пред истом тмином, истим ћутањем и истим бескрајем. Али коме је већ бескрај прави услов људског постојања, могућност изналажења све нових тачака посматрања са којих ће нам се тек свет показати у свој својој потпуности. Изван дуа-

⁴² *Поезија и филозофија*, стр. 106.

⁴³ *Истио*, стр. 117.

⁴⁴ Видети фрагменте 72 и 30.

⁴⁵ Видети 76. фрагмент.

⁴⁶ Фрагмент 72.

листичких полуга, са свим својим антиномијама које чине живи жар његовог живота, човек отвара бескрај свога постојања бескрају ноћи”.⁴⁷ А та обасјана ноћ, на висоравни „где горе само звезде”, дакле ослобођена својих застрашујућих обележја, своје страшне тмине, главна је тема надреалистичких текстова у којима се, кроз њену афективну рехабилитацију, изражава тежња ка ослобађању човека од „дуалистичких полуга” и васпостављању његове изгубљене везе са светом и његовог унутрашњег јединства.

Паскалове исказе Христић извлачи из контекста јансенистичке мисли, чији је циљ био да рационалном аргументацијом доведе неверника до вере, да му покаже сву човекову „беду” како би он схватио да је вера једино право решење свих егзистенцијалних проблема, која дакле одбацује човеков „бедни” оострани живот. Паскаловско мировање за Христића не значи усмеравање мисли ка богу, него западање у летаргију која води лаганој смрти, па му он супротставља жељу за кретањем, изражену темом путовања, стављајући као мото својој песми „Бродски дневник” речи француског творца рационалистичке филозофије Ренеа Декарта, наведене у преводу Радмиле Шајковић и Душана Недељковића: „... сматрао сам да слободно могу предузети своје растеређивање од свих осталих својих мишљења: и зато што сам се надао да ћу са њима моћи боље да изађем на крај разговарајући са људима, него боравећи даље затворен у топлој соби где сам дошао до свих тих мисли, зима још не беше прошла када сам поново кренуо да путујем”.⁴⁸

Рене Декарт, који је и сам имао склоност ка усамљеничком размишљању, али га то није спречавало да ужива у животу, творац је једне рационалистичке филозофије која одбацује схоластичарску доктринарну ученост и ослања се на моћ расуђивања и принцип очигледности. Наведени одломак налази се на крају трећег дела *Расправе о методи*, у којем он, у жељи да избегне неизвесност не само у области сазнања, него и у области морала, утврђује неку врсту „привременог морала” који треба да му послужи док својим умовањем не дође до једног целовитог система и који је заснован на четири „максиме” (поштовање традиције и свих закона и обичаја; доследност у своме деловању и мишљењу; стоичко мирење са неизбежношћу и владање собом; развијање сопственог ума и трагање за истином); а затим, сматрајући да ће до истине лакше dospети ако, после боравка у „топлој соби” у којој је разрађивао своју методу, из те собе изађе да би разговарао са људима, креће на пут и више година проводи лутајући по свету, да би се на крају повукао у мир и самоћу затвореног простора у којем је могао да се преда својим мислима. Тако се Декартово грађење филозофског система одвија у непрекидном кретању између „топле собе” у коју се затвара да би разрадио своју „методску сумњу” и путовања по разним европских земљама, која му омогућавају да прошири своје видике кроз комуникацију са другим људима и да у

⁴⁷ *Поезија и филозофија*, стр. 121—122.

⁴⁸ Христић је користио прво издање ове књиге, објављено 1952, а ми смо нашли овај цитат у поновљеном издању: Рене Декарт, *Расправа о методи* (Превели Радмила Шајковић и Душан Недељковић), Ваљево—Београд, Естетика, 1990, стр. 26.

спољашњем свету нађе оно што није нашао у себи. А не треба заборавити да је и Монтењ, који је толико волео усамљенички мир своје библиотеке, у којој се предавао својим лектирама и размишљањима о себи и свету, пре него што би све то преточио у текст неког од својих есеја, радо излазио у свет или путовао по Европи, како би упознао и оно што је другачије од њега.

Та дијалектика мировања и кретања представља и основну структуру Христићевог поетског и мисаоног света, у којем се затварање у собу појављује као удаљавање од егзистенције ради повлачења у сигурност властитог унутрашњег простора, а потреба за активношћу и „пловидбом”, која је за Паскала тражење „разоноде” и покушај одвраћања од свести о својој егзистенцијалној слабости, добија позитивне конотације, означавајући монтењевско, али и декартовско настојање да се живот прихвати и да се у њему свим бићем учествује. Кроз супротност мировања и кретања оцртава се супротност између бекства од живота и учешћа у животу које Паскал, по Христићевом запажању, одбацује, а које говорно лице у Христићевим песмама, често узалуд, прижељкује, супротност која се никада до краја не разрешава, свдећи се на вечно балансирање између две супротне тежње.⁴⁹ Повлачење у затворени и удобни свет своје собе, усамљивање и предавање књижевном раду ублажава немир и вида егзистенцијалну рану, оно може да, како каже Андрић, „завара кврника”, али, са друге стране, спутава делање и одвраћа од активног учествовања у животу. Оно у себи крије подводни гребен естетичизма, опасност од прецењивања уметности и литературе на рачун живота, од удаљавања од живота, како указује и Кафка, који је при крају живота констатовао да га је литература одвраћала од онога што у своме Дневнику назива „животном радошћу здравог и корисног човека”.

Питање са којим се Христић суочава јесте: како превазићи противречност између контемплације и акције, између мишљења/писања и живљења? Ако му је неприхватљиво Паскалово одбацивање живота и чулног света, извора неспокојства које се може умирити само вером у Бога, одбацивање по којем је, како запажа, Паскал претеча Бодлера, он је исто тако свестан и да је Декартова тежња ка стварању једног разумног и уређеног света неостварљива и да његов рационализам не може да објасни свет и људско биће у њиховој бесконачној разноликости, на коју је указао управо Паскал. Када је рекао да срце има своје разлоге о којима разум не зна ништа, Паскал је, сматра Христић, и нехотице нанео велику штету поезији, констатујући „да поводи нашим емоцијама могу да буду у великој каузалној несредини са својим последицама, и то несредини која није само каузална, већ и вредносна”,⁵⁰ док поезија „успоставља каузалну и вредносну сразмеру између наших емоција и њихових узрока или повода” и тиме нам показује „да су ти узроци далеко сложенији, и далеко обухватнији, и далеко богатији него што нам се то обично чини”, као и да су не само наше емоције достојне стварности, него

⁴⁹ О томе видети: Јелена Новаковић, „Јован Христић и француска поезија”.

⁵⁰ *Поезија и филозофија*, стр. 162.

да је и стварност достојна наших емоција и да је, према томе, не треба одбацивати.⁵¹ Свет није ни декартовски јасан ни хегеловски уређен, него представља хаотичан и често неразумљив скуп хетерогених елемената, а људско биће је неизмерно, разуму несазнатљиво пространство „снова” и ирационалног, наговештено стихом из Валеријеве песме „Гробље крај мора” („Море, море, увек започето снова”), који Христић у више наврата и у више варијаната наводи.⁵² Човек остаје паскаловски распет између два бескраја које представљају макрокосмос и микрокосмос и које он својим разумом не може да обухвати. И Паскаловој визији човекове „беде” и нужности да се живи и без Декарта и без Хегела, супротставља се Матићево надреалистичко отварање ка бесконачности света у којем се крију безбројни „амбиси”, али и бескрајне могућности за пројекцију и остварење жељеног.

Иако није присталица надреализма, Христићу је блиско надреалистичко трагање за целовитошћу које подразумева и враћање уметности конкретном свету, од којег ју је симболизам био одвојио, као и приписивање егзистенцијалне вредности поетском стварању и изједначавање поезије са самим животом, чију је најбољу потврду за њега представљало дело Душана Матића. Нашавши се „пред једним зидом” и тумачећи линије његових пукотина, Матић је, као и други надреалисти,⁵³ потврђивао снагу своје маште и свога ума, односно једне целовите спознаје у којој се у стваралачком чину обједињују живот и сазнање, спознаје до које је долазио и Декарт, за којег легенда каже да је, лежећи у кревету, посматрао пукотине на гипсаном плафону и замишљао систем координата који би омогућио да се опишу геометријске линије и слике паровима аритметичких бројева.⁵⁴

Декарт је сматрао да су тело и душа две различите и одвојене супстанце које су у међусобном додиру посредством *gladulae pinealis*, што га у Христићевим очима претвара у далеког претечу Бекета, чији јунаци живе два сасвим одвојена живота, живот душе и живот тела, где је тело механизам, а душа слобода, да би се та два ентитета ујединила тек у заједничком распадању које води смрти.⁵⁵ Сам Христић, који у картезијанској филозофији налази потврду дубоко личног осећања двојности тела и духа, тежи превазилажењу јаза који их дели у доживљају пуноће света који подстиче мисао, одагнавајући паскаловски страх од бескраја. Тај доживљај, који му пружа Средоземље, чија је пучина „скоро савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује”,⁵⁶ у исто је време и сазнање у којем се, у тренутном блеску, измирују тело и дух, чији је расцеп један од главних извора егзистенцијалних тегоба. Идеја о сазнању

⁵¹ *Исто*, стр. 163.

⁵² Вид. Јелена Новаковић, „Јован Христић и Пол Валери” и „Јован Христић и француска поезија”.

⁵³ Надреалисти су се позивали на препоруку Леонарда Да Винчија својим ученицима да дуго посматрају неки стари зид и да сликају оно што у његовим пукотинама виде.

⁵⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9taphysique_cart%C3%A9sienne

⁵⁵ Вид. *Студије о драми*, стр. 141–142.

⁵⁶ *Есеји*, стр. 201.

као изненадном и тренутном блеску у конкретности, коју изражава и Матићева надреалистичка мисао — а која би могла подсетити и на онај готово мистични тренутак филозофског надахнућа који је и сам Декарт доживео у ноћи од 10. новембра 1619. године, када су се у његовом уму родила основна начела његове филозофије, у којој ће наћи спасење од неподношљиве неизвесности — супротставља се схватању сазнања као резултата умовања и примене „методске сумње”, како Христић указује у песми „Mezzogiorno”: „Не *cogito, ergo sum*, већ једна битнија потврда / Додиром песка на кожи оклопљеној сухим ветром поднева. / Изван сваке мисли, то постојање које таласи огољују, / Као костур камена који прети својим ранама”. Са тог становишта и филозофска и поетска мисао појављују се као дело не само интелектуалног, него и свеукупног бића, како је констатовао Жорж Пуле говорећи о Декартовој ноћи просветљења.⁵⁷

Тако се кроз интертекстуалну игру која се одвија кроз алузије и цитате из текстова Монтења, Декарта и Паскала, укључене у контекст надреалистичке етике и поетике, изражене у делу Душана Матића, оцртава моралистичка мисао самог Јована Христића који у Монтењевим *Есејима* и Декартовој *Расправи о методи* налази трагање за једним *cogito* и једним *dubito* који нису „појмови” него „акција” или матићевска „ствар сама”, односно „испит савести”, „превазилажење естетичког стадијума и постизање етичког, највишег стадијума који литература може да постигне: да се превазиђе живот, да се оствари једна истина савести, те највише и најплеменитије способности људског духа”,⁵⁸ а у Паскаловим *Мислима* открива истанчан дух и „ону чистоту која је већ сама по себи у стању да их учини дубоким”, а уједно и „ону чулну и сликовиту конкретност која ће их учинити истинитим”, као и извесну „савитљивост” и „истанчаност” језика који „постаје заиста истраживачки инструмент мишљења”.⁵⁹ Он се диви Паскаловом стилу и тананом духу који се суочава са сопственом недокучивошћу, али не прихвата његово одбацивање живота у његовим несавршеним чулним и земаљским видовима.

Христић пледира за прихватање живота изражено у огледима Мишела де Монтења, који, у есеју „О искуству”, изјављује да воли живот и гаји га „онаквог каквог нам га је Бог благоизволео подарити”,⁶⁰ дакле са свим његовим несавршеностима и ограничењима, али и у филозофији Ренеа Декарта, чије повлачење у унутрашњи свет и затворени простор собе претходи стицању конкретног животног искуства и чије се отискивање на путовање може посматрати и као један вид матићевског отварања ка бескрају. Диви се јасноћи Декартове мисли,⁶¹ диви се лепоти његовог стила, његовој ужљепљености у живот, али је и свестан недовољности рационализма, који не може до краја да објасни свет и којем претпоставља „савршену равнотежу између једне мисли и једног уздаха”

⁵⁷ Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, Beograd, Nolit, 1974, стр. 111.

⁵⁸ *Поезија и криптика* поезије, стр. 109—110.

⁵⁹ *Поезија и филозофија*, стр. 148.

⁶⁰ *Ogledi*, стр. 451.

⁶¹ Воли његове „јасне и разговетне мисли” (вид. *Поезија Јована Христића*, стр. 106).

остварену у Паскаловом делу, које по томе за њега остаје „велики узор сваке литературе.”⁶² Уз то, Декартова „методска сумња”, која није израз монтењевског скептицизма, него подразумева интелектуалну операцију којом се на почетку ствара *tabula rasa*, односно одбацују сва некритички прихваћена мишљења, а сва тврђења подвргавају свестраном испитивању, како би се поново прихватила само она чију је вредност то преиспитивање потврдило, укључује и одбацивање историје и традиције, или, у најмању руку њихово преиспитивање, што каткад противречи Христићевој мисли која се за ту традицију свесно везује. Зато он понекад дискретно полемише са Декартовом методом, као што показује и стих из „Једног сентименталног путовања по мојој соби”: „Узалуд. Кажу да треба почети испочетка, али то је само прича”. Ова дискретна полемика са оним што сматра изразом Декартове неисторичности наслућује се и у есеју „Прим. прев. или уз превод Елиотове 'Пусте земље'”, у којем Христић констатује да је Декартова велика „филозофска страст” била да „почне све изнова, да почне ни од чега”, а његова „методска сумња” представљала „не само један критички и историјски чин” јер је требало да „раскрсти са читавом историјом”.⁶³ Ту човекову жељу да он буде тај који ће први почети, жељу чији је израз мит о потопу и Нојевом ковчегу, Христић налази и у егзистенцијалистичкој филозофији, према којој исто тако задржава критичко одстојање, јер она „хоће да покаже како је човек у ствари своја сопствена будућност”, представљајући избор као „крајње неисторијски чин који поништава сву прошлост”.⁶⁴

БИБЛИОГРАФИЈА

- Иво Андрић, *Писац ђовори својим делом* (Приредио и поговор написао Радован Вучковић), Београд, БИГЗ — СКЗ, 1994.
- Рене Декарт, *Расправа о методи* (превели Радмила Шајковић и Душан Недељковић), Ваљево—Београд, Естетика, 1990.
- Јован Христић, „Белешке о Куги Албера Камија”, *Летопис Матице српске*, 1953, књ. 371, св. 4.
- Јован Христић, *Поезија и критика поезије*, Нови Сад, Матица српска, 1957.
- Јован Христић, *Поезија и филозофија*, Нови Сад, Матица српска, 1964.
- Pierre Glaudes, „L'Essai est-il un genre littéraire?”, *Filološki pregled*, XXIV, 1997, 1—2, стр. 11—18.
- Јован Нрстић, *Studije o dramu*, Београд, Народна knjiga, 1986.
- Јован Христић, *Есеји*, Нови Сад, Матица српска, 1994.
- Јован Христић, *Изабрани есеји*, Београд, Српски Пен центар, 2005.
- Margerit Jursenar, *Hadrijanovi memoari*, Београд, Nolit, 1983.
- Julija Kristeva, „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, avril 1967, str. 440—441.
- Žan de La Brijer, *Karakteru* (preveo Dragoslav Ilić), Београд, Dereta, 1991.
- Mišel de Montenj, *Ogledi* (prevela Mila Đorđević), Београд, Kultura, 1967.

⁶² *Поезија и филозофија*, стр. 148.

⁶³ *Есеји*, стр. 236.

⁶⁴ *Исто*, стр. 237.

- Јелена Новаковић, „Јован Христић и Пол Валери”, *Књижевности*, 2008/4, стр. 51—55.
- Blaise Pascal, *Pensées*. Texte de Léon Brunschvich, Paris, Nelson.
- Blez Paskal, *Misli* (preveli Jelisaveta i Miodrag Ibrovac), Beograd, Kultura, 1965.
- Поезија Јована Христића* (уредили Славко Гордић и Иван Негришорац), Нови Сад, Матица српска, 1997.
- Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Jean-Paul Sartre, *Lettres au Castor et a quelques autres* (éd. S. de Beauvoir), Paris, Gallimard, 1983.
- Pierre Villey, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Paris, PUF, 1965.

Jelena Novaković

JOVAN HRISTIĆ ET LES MORALISTES FRANÇAIS:
MONTAIGNE, DESCARTES, PASCAL

R é s u m é

La pensée de Jovan Hristić, écrivain serbe de la seconde moitié du XXe siècle, est fondée sur la croyance que l'écrivain n'est pas un individu isolé, enfermé dans sa subjectivité solitaire, mais qu'il crée toujours dans le cadre d'une tradition à laquelle il est nécessairement lié, ce qui n'est pas sans rappeler la constatation de La Bruyère, au début de ses *Caractères*, que tout est dit et que nous venons trop tard pour prétendre à l'originalité. „L'homme n'est plus seul même dans ses sentiments”, constate Hristić, pour conclure que, sans ce dialogue incessant avec les autres, notre réflexion serait ennuyeuse et stérile. Ce dialogue, qui fait partie de la création littéraire elle-même, se déroule aussi bien au niveau explicite, par des citations des phrases et des fragments de textes des autres auteurs, qu'au niveau implicite, par des allusions à leurs ouvrages, qui demandent parfois un effort de déchiffrement.

Dans ce travail, nous nous proposons d'examiner le dialogue que Hristić établit avec les moralistes français du XVI^e et du XVII^e siècle, tels Montaigne, Descartes et Pascal, auxquels il se réfère non seulement dans ses essais, mais aussi dans sa poésie. Ce faisant, nous essayons d'abord de replacer ces citations et ces références dans leur contexte premier et ensuite de les considérer dans leur nouveau contexte que constitue la création littéraire de Hristić lui-même, pour dégager les changements qu'elles ont subies au cours de ce déplacement, les nouvelles significations qu'elles ont obtenu et comment elles se sont enrichies.

ОДРИЦАЊЕ ОД ПРАВИЛА У ИМЕ УНУТАРЊЕ СЛОБОДЕ
У РОМАНИМА ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ
(поетика омладинског романа)

Зорана Ойачић

САЖЕТАК: У раду се говори о романима Гроздана Олујић из 60-их година прошлог века, о њиховој противречној рецепцији и новинама које доносе. Романи прецизно описују осећање света младих у социјалистичком/послератном друштву: несигурност, бунт, трагање за идентитетом кроз преиспитивање истина које су им сервиране и одбијање да им се повинују. Уместо тога, јунаци „гласају за љубав” и личну слободу, напуштају своје учмале средине, породице које их унесрећују и одбијају да живе као „мрави у трци за новцем”. У романима се радикализује питање унутарње слободе појединца, неретко уз елементе егзистенцијализма: јунакиња *Дивље семе*, ратно сироче без идентитета, прихвата свој статус као апсолутну слободу док јунакиња романа *Не буди заспале ње* у то име извршава самоубиство.

Романескна проза Г. Олујић одлучујућа је за појаву српске омладинске књижевности. Усредсређивање прозе Г. Олујић на потпуно нове теме и кризе идентитета младих јунака указује на потребу за њиховим новим читањем и превредновањем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: омладински роман, опозиција одрасли—недорасли, просторна и социјална евазија, трагање за слободом

Данас мање позната као романсијерка, Гроздана Олујић (1934) започиње књижевну каријеру 50-их година (у периоду карактеристичном по иновирању прозног израза и бурним полемикама) управо романима. За једну деценију објавила је четири романа: *Излећ у небо* (1958), *Гласам за љубав* (1963), *Не буди заспале ње* (1964), *Дивље семе* (1967), а после дуже паузе у потпуности прешла на фантастичну прозу и ауторске бајке (почев од збирке *Седефна ружа и друге бајке* 1979. године).¹

¹ Књижевно стваралаштво Г. Олујић се раслојава на две потпуно одвојене жанровске и поетичке етапе: романескну фазу 60-их и етапу бајке која траје од самог краја 70-их до данас. Прелазак са стварносне романескне прозе на краћу приповедну форму и фантастични, односно чудесни дискурс видљив је унутар хетерогене новелистичке збирке *Афричка љубичица* из 1985. у којој су обједињене психолошке (стварносне) и фантастичне новеле које су настајале од 50-их до 80-их година. Процес симболизације приповедног текста

I

I. 1. Романескна проза Г. Олујић брзо постаје предмет полемика: готово истовремено романи се оспоравају, цензуришу — и хвале као напредни и самосвојни.² Антагонизам у рецепцији романа изазива њихово занемаривање у националној и афирмацију у иностраној књижевној јавности. Наиме, полемике појачавају интересовање за *Излећ у небо* па овај роман постаје парадигма за нову прозу генерације „иза гвоздене завесе”, одрасле у рату и са специфичним погледом на свет.³ Такође, осећање живота јунака прозе Г. Олујић блиско је камијевском осећању празнине и бесмисла (што се више пута и напомиње у приказима широм света: нпр. *New York Times* 1961, британски *Punch*, 1962, шпанска *La Comuna*, 1965. и сл.), а њихова побуна одлика је омладинског романа, тада жанра у настајању.

Шесту деценију прошлог века обележава уплив нових књижевних струја и удаљених култура. Преовлађујући књижевни јунак је отуђени појединац који страда у савременом свету, а отклон од савремене цивилизације уметнике упућује ка источњачкој култури и филозофији, једном речју радикално другачијем доживљају света. У једном свом есеју Г. Олујић тумачи отуђеност и расцеп идентитета као карактеристичне теме

умногоме је условљен поетиком Истока: ауторка се, наиме, 70-их година бави превођењем индијске поезије и прозе и састављањем антологије индијске поезије (*Призивање светлости*, 1980), те је сасвим могуће да је контакт са индијском и, уопште, источњачком културом битно изменио поетичка начела ауторке и да се она више нису могла исказати у стварносној прози.

² Први роман о судбини сиромашне студенткиње, *Излећ у небо*, бави се актуелном југословенском стварношћу. Добио је награду већ у рукопису (роман године 1957. на конкурс „Народне просвете”) и прихваћен је са интересовањем (између осталог био је коришћен као предлог за позоришну представу и филм *Чудна девојка*), али приповедање о младим људима из радикално другачије перспективе убрзо постаје предмет оспоравања. Због „аморалности”, „динизма” и „ружне слике” омладине цензурисан је за готово трећину текста (интегрално издање појавило се после пуних двадесет шест година, 1984). И мада га Флакер 70-их разматра као саставни део тзв. „младе” прозе, односно „прозе у траперницама” (Флакер, 1983), овај, као и наредни романи, остаје делимично измештен из савремене српске прозе. Са друге стране, у светској јавности о истом делу се појављују десетине похвалних приказа (у британским, америчким, немачким, шпанским, индијским часописима); дело се проглашава „књижевном бомбом” (*New York Times*, 1961), „бриљантним првим романом” (*Springfield Republican*, 1961); „сетна и горка књига прустовске атмосфере”, „оригинална слика данашње омладине” писана „језиком нове генерације” (*Times of India*, 1967), против бесмисла (*Herald Tribune*, 1961) и отуђености савременог света (шпански *La Region*, 1964), а јунакиња романа доживљава се, између осталог, као „представник новог таласа битника” (*Buffalo News*, 1961). Упечатљива књижевна рецепција романа у светској књижевности потиче из више разлога. Роман се бави тада врло актуелним проблемима савремене књижевности, а осим тога пружа и специфичну слику стварности у социјалистичкој земљи из перспективе нетипичне јунакиње — циничне, повређене девојке која се од спољног света брани маском равнодушности.

³ У *Њујорк Тајмсу* се истиче да се овај бестселер после превода на француски и енглески убрзано преводи на друге језике и наводи да су га неки критичари у Југославији назвали циничним и аморалним. „Нема ничег сувишног у писању Г. Олујић; њен стил је сведен и прецизан, њене реакције на људе и догађаје звуче истинито. Аутор *Излећа у небо* или је био запањујуће зрео у 23-ој — или се родио стар, што може да се догоди онима чије је детињство украо рат” (*New York Times Book Review*, јун 1961).

епохе којима се и сама бави: „Странац у самој себи, сав у осцилацијама између жеље за обичним породичним животом и бекства од остварења те жеље, Кафка је доста рано спознао ужас недостатка контакта са животом, кошмар искључености и самоће” (Олујић, 1977: 299). Тематизовање кризе идентитета (осећања празнине/мучнине и разочарења), примена типичних приповедних техника (унутарњи монолог) и карактеристичан преокрет ка Истоку препознатљиви су и у њеним романима. (У годинама које следе ауторка се директно окреће култури Индије, што изазива преокрет у књижевном стварању.) Лектира јунакиње првог романа то показује: Миња чита Хесеа, Камија, Дијамела, *Еџийајску* и *Тибетанску књигу мртвих*, њено самопреиспитивање заснива се на поезији Камијевог *Странца*:

„Задржах пажњу на Камијевом *Странцу*. И ту је смрт била улазак у светлост. Није ми било потребно много времена да зајазим извесну сличност. Па ипак, то нисам била ја; за мене живот није био један огроман апсурд. Ја му само нисам знала смисла, ако понављање није неки смисао?” (*Излећ у небо*: 99; *подв. З. О.*).

Приповедна слика света обликована је фокализацијом нестабилног, обескорењеног јунака, преплављеног осећањем промашености. Пишући о Прустовом роману Г. Олујић истиче да је смрт бога у савременој цивилизацији дестабилизovala људску свест и изазвала осећање ништавила (Олујић, 1979а: 214). Јунак романа *Гласам за љубав* виче: „Ја немам за шта да се ухватим и за шта да се држим” (*Гласам за љубав*: 96), као што и прве реченице *Излећа у небо* наглашавају Мињину несигурност: „Тога дана, оптерећена осећањем узалудности и потребом да се, најзад, донесе било какво решење, бежала сам од себе саме.” / „Сада, овога часа, нестаћу под тим таласом, утонути у асфалт, у ништа. Па шта?” (*Излећ у небо*: 7). Ово животно осећање, међутим, проистиче из трауматизованог детињства (проведеног у рату) или породичних околности: наиме, двадесетогодишње јунакиње романа *Излећ у небо* и *Дивље семе* „обележене” су расипањем породице у рату, док младићи из несрећних породица (из друга два романа) покушавају да досегну личну слободу бегом *ка* новом животу или, још радикалније, *из* живота (Миња одраста без оца и осећа се ускраћена за мајчину љубав, Рашин отац је увек подругљив и припит; Галац је распет између разведених родитеља, Лика је ратно сироче; Галац сажаљева оца а презире очуха).

1. 2. Топографија романа подразумева два међусобно опонирана простора: Караново и Београд. Мало војвођанско место и велики град омеђују различите животне периоде јунака (детињство проводе у Каранову, а студирају или раде у Београду) и два различита доживљаја света. За све ликове (изузев Лике из *Дивљег семена*), завичајни простор Каранова је топоним детињства који носи помешана сећања (трауме и незадовољство уз истовремену безбрижност и осећање слободе). Одростање у речним врбацима равнице у јунацима развија машту и осећај изолованости, а недостатак љубави у породици тера их на напуштање завичаја;

са друге стране, бучни велеград, са светлима реклама, смогом и људима који обезглављено јуре снажи већ стечену несигурност. Налазећи се између два света, јунаци схватају да не припадају ни једноме од њих (када се врате у завичај схватају да му више не припадају, а градски простор никада нису у потпуности прихватили као свој) и живе са осећањем сопствене излишности („Када одрасту, ликови су често конфузни и сматрају себе губитницима”; Carpenter, Prichard, 1999: 518).⁴

Животни елан јунака (Миња и Галац сањају о књижевној каријери, а Лика да пронађе родитеље) и спорадични *излећи у небо* (насловна синтагма која симболизује еротски врхунац, односно тренутак среће) као да су унапред осуђени на неуспех. Трауматизовано детињство нагони их на неразумљиве животне одлуке. У својим противречним осећањима равнодушности, мржње и страсти јунаци препознају своју светлу и тамну страну, што чини и насловни симбол романа *Не буди заспале њсе*. Однос Ероса и Танатоса, творилачке и рушилачке снаге симболично је представљен сликом паса будних и спавајућих („у души човековој постоје пси љубави и пси мржње, пси стварања и пси разарања. Не буди заспале псе! — опоменуо ме је Прокопије”; *Не буди...: 133—134*). Када у ликовима преовладају подсвесни нагони („заспали пси”) они постају деструктивни: Раша у бесу чупа срце распетог лабораторијског пса, Тиса извршава самоубиство, Лика садистички шаље свог пса у смрт итд. Насупрот томе, у конвенционалним животним ситуацијама они показују изненађујућу пасивност и равнодушност. Своју рањивост и потиснути бес Миња и Лика покушавају да празне поигравањем са мушкарцима који их воле, а Раша се равнодушно одлучује на брак, удовољавајући упорности безличне колегинице. Када се заљуби у Слободанку-Тису, он без гриже савести напушта трудну жену и посао.

Приповедна симболизација у роману *Не буди заспале њсе* истиче слику човека као рањене животиње, бића инстинкта. Раша се идентификује са псима у лабораторији којима су пресечене гласне жице; у њиховој распетости и немој патњи види и сопствену („те очи су као и очи оних у стакленкама биле у мени. Оне су, што је још горе, почињале у мени да расту. Сада сам читав био испуњен тим очима које нису више биле само очи пса, већ (...) и мене самог, и свих оних које сам знао”; *Не буди...: 123—124*). Животна спутаност, немогућност да се патња искаже и прекине представља животну осећање које повезује Тису и Рашу; обоје се осећају спутани, рањени и као једини вид ослобођења виде одлазак у смрт. Пишући о Кафкиној *логици њакла*, ауторка посредно објашњава ово осећање: „Тај кошмар био је у њему толико свеобухватан и снажан да му се ни смрт више није чинила претњом већ избављењем...” (Олујић, 1977: 299). Стога Раша покушава да спасе вучјака који га погледом преклиње да му скрати муке и убија га, баш као што за себе и Тису набавља пиштољ. Јунаци се понекад и сами понашају као узнемирене животиње, нагонски. Раша трага за Тисом „као пас” („Жене су прола-

⁴ „More often they are confused as the adults and regard themselves as losers” (*превод* З. О.).

зиле и мирис њихових тела је остајао за њима. Ја сам стајао и њушио тај мирис као *џас*. Затим сам почео да их пратим”; *Не буди...*: 139; *Њодв. З. О.*), а Тиса, када је уплашена, испушта мирис „који каткада избија из звери ухваћених у замку” (*Не буди...*: 92). Допунска симболизација извршена је интензивним чулним опажањем ликова, пре свега израженим њухом. У опажање приповедног простора готово увек је уграђен мирис који одређује стање свести јунака: Тиса је „свежа”, болесне животиње у лабораторији заударјају, градске улице су пуне „мириса бензина и помија, и несносног људског зноја” (*Не буди...*: 158).

Противречна осећања, резак, пркосни, бунтовнички став (Миња жуди за књижевним успехом, али истовремено га обесмишљава, Галац се бунује против школе, родитеља и очуха, али такође сања књижевну каријеру у *Гласам за љубав*, као што се и јунаци трећег романа супротстављају свим конвенцијама) посматрају се не само као индивидуални, него као друштвени феномен промашене генерације. Први роман слика проблематике сиромашних студената, „младих гладних лица” у великом граду пред којима борба за живот тек предстоји („бујица младих лица осуђењих да још дуго након завршетка студија трагају за послом”).⁵ Да су унутарњи проблеми јунака у великој мери карактеристични за њихов животни узраст потврђује и следећи одломак. Поглед двадесетогодишњака на *живојну реку* испуњен је сновима и очекивањима које живот изневерава и ломи. За младог човека долазак у четрдесете раван је „малој смрти”:

„Човек са четрдесет година (...) зна да *друге обале* нема. Она је тек одсјај магле на води, плаветни прамен дима, ништа. Постоји једино за оне од двадесет. Једино је они траже, јер су живи и гладни живота и не пристају на отпатке” (*Излећ у небо*: 103).

Генерација која је дошла битно се разликује од пређашње, ратне генерације: „То није ништа ново. Сви ратови прво донесу једну жртвовану, па једну рањену, равнодушну генерацију” (*Излећ у небо*: 29). Описујући психологију младих људи из 60-их који, иако живе у социјализму, доживљавају свет као и њихови вршњаци широм света, Г. Олујић уводи нов тип јунака у српску књижевност. То је вероватно један од разлога зашто је роман у свету имао упечатљиву књижевну рецепцију.

II

Симболизација џросћора. Емотивни свет јунака подразумева крајности: ретке и јединствене тренутке велике среће и преовлађујуће осећање неприпадања и бесмисла. Ова располућена слика света остварује се пре-

⁵ Упечатљива слика студентског живота остварује се карактеристичним појединошћима из Студентског града: описом „илегалаца” из студентских домова, карактеристичног жагора студентске мензе, мириса устајале хране и повика увек гладних студената: „Ре-пе-те! Ре-пе-те!”.

васходно симболизацијом два просторна модела у којима се јунаци налазе:⁶ градски простор се приказује као изразито негативан, а ванградски простор (поготову онај у близини реке) као простор слободе у којем јунаци доживљавају своје најинтимније тренутке. Слика града у прози Г. Олујић је демонизована: „Београд преко лета, са плочницима лепљивим као смола, са ваздухом који мирише на изгорели бензин и помије, само нека врста модернизованог ѓакла” (*Не буди...*: 120—121; *Иодв. З. О.*). Градска архитектура нарушава природу, „раздире, цепа небо” што је чини кључним симболом отуђења: „Становници велеграда живе у кутијама које су наслагане једна на другу. (...) Све је ту машина, интимни живот се губи на сто начина” (Башлар, 1969: 56—57). Учестали описи градске вреве у првом и трећем роману приказују град као застрашујући *организам* који *жуи* људе. Пословни људи у „оклопима” који јуре улицама виде се као „устркане бубашвабе”, ларве („као свилене бубе у загушљивој полутами својих чахура”), мрави: „Људи су куљали из канцеларија и фабрика, а лица су им била смлављена и опустошена док су ишли као бујица мрава заокупљени свако својом сламком” (*Не буди...*: 153). Посматрајући физиономије људских лица око себе, Миња осећа ужас пред њиховим „шупљим очима”: „Засути сунцем, људи су се као мушице, ошамућене исувише јаким светлом, вртели округ. Очи су им биле слепе. (...) Ужас од тог брзог, бесмисленог настајања и нестајања отварао се преда мном као понор” (*Излећ у небо*: 53). Међутим, дехуманизовани простор услед емоционалног *узлећа* јунака преображава се у нежну, титраву слику простора који се *уздиже* и *лебди*. Другачије опажање проистиче из тренутака нежности и љубавне среће јунака. Наративни одломци који поседују изражену лиризацију и динамизовање пејзажа нису, међутим, условљени само психичким стањем Миње, Боде и Раше, него подразумевају и боравак у простору који се доживљава као властито „острво”, оаза слободе. *Просторна евазија* карактеристична је за омладински роман, наводи Флакер, те „њезини аутори стварају за своје ликове ’отоке’ унутар града или их воде у просторе удаљене од градских структура” (Флакер, 1983: 50).⁷ Просторне оазе у којима се осећају „своји” јунаци проналазе изван градског језгра, најчешће уз воду, ноћу, у сумрак или праскозорје (када град „скида” своју „свакодневну кожу, насртљиву и бучну”; *Не буди...*: 107).

Јунак налази спокој једино на реци, изван социјалне средине. Слике реке у *Гласам за љубав* су изражено лирске, без карактеристичних иронијских коментара приповедача. У речном свету Бода налази спокој и на тренутак заборавља на све оно што га мучи: „свет испод коже реке био је нешто изванредно: слојеви смеђе-зелене воде кроз коју пролази сунце, нека рибица, неки лист а преко свега тога тишина густа и чулна, готово опипљива. Осећао сам како ми се сви мишићи на телу опуштају.

⁶ „Све је у простору везано међу собом не само физички него и емоционално” (Личачов 1972: 422).

⁷ Флакер наводи пример како јунаци романа *Карта за звезде* В. Аксјонова одлазе на естонску плажу и често путују, што све можемо препознати и у романескној прози Г. Олујић.

Били су то тренуци спокоја какав сам осећао само у води” (*Гласам...*: 136). Такође, Раша и Тиса у трећем роману из чамца усхићено посматрају град *одоздо* („...небо изнад Београда било је модро и искричаво од неонских очију града. Високо изнад реке, са свим својим светлостима, град је изгледао као да лебди у ваздуху”; *Не буди...*: 96). Преламање светлости по површини воде даје лирски извртну, динамизовану слику („у смиренем, још успаваним водама реке, окренут наопачке, треперео је пејзаж града с кичмама кровова осутих бакром”; *Истио*: 111) а градски пејзаж постаје етеричан, готово нестваран („Био је налик на град који се сања”; „лак и нестваран као цртеж импресиониста”; *Истио*: 106 и 107).⁸

Субјективизовање простора најснажније је представљено у првом роману када се описује Мињина ноћ на реци са Пеђом. У овој епизоди интензивно емотивно стање јунакиње готово у потпуности потискује физички простор: „Обасјани изнутра, учини ми се да се дижемо заједно са њим ка неком простору у коме постоји само тишина, спокој и нека бескрајна светлост” (*Излећ у небо*: 42). Преплитање „спољашњег” и „унутарњег” погледа на тренутке доводи до удвајања свести („Наједном, схватих да се свет око мене удваја, или се то, можда, ја удвајам?”). Подизање и спуштање Пеђиног грудног коша Миња доживљава као подизање и спуштање небеса, а њихање чамца као пловидбу звезданим небом:

„Под мојим образом подижу се и спуштају његове груди, подижу се и спуштају небеса, и ми више нисмо у чамцу заривеном у шаш: изнад Кумове сламе смо и пловимо сребрним, озвезданим небом... У слепоочницама ми је тутњало, окретала су се и шумела небеса, па више нисам знала јесмо ли ми то у чамцу, међу трскама, међу жабама, или клизимо Млечним путем додирујући звезде...” (*Излећ у небо*: 40—41).

Овај специфични осећај „истинске супстанцијалне лакоће, лакоће читавог бића” (Башлар, 2001: 39) који јунаци пресликавају на простор који виде ауторка задржава и развија у својој наредној књижевној етапи — у бајкама. Наиме, измењени доживљај света и сопственог бића у бајкама прераста у трансформацију јунака, те у овом моменту можемо видети како се развија и гради прозни израз Г. Олујић.

III

III. 1. *Увођење омладинског романа у српску књижевност*. Усредсређивање на младе у периоду *оформљења* „који се суочавају са собом и светом” (Hunt, 1995: 147) карактеристично је за *омладински роман* „који је на европском истоку почео функционирати у педесетим годинама”, а развио се у 60-им и 70-им годинама прошлог века (Флакер, 1983: 25). Парадигму оваквог типа романескне прозе свакако представља роман о

⁸ И у првом роману слика града условљена је погледом из природе, у овом случају одозго, са Кошутњака: „Далеко доле, у дубини, тутњао је Београд, светлуцајући хиљадама својих зрикавих сијалица...” (*Излећ у небо*: 87).

новом покољењу, *Ловац у жици* Церома Д. Селинцера (1951). „Многи писци који су и сами читали Селинцера у младости почели су да стварају сопствене верзије Холдена Колфилда са комичним запажањима о себи и компликованим осећањима у односу на свет одраслих” (Carpenter, Prichard, 1999: 518).⁹ Адолесцент који одбацује грађанске нормe у име личне слободе постаје прототип новог јунака („Холден је, дакле, менталитет. Холден је негирање свијета одраслих”, изјављује словачка ауторка Јарослава Блашкова) у прози коју је Флакер именовао *џинс-џрозом* (или *џрозом у џрајерицама*), коју, између осталог, у региону зачиње роман Г. Олујић („џинс” не означава врсту панталона, одеће коју јунаци носе не-го симболизује „њихов животни став”; в. Флакер, 1983: 25).¹⁰ У романима оваквог типа приповедање је обликовано налик на „усмени спонтани говор” јунака-приповедача и постиже се уношењем жаргона, применом поштапалица и обраћањем фикционалној публици, што све запажамо у говору јунака *Гласам за љубав* („ако баш хоћете да знате”; „мислим”; „или већ о тако нечем”; „Верујем да знате шта хоћу да кажем?”; „Знате већ ту врсту момака, није потребно да вам причам! И нећу!”; „Желудац ми је био стално негде у гркљану, а они који су га ту бар једном осетили знаће шта хоћу да кажем”; „фрајери су као москити кружили око ње”; „никада ни кинте немају...”; „Он мора још да сврати кући да клопне, гладан је као курјак”, „Кезиш се као идиот” итд.).¹¹ Приповедач у омладинском роману назива се *интелигентни џриповедач у фармерицама*: реч је, најпре, о релативно образованом младићу који се „креће међу образованим људима..., али ни до својега образовања, ни до културних текстова прошлости, ни до туђега образовања не држи много” (Флакер, 1983: 59).

Иако се увођење урбаног жаргона и супротстављање конвенцијама („од моралних до језичких”; Флакер, 1983: 119) примећује у *Песми* Оскара Давича (1952), конституисање новог прозног модела у пуном смислу без сумње започиње романескном прозом Г. Олујић. У свим романима Г. Олујић су препознатљиве теме омладинске прозе: отпор јунака према родитељима, слика растурене породице, осећање одбачености и горчине; жеља за слободом и смрћу; социјални проблеми, самоубиства и смрт

⁹ „Many writers who had read Salinger in their own adolescence began to create Holden Caulfields of their own, with comics self-regarding attitudes and complicated feelings about the adult world” (*прев. З. О.*).

¹⁰ „Појам „прозе у траперицама” (*Jeans-prose*) можда је још много мање прецизан”, напомиње Флакер. „Не носе сви јунаци таквога типа прозе траперице. Многи од њих носе хлаче од вунених тканина... а има међу њима и одрпанаца из градских предграђа” (Флакер, 1983: 24–25). Анализирајући ову врсту романа у источноевропским књижевностима (романи Васиља Аксјонова у Русији, Јарославе Блашкове у Словачкој, Марека Хласка у Пољској, Улриха Пленцдорфа у Источној Немачкој и југословенских аутора од 50-их до 70-их година), Флакер закључује да се он најчешће гради у *односу* на Селинцерову поетику (Селинцер је „писац америчког космоса нашег времена”, истиче Аксјонов; „Његов Холден Колфилд има браћу по цијелом свету, чак их сигурно има и у Чехословачкој”, наводи Блашкова; *Исто*: 35–37).

¹¹ Флакер истиче да му је овај говорни клише „пао у очи” у роману *Гласам за љубав*: „а посве је одговарао код Селинцера тако често понављаном енглеском „and all that”, да је размишљао да наслови своју студију „Проза и те ствари...” (Флакер, 1983: 16).

јунака; радикалне и табуисане љубавне релације јунака: љубав између представника различитих националности (Слободан и Туркиња Рашида у *Гласам за љубав*), веза ученице и професора (*Излећ у небо*), жудња за љубављу у чије име се одбацују конвенције (*Не буди засјале йсе*). Роман *Гласам за љубав* у највећој мери носи елементе селинцеровске поетике пошто се бави конфликтним одрастањем адолесцента шеснаестогодишњака. Стога овај роман за српску књижевност има улогу коју донекле можемо упоредити са Селинцеровом у америчкој књижевности.

Иако јунаци романа Г. Олујић и Џ. Селинцера потпуно различитих друштвених услова и окружења (Холденова добростојећа породица живи у Њујорку, а он мења најбоље интернате у земљи док Слободан живи у варошици и скромној породици оца професора), њихови карактери су слични: обојицу одликују унутарње противречности, бунтовничко понашање и непристајање на друштвено лицемерје. Баш у овој околности истиче се особеност омладинског романа: *недорасли јунаци ре-агују на законийности средине из које йишичу и суйройштављају јој се у йо-кушају да осйваре индивидуалну слободу*. Слободанова унутрашња нестабилност и незадовољство проистичу, међутим, из чињенице да оба његова родитеља имају нове породице и животе у којима он само делимично може да учествује (Бода живи са оцем и маћехом Стаником, а одређеним данима посећује мајку¹²). Разочаран у обе „породице”, од којих ни једна до краја то и није, распет између тајни „ове” и „оне” куће које га оптерећују („...могао сам да почнем с оним јутром кад је Станика као заборавила да постојим а ја отишао у школу без доручка. Нисам почео јер би то било изношење тајни *оне* куће... Наједном заглашен својом сопственом крвљу, схватих да ниједна од тих кућа није моја”; *Гласам...*: 30—31), Бода је жељан љубави и породичне топлине, преплављен осећањем усамљености и сопствене излишности: „Био сам слободан и сам као пас и нисам знао шта да почнем; сви су ме тако лако пуштали од себе да ми је било јасно да не вредим много” (*Гласам...*: 31). Једина особа која га разуме и безрезервно воли је његова мајка. Бода сањари да живи са њом далеко од свих и, подсвесно љубоморан, осећа снажно непријатељство према очуху и полусестрама („као и њихов отац, Јасмина и Драгана не знају да се смеју и као и он имају те округле мале главе ... по изразу, облику лица и усана су на свог оца због чега не могу да их волим, мада обећавам мами да хоћу и говорим и самоме себи: хоћу, хоћу!”; *Гласам...*: 28).¹³ Јаз између две „породице” појачан је и њиховим различитим социјалним статусом; живот у породици његовог оца је врло скроман: „Ми, уосталом, нисмо имали телевизор. Нисмо имали ни фри-

¹² „Мама је рекла да ће ми испеглати одело када дођем. Да ли је данас њен ред? Јуче је био уторак; знам то по сарми. Станика је шугава ако у уторак не скува сарму. Она је, уопште, често шугава ако не уради ово или оно. Мамин ред на мене је, значи, сутра” (*Гласам...*: 14—15).

¹³ За разлику од њих, Весна, Слободанова сестра по оцу, блиска му је физички и емотивно: „За сестру која је то само до пола (њена мајка није и моја мајка, али је зато мој отац и њен што је очигледно по дужини наших ногу и црвенилу косе и пега!) то је готово невероватно, али чињеница је да Весна дели и колаче и батине са мном” (*Гласам...*: 9).

жидер, јер не бисмо имали шта ни да ставимо у њега. Од читаве електрификације Станика је имала само један мали Сименсов штедњак а Стари машиницу за бријање коју је Влада дигао кренувши за Београд” (*Гласам...*: 168—169) док је његов надмени очух један од најмоћнијих људи у варошици.¹⁴

Бунтовништво дечака огледа се у односу према школи; презирући дволичност и снобовштину међу богатим ученицима престижних колеџа, Холден свесном незаинтересованошћу постиже да га из њих избаци, док се Слободан налази у опасности од искључења због скандала са лажним љубавним писмима професорки Меланији. Слободан је равнодушан према гневу и бризи своје околине јер сања и жуди за другачијим светом као што Колфилд жели да буде чувар детињства, „ловац у ражи”.¹⁵

„Избациће те из школе, и шта ћеш онда? — Станика ме је посматрала на онај један свој начин. Онако као што се посматра траг пужа на омиљеној ружи, хоћу да кажем.

Ако избаци, избацили су. Слегох раменима. Већина писаца није имала факултет. Фокнеру то није сметало да предаје на факултету. (...) Пловићу морима. Продаваћу новине. Бићу шофер. Бићу било шта. Имам два метра и шеснаест година” (*Гласам за љубав*: 165).

Пркос према школском систему чини да јунаци своје таленте одбијају да ставе у службу школског успеха. Без обзира на књижевни дар, њихов школски успех из овог предмета је осредњи или слаб. Слободан добија јединицу за састав у којем се залаже за љубав („Нећете далеко догурати ако обраћате пажњу на оцене. Ја, уосталом, нисам таленат да добијам тапије на памет. И из српског који у разреду знам најбоље, једва да имам тројку, али то је, наравно, због онога што сам одбио да напишем писмени на тему шта мислим да постанем у будућности”; *Гласам...*: 170), а Холден пада у усменом изражавању јер не жели да се „држи теме”. Међутим, док Селинцеров јунак пред собом има братовљев холивудски успех и јасно му је да такав живот не жели да води, за Слободана је књижевно стварање тачка у којој се потврђује и животна шанса (подударност се огледа и у томе што Бода такође има старијег брата Владу који живи у великом граду). Бода пише роман и машта да постане славан писац јер у његовој свести то подразумева идеализовану слику авантуристичког живота, богатства и трагичног краја:

„Реших да ћу до тридесете морати да напишем бар пет романа. Један од њих мораће да буде генијалан, будите уверени у то” / „И поред тога ја

¹⁴ Слободан говори о свом очуху са нескривеним цинизмом: „Он је просто приморавао људе да је обраћају (пажњу, *прим. З. О.*). Ја сам то знао као што сам знао да ће почети с оним како је он у мојим годинама држећи пушку у руци јурио фашисте по сремском фронту, био рањен и заробљен, а онда побегао из ропства да затим, још незалечен, изгладнео и бос помаже при изградњи земље итд. итд.” (*Гласам...*: 55—56).

¹⁵ На сестрино питање шта би желео да буде, Холден, парафразирајући поему Роберта Бернса, одговара „ловац у ражи”, доживљавајући себе као витеза, чувара невиности који стражари на литици на крају поља ражи. (Пад са литице симболички означава излазак из детињства, доминантну тему епохе).

ћу бити славан. Не онако како су славни фудбалери или космонаути или друга свемирска чуда. Бићу славан онако како писци то могу да буду” (*Гласам...: 169 и 163*).

Као и Колфилд, Слободан је један од оних који траже „нешто што њихова средина није могла да им пружи. Или су мислили да њихова средина није у стању да им то пружи” (Селинцер 2003: 200). Слобода коју недорасли јунаци прижељкују симболички је одређена било као Колфилдов сан о житном пољу као *невином* простору ослобођеном од дволичности и правила, или Слободаново залагање за љубав: „*Јер што је тако, и ако је могуће да се бира и ако човек за било шта гласа, ја гласам за љубав, мада је и она на неки начин унапред изгубљена ствар*” (*Гласам...: 30*). „Гласање за љубав” представља, заправо, очајничку тежњу јунака да сачува љубав и нежност у свету у којем су сви *јежеви* или *корњаче* (односно свако носи „свој оклоп” или „показује бодље”). Растрзан опречним осећањима, немајући ослонац, Бода своју рањивост сакрива грубошћу и пркосом (баца књигу на под насред часа, бежи из школе, потуче се са очухом, свесно добија лоше оцене и укореле)¹⁶ који му, бар наизглед, доносе осећање слободе, али не гасе унутарње незадовољство које га изједа. Символи његове рањивости (крхке адолесцентске природе) оличени су, можда, најбоље у поклонима које добија од Рашиде. Јеж и корњача Грета симболизују, по Јовановићу, природу *недораслог* јунака и његов однос према свету: „Испод накрешених бодљи и тврдог оклопа крије се, у ствари, слабо и незаштићено тело, као што се испод дрског понашања и маске равнодушности скрива рањиво и љубави жељно биће” (Јовановић, 1996: 8). И стога се он осећа слободно и срећно само онда када са Рашидом проводи дане на обалама Тисе, држећи је за руку („Седели смо на шинама и држали се за руке и то је било нешто најлепше што сам до сада успео да доживим”; *Гласам...: 60*). Према Рашиди Бода има изразито заштитнички однос (јер га у нечему подсећа на мајку) и пред друговима не жели да се хвалише, по цену да изгледа као губитник: „Рекао сам да ми је Рашида нешто као љубав, али он то није могао да схвати. У нашој школи није нарочито популарно рећи да ти је неко љубав јер то испред тебе ставља један апсолутни минус у очима других” (*Гласам...: 134*).

Говорећи о промени мотивације у књигама за младе, Питер Хант запажа да је уобичајена поучна намера замењена темама које се тичу социјалних или расних разлика: „Занимљиво је видети како се религиозни или дидактички елементи у књигама за младе замењују покретом ’политичке коректности’, социјалном и расном освешћеношћу” (Hunt, 1995: 149—151).¹⁷ Супротстављањем различитих социјалних окружења у којима се јунак креће (људи којима је окружен потичу из најразличитијих сре-

¹⁶ „Све вредности које му отац намеће (успех у школи, каријера) не само да га не привлаче већ га раздражују и гоне на опирање. У име тог опирања он је у стању да уради много шта: од пркосног бацања књиге на под испред професора па до пристајања на писање лажних љубавних писама” (Јовановић, 1996: 6).

¹⁷ „It is interesting to see that the religious/didactic element in children’s books has been replaced by a movement to be ’politically correct’ — socially and racially aware” (*увод 3. О.*).

дина: Рашида је Туркиња, једно од многе деце железничара „из пруге”, лепотица Неда ћерка алкохоличара,¹⁸ Атаман је потомак сеоских спахија, а професор Багрицки избегли Рус), читалац добија прилику да сагледа друштвеноисторијски контекст. У малом простору Каранова („све три цркве, народни одбор и гимназија распоређени су око трга”) изграђена је веома сложена, нијансована скала међуљудских и социјалних односа његових становника, заснована на оштрим контрастима. Иако живе једни крај других, припадници различитих вероисповести, етничких заједница и друштвених слојева заправо живе свако у свом свету: нови моћници, социјалистички функционери, владају градом, док, лежећи на сунцу у центру варошице, просјаци у ритама „из мађарског краја” греју промрзле ноге.

Устајала атмосфера Каранова у којем се сви добро познају а свака вест брзо рашчује, па се и на оца прељубника лако налети у мраку, додатно снажи отпор који Бода има према завичајном простору; он не жели да подлегне провинцијалном менталитету и постане несрећан као сви које познаје. Свестан да су и његови родитељи некада били другачији па их је живот испунио незадовољством, посматрајући их како и у новим породицама живе у несрећи и лажи, Бода сања о одласку и животу у којем ће моћи да се влада по сопственим начелима. („И они бирају конфликт или (најчешће) евазију, не окривљујући за властити избор никога другог осим самих себе”; Флакер, 1983: 60).

III. 2. Насупрот генерацијском јазу и оспоравању света одраслих, млади успостављају заједништво унутар сопствене генерације — *хоризонтални континуитети* наспрам вертикалног традицијског низа. Њихово генерацијско заједништво подразумева начин одевања, савремену музику, књижевност и медије, пре свега филм. Јунак романа *Гласам за љубав* своју стварност непрестано упоређује са филмовима (као и други јунаци омладинске прозе), а из многобројних поређења израња удаљени, гламурозни свет који га фасцинира — златна епоха холивудске филмографије 50-их и 60-их година. Изглед и понашање карановских девојака Бода пореди са филмским глумицама, док младиће који се шепуре на игранци или плажи подругљиво упоређује са вестерн-јунацима или Белмондом. Такође, Рашида и он корњачу називају по Грети Гарбо (због „тајанственог погледа”). Филмска звезда која посебно фасцинира Боду је Мерилин Монро. Његов зид у очевој кући облепљен је постерима славне глумице испод којих су уцртани крстићи када је преминула („када се десило *оно*”, каже Бода).¹⁹ Слика генерацијског заједништва очигледна је у представљању забаве карактеристичне за шездесете године прошлог

¹⁸ „Њени су, осим ње имали још једно крдо деце, а отац јој је био грађевински радник кога су сваке суботе Неда и њен четрнаестогодишњи брат мртвог пијаног извличили из кафане” (*Гласам...*: 48).

¹⁹ Чак и када посматра околни простор, Бода покушава да његову баналност „поправи” поређењем са различитим филмским школама: предвечерје тако изгледа „као у енглеским филмовима рађеним по Дикенсу”, а „Месец се као у филмовима из Индије полако и декоративно пењао у небо” (*Гласам...*: 94 и 70).

века: игранке у башти Омладинског дома. Врста музике која се свира, плес и начин облачења окупљају све младе варошице: на њој свирају „ђаволски добра торпеда”, игра се твист, а на бетонираном платоу врте се „италијанске потпетице, жипони, џакчићи са ђерданима до пупка и фармерице уске, уске баш тамо где треба” (*Гласам...: 100*). Иако не плеше, Бода посматра Атамана и Неду како се врте и осећа се понесен атмосфером.

III. 3. Као што смо напоменули, јунаци омладинских романа одлучују се за просторну евазију (напуштање школе, бег од куће) па су „чести мотиви путовања који су повезани, дакако, са еванзивним односом” (Флакер, 1983: 50). Позиција у којој се Бода осећа немоћан и спутан док живот *пролази* оличена је у посматрању међународних возова који пролазе кроз мало место, „доносећи мирис далеког и непознатог”. (Са друге стране, прођердани живот који је отишао у неповрат оличава луда старица Бароница која непрекидно пева о бродићу који никада, никада није заплвио.) Писак воза за Боду представља својеврстан позив у „шумно, дивно жуборење путовања” који га прогони и у сновима: „видео сам како поред мене пролећу бандере, реке, врхови планина и усамљене куће...” (*Гласам...: 172*). Додирујући топле шине, јунак у машти исцртава далеке пределе за којима жуди. Као што Колфилд планира да крене у авантуру ауто-стопом, Бода сања о животу у којем ће моћи да се влада по сопственим начелима. Он машта о јужним морима и великим градовима света: „Ја, наиме, често желим да сам на неком другом месту. Сада сам размишљао о острвима Јужнога мора... Желео сам да будем го. Желео сам да слушам само ветар” (*Гласам...: 168*). Међутим, док се Селинцеров јунак невољно враћа у породично окриље, Бода ипак стаје на папучицу воза и креће у авантуру: „Држи се, Грета! — викнух скочивши на папучицу вагона. — Ми путујемо!” (*Гласам...: 180*). Када сазна да су Рашиду присилно послали у Сарајево, ни њега за живот у Каранову ништа не веже. Полазећи у нови живот, јунак овог романа „откида се од ограничености и несхватања и креће у потрагу ... за просторима среће и слободе” (Јовановић, 1996: 8).

III. 4. Однос *недорасли-одрасли* у омладинској прози подразумева да се јунаци „издвајају из свијета у којему владају норме друштвенога понашања, узимају став кибица или аутсајдера, 'маркирају' у животу, напуштајући школу или радни однос”. *Социјална евазија* „постиже се тиме што се збивање смјештава у свијет који је већ по својој социјалној нарави опозиција структурираном свијету. То је врло често у пољској прози свијет друштвених изопћеника-хулигана (проза Марека Новаковскога) и градског полусвијета..., или, пак, свијет полубохемске умјетничке интелигенције (врло чест у Руса Аксјонова)” (Флакер, 1983: 49—50). Трећи роман Г. Олујић карактеристичан је по социјалној евазији јунака у бoемски свет — међу сликаре, неуспешне студенте, бескућнике. („Они су били само део тог света, и то део који је штрчао. Нисам могао да их не приметим”, каже Раша у *Не буди...: 40*). Они одбацују грађанске конвен-

ције („Ми смо сви другачији од осталих!"; *Исџо*: 44), залажу се за слободу у уметности и љубави и живе од данас до сутра шокирајући околину („њихово цикање заврте кафану као чигру. Очи суседних столова упреше се у нас"; *Исџо*: 41).²⁰ Јунаци одбијају одговорност и обавезе у име слободе: „као што ни они не би могли себе да замисле као некога ко ради од седам до два гмижући пред тамо некаквим шефом од кога не зависи само твој данашњи дан, твој сутрашњи дан, већ и читав овај шугави живот" (*Исџо*: 99), па макар то значило и гладовање (неколико примера јасно сведочи о социјално маргинализованом положају ликова: Миња сања „увек исти" *шанџијалски* сан у којем је окружена храном а гладна, у купеу воза гладна зури у дете које неће да једе батак; Раша посматра људе у експрес-ресторану као гладна животиња и вреба остатке њихових оброка). Сликара који свесно одбија стални посао, одбацује чиновништво као савремени облик ропства, поносни је представник *слободног човека* („правник по дипломи, сликар по опредељењу и продавац новина по сопственом нахођењу"; *Не буди...*: 98): „Објашњавајући, затим, као што се објашњава када је у питању дете: да сам схватио због чега он радије извикује новинске натписе и разноси млеко за десетак хиљадарки него што би се возио аутомобилом као правни референт или секретар, или слична чиновничка уштва, сваког дана страхујући шта би овај или онај могао да каже о њему, идући с конференције на конференцију с увек истим бљутавим речима на уснама" (*Не буди засјале ње*: 99). Негација чиновника као савременог симбола отуђења присутна је и у другим романима ауторке.²¹

III. 5. Омладински роман не своди се само на карактеристичне проблеме у одрастању и релативно бенигно критизерство према родитељима и одраслима уопште (родитељи се описују са презиром, као алкохоличари или неуротици; адолесценти су распети између нових породица својих родитеља; беже из своје средине);²² он се може јавити и у знатно радикалнијем облику те се описују и дотада табуисане теме: самоубиство или смрт родитеља, ближњих — или самих јунака; експлицитне сексуалне активности адолесцената и сл. (Hunt, 1995: 149—151; Carpenter, Prichard, 1999).²³ („Смрт је, по речима Јона Р. Таузента, била више споми-

²⁰ При обликовању ове уметничке боемске комуне Г. Олујић је, по сопственом сведочењу, била инспирисана својим познанством са уметницима Медијале 60-их година прошлог века.

²¹ Готово исте исказе проналазимо и у *Гласам за љубав*: „Нисам могао и нисам желео да будем као и други, као ти мрави у трци за новцем, сендвичима или блештавим каросеријама аутомобила" (*Гласам за љубав*: 121).

²² „Teenage novels face up to such matter as (...) discomforts of divorce, racism, explicit teenage sexual activity etc." (*превод З. О.*). Јунаци описују родитеље као алкохоличаре, празноглаве купохоличаре или неуротичаре. „Романи Дона Донована (1969), Барбаре Версбе (1976) и Пола Зиндела (1976) су типични примери постселинџеровске генерације у портретисању родитеља као неуротика, готово без изузетка": мајке у Доновановом и Зинделовом роману су алкохоличарке, а Зинделов јунак назива своје родитеље Шизоидна Сузи и Параноидни Пит („Schizo Suzy and Paranoid Pete") (Carpenter, Prichard, 1999: 518).

²³ Прва, радикалнија верзија *Гласам за љубав* садржи сцену у којој Атаман и локални хулигани брутално силују бескућницу и просјакињу. У каснијим издањима ова сцена је избачена.

њана у модерној књижевности за децу него секс у викторијанско доба” (Carpenter, Prichard, 1999.)²⁴ У том смислу се издваја роман *Не буди заспа-ле ње*, чија је тема заснована на самоубиству јунака. Јунак романа, Раша, огорчени је двадесетпетогодишњак; он напушта студије медицине и хонорарне послове, одбија да живи по конвенцијама и спава на столу за сецирање медицинске лабораторије окружен теглама са фетусима и кавезима са животињама на којима се изводе експерименти. Његова девојка, гимназијалка Тиса, је још радикалнији пример бунтовног адолесцента: оптерећена сексуалним злостављањем у детињству, она постаје аутодеструктивна и испуњена гневом према својој угледној породици. Њено незадовољство и бунт расту па напушта породицу и проводи време са Рашом, све време га подстичући на заједничко самоубиство које доживљава као ослобођење од живота који не жели. Иако Раша у последњем тренутку одустаје, Тиса је доследна у својој аутодеструктивности и њена смрт заувек уништава Рашин живот. Приповедни оквир романа обликован је као судски процес за убиство, али се неретко претвара у суђење појединцу који је желео да се влада мимо друштвених конвенција (у чему наставља поезику Кафкиног и Камијевог романа). Међутим, за разлику од судских процеса јунака Кафкине и Камијеве прозе, Рашу ослобађају за убиство Тисе, али његов живот без Тисе, без обзира на пресуду, остаје без сврхе и смисла. Рашина слобода је привидна и спољашња и, самим тиме, неважна. Тематизација овако радикалних поступака младих заснована је на конфликтном односу младих и старијих који, по Флакери, најчешће „у себи носи трагично разрешење конфликта” (Флакер, 1983: 48). И у осталим романима смрти ближих опседају јунаке и доприносе њиховој дестабилизацији: Мињин отац се обесио у рату, деду су убили на њене очи; Ликина другарица из дома Штефика пресуђује себи пред осталим девојчицама итд.

IV

Критичка слика друштва. У роману *Дивље семе* слика света се радикализује и прераста у експлицитнију критичку слику социјалистичког режима. Овај роман тока свести прати унутрашње поноре и дилеме главне јунакиње која је, како би егзистенцијалистички осећај неприпадања и апсолутне слободе био потпун, обликована као ратно сироче. Јунакиња је апсолутно лишена — *слободна* од свих веза са заједницом; парадоксална чињеница у односу на остале романе састоји се у чињеници да њену слободу прижељкују ликови из осталих романа, док је за Лику она узрок патње. Лика не може да се сети своје прошлости и порекла, не зна чак ни своје име (дезинтеграција њеног идентитета постакнута је и различитим именима које јој додељују у сиротишту из бизарно-практичних раз-

²⁴ „Death (a subject, as John Rowe Townsend has said, 'which for long was no more mentionable in modern children's books than was sex in those of the Victorians') played the important part...” (прев. З. О.).

лога, ради лакшег распознавања када има више девојчица са istim именом). Концепт прозе апсурда видљив је и у обликовању њеног социјалног статуса: налик службеницима из Камијеве и Кафкине прозе који немају ближих интимних веза са средином и породицом, у Ликином случају све везе су дословно поништене, а нове, осим успутних и привремених, није створила („Мој живот почиње са мном. Ја не знам никог пре себе. Не памтим ништа. Сама сам себи почетак и крај”; *Дивље семе*: 69). Без идентитета и пријатеља, ова мала жена из *Фуџроле*, поштанска службеница за шалтером, осуђена је на посматрање туђих живота и зарађујући унутарњи немир. Чак и њен поглед из стана поглед је *одоздо*, из доње просторне и социјалне сфере — сутеренске собе, из које може да види само потпетице на асфалту. Онтолошка усамљеност рађа у њој очајничку жељу да се уз некога привије па међу мушкарцима тражи очинске фигуре, и у сваком пролазнику, наставнику или човеку на шалтеру види оца или рођака. Са друге стране, „учење” емотивној хладноћи од најранијих дана изазива својеврсну безосећајност, садизам у њеном карактеру; Лика жели да повреди ближњег као што је и сама повређена. Кроз лик несрећне Лике, биљке без корена, *дивље семе* одбаченог у рату, суштински је обесмишљен „социјалистички рај” земље: туробна и на моменте ужасавајућа слика детињства у државном сиротишту указује на формалну бригу државе (девојчице се школују и воде на море), али и суштинску суровост васпитачица које кажњавају за сваку ситницу и усађују страх и грижу савести сирочићима који живе о „народном новцу”. Идеолошка индоктринација у најранијем узрасту повија ионако лабилне и несигурне личности девојчица које за свако несташтво добијају етикету народног издајника. Граница између послушности и „грехова” према држави је бесмислено порозна и изазива различите девијације: личности девојчица огрубе — као Лика, или се сломе — као Штефица. Нарочито је упечатљива епизода са самоубиством Штефице, која, испуњена кајањем и очајањем што је „социјалистички паразит” (због безазленог преступа), виљушком жели да ишчупа *џаука зла* из свог срца: „Убићу га и бићу чиста! Бићу добра, бићу слободна од зла!” Девојчице које су обавезане да мирују у време спавања леже у мраку слушајући звуке забадања виљушке у месо: „у потпуној тишини, затим чуо се само њен глас и тупо забадање виљушке у месо које вам се усељавало у сиву масу мозга и у крв, да вас ноћима иза тога буди из сна” (*Дивље семе*: 67).

Љубавна веза ратног сирочета и некадашњег партизанског команданта, а у послератном друштву партијског функционера, додатно подрива етичку слику друштва. Наиме, огрубели моћник социјалистичког друштва Душан, и сам прогоњен ратним кошмарима (када нишани пиштољем у угао собе), већ је ожењен „по партијској линији” када се зближава са деветнаестогодишњом Ликом. Његов однос према Лици представља, међутим, мешавину заштитничког става и готово очинске брижности те меко трпи њене грубости. И, коначно, Ликин оглас у којем тражи родитеље њену индивидуалну судбину смешта у контекст колективне несреће ратом опустошене земље. Оглас, као *џандорина кућица* на чијем дну стоји нада да ће пронаћи ближње, отвара читав каталог

ратних судбина, распуклих породица, расејаних људи који се траже више из невоље, а мање из љубави. Прошавши низ погрешних сусрета са људима из огласа, Лика остаје и без наде. Она је приморана да прихвати сопствену судбину као апсолутну слободу и независност пошто је то једини избор који има: „Сада си као бог: све што јеси или ћеш бити, преостаје ти тек да створиш” (*Дивље семе*: 146).

У овом смислу роман је веома близак новелама које приказују лик *шалтерског службеника* као репрезентативан тип јунака данашњице. „Свет је направљен од чиновника и оних који то нису”, истиче сликар Прокопије из романа *Не буди засјале ње* (*Не буди...:* 98), указујући на суштинску поларизацију унутар прозе Г. Олујић. Чиновници у прози Г. Олујић који свој живот проводе са друге стране шалтерског стакла (Лика, Бошко Рашета у новели „Лица умрла, лица жива”, Данило Арачки у „Афричкој љубичици” итд.) као у акваријуму, израстају у симболе нехуманог живота у урбаном свету. Отуђени службеник који, временом, више обраћа пажњу на бројке него на лица људи није одвојен шалтерским стаклом од лица странака само привидно. Његов стални а површни контакт са људима суштински га изолује уместо што га њима приближава. Позиција бирократе који, и сам заробљен у „кутији од стакла”, ужива у илузији моћи над исто тако јадним лицима молилаца, представља критику савременог друштва које негира људскост:

„Хладна струја ваздуха коју су странке уносиле са собом ледила му је прсте, а ипак: био је надмоћнији од тих људи иза шалтерског стакла и знао да јесте — њихова покуњена, збуњена лица признавала су му ту надмоћ. Она су била та што траже, свеједно шта траже, али траже упорно и насртљиво, животињски покорно или бучно. Више није могао да их поднесе, а то је био тек први корак ка презиру” (*Афричка љубичица*: 90—91).

Полазећи из конвенционалног, „лажног” живота, ликови прозе Г. Олујић пролазе кроз сумњу, а затим и презир према колективном духу свог окружења и породице; осећање *мучнине* и гађења према људским „маскама” које их окружују покреће процес самопреиспитивања, одвајања од људи и поступну унутарњу трансформацију. Ослобођени „стега”, са осећањем *сипрашне слободе* и одговорности, они настављају живот са сигурношћу да се „свет ствара по њиховим замислима” (као Бошко Рашета). Несумњиво је да су оваква промишљања Г. Олујић имала извориште у актуелној књижевној и филозофској клими, али ова проза, такође, критички проговара о идеологији, њеним вредностима и опасностима те описује последице које има на свест појединца.

V

Романи Гроздане Олујић проистичу из савремене књижевности (прозе тока свести, филозофије егзистенцијализма, поетике апсурда) и критички представљају послератну државу у којој се наслућује јаз између идео-

логије и стварности: ратни хероји постали су људи на власти који се понашају бахато и надмено (као очух Галца из *Гласам за љубав*, у извесном смислу и Ликин љубавник у *Дивљем семену*), а формална брига новог друштва најсликовитије се представља кроз трауматично одрастање у државним сиротиштима које утискује у свест јединке емотивну хладноћу и осећај неприпадања. Слика друштва представљена је кроз противречности: убрзана урбанизација велеграда формира нов тип јунака данашњице — чиновника чији посао иза шалтерског стакла изазива дехуманизовање. Свест усамљеног појединца на ужурбаним улицама се искреће; са друге стране, учмалост провинције у којој се ништа не мења гуши појединца и изазива жељу да је напусти.

У светској књижевности се, под окриљем Селинцерове поетике, формира омладински роман који се бави унутарњим и спољашњим конфликтима младих људи и тематизује табуисане теме: сукоб са родитељима и средином, смрт, самоубиство, адолесцентску сексуалност, социјалне проблеме и, са друге стране, генерацијско заједништво младих очитовано кроз савремену културу. Карактеристични ликови у романескној прози су бунтовни млади људи који одбацују конвенције и покушавају да остваре своју срећу. Изузетно актуелни за период у којем настају, романи прецизно описују специфично осећање света младих и њихово немирење са наметнутим вредностима. Млади бунтовници преиспитују „истине” које су им сервиране и одбијају да им се повинују; уместо тога *џласају за љубав* и личну слободу, што представља суштинске идеје протеста младих широм Европе крајем 60-их година. Посматрано из данашње перспективе, очигледно је да је романескна проза Г. Олујић била одлучујућа за појаву омладинске прозе у српској књижевности, те да представља парадигму новог прозног типа. Свако унутар своје генерације, јунаци романа носе нешто од холденовског менталитета, али проистичу из специфичних превирања у послератној југословенској стварности и најављују климу шездесетосмашког покрета. У том смислу, чини се да је потребно ново читање и самеравање места и значаја романескне прозе Г. Олујић.

ЛИТЕРАТУРА

1.1.

- Олујић 1958** — Гроздана Олујић, *Излећ у небо*, Сарајево: „Народна просвјета”.
- Олујић 1959** — Гроздана Олујић, *Писци о себи*, Београд: „Младо поколење”.
- Олујић 1963** — Гроздана Олујић-Лешић, *Гласам за љубав*, Ријека: „Отокар Кершовани”.
- Олујић 1964** — Гроздана Олујић, *Не буди заспале њсе*, Београд: „Просвета”.
- Олујић 1967** — Гроздана Олујић, *Дивље семе*, Београд: „Просвета”.
- Олујић 1984** — Гроздана Олујић, *Излећ у небо*, Београд: „Народна књига” (прво интегрално издање).
- Олујић 1985** — Гроздана Олујић, *Афричка љубичица*, уредили Марко Недић, Тања Крагујевић-Видић, Београд: „Народна књига”.

1.2.

- Олујић 1975** — Гроздана Олујић, „Проблем идентитета личности у делу Вирџиније Вулф”, *Књижевности*, год. XXX, књ. LXI, св. 11/12, новембар-децембар 1975, стр. 482—500.
- Олујић 1977** — Grozdana Olujić: „Literatura i vreme” (*Literature and Time*), *Kultura*, 36/37, 167—176, www.zaprokul.org.yu/kultura/bibl_k1.html
- Олујић 1977а** — Гроздана Олујић, „Логика пакла Франца Кафке”, *Трећи програм*, пролеће 1977, стр. 297—306.
- Олујић 1979а** — Grozdana Olujić, „Hiljadu lica Indije” (*Thousand Faces of India*), *Kultura*, 1979, 45/46, 104—114, www.zaprokul.org.yu/kultura/bibl_k1.html
- Олујић 1979б** — Гроздана Олујић: „Пронађено време Марсела Пруста”, поговор у: Марсел Пруст, *Једна Сванова љубав*, Београд: „Рад”, стр. 213—221.
- Олујић 1980** — Гроздана Олујић, „Хиљаду лица Индије”, предговор антологији *Призивање светлости*, Београд: „Рад”, стр. 7—50.
- Олујић б.г.** — Гроздана Олујић, „Крилати точак времена”, стр. 140—150.

2.1.

- Blakeston 1974** — Oswald Blakeston, „Sovietology, Silences, Sketches”, *Herald Tribune*, Aug. 1974, USA.
- Blumberg 1974** — M. Blumberg, „Wild Seed by Grozdana Olujić, publ. Quarter Books, London, 1974”, *Times*, 29. 8. 1974, London, UK.
- Brooks 1962** — Jeremy Brooks, „A Page of Fiction”, *Sunday Times*, 29. 4. 1962, UK.
- Christowe 1961** — S. Christowe, „Conventions mean little to Minya”, *The New York Times Book Review*, 2. 7. 1961, USA, pp. 6.
- Duchane 1962** — Anne Duchane, „An Excursion to the Heaven (Hodder & Stroughton, London 1962)”, *The Guardian*, April 1962, UK.
- Edwards 1974** — Lovet Edwards, „Wild Seed by Grozdana Olujić”, publ. Quarter Books, London, UK.
- Grisby 1961** — Channing L. Grisby, „A Promising First Novel”, *Oakland Tribune*, 7. 2. 1961, USA.
- Јовановић 1996** — Александар Јовановић, „Свет љубави Гроздане Олујић”, Предговор у: Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: „Bookland”, стр. 5—8.
- Jones 1974** — C. Jones, „Hard to Forget”, *South Wales Argus*, 7. 10. 1974, UK.
- Лакићевић 2003** — Драган Лакићевић, „Нови живот — љубав”, поговор у: Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: „Bookland”, стр. 143—146.
- Lehane 1974** — Brendan Lehane, „Wild Seed by Grozdana Olujić, publ. Quarter Books, London, 1974”, (Book of The Week), *Daily Telegraph Magazine*, 23. 8. 1974, London, UK.
- Mc. Laughlin 1961** — Richard Mc. Laughlin, „Brilliant First Novel by G. Olujić”, *Springfield Republican*, July 1961, USA.
- Mellors 1974** — John Mellors, „Wild Seed by Grozdana Olujić, publ. Quarter Books, London, 1974”, *The Listener*, 12. 9. 1974, UK.
- NN 1961** — „An Excursion to the Sky” (LC 61-5037), *Virginia Kirkus*, July 1961, USA.
- NN 1961а** — „An Excursion to the Sky”, *The New York Times Book Review*, 19. 11. 1961, USA.
- NN 1961б** — „An Excursion to the Sky”, *Denver Post*, 18. 6. 1961, USA.
- NN 1961в** — „Involved in Tragedy”, *Times Literary Supplement*, 20. 4. 1961, USA.
- NN 1961г** — „Flaunting a Façade”, *Savannah News*, 6. 5. 1961, USA.
- NN 1961д** — „An Excursion to the Sky”, *Anninston Gala Star*, 18. 6. 1961, USA.
- NN 1961е** — „An Excursion to the Sky”, *Buffalo News*, 17. 6. 1961, USA.

- NN 1962** — „An Excursion to the Heaven”, *Daily Worker*, 17. 5. 1962, London UK.
NN 1962a — „An Excursion to the Heaven”, *Birmingham Mail*, 31. 5. 1962, UK.
NN 1962b — „An Excursion to the Heaven”, *John O’London*, 26.4. 1962, UK.
NN 1962v — „In Person on An Excursion to the Heaven”, *Statesman*, New Delhi, India.
NN 1963 — „An Excursion to the Sky — a bombshell book”, *Civil and Military Gazette*, 3. 9. 1963, Lahore, India.
NN 1967 — „An Excursion to the Heaven”, *Times of India*, 22. 1. 1967, New Delhi, India.
NN 1967a — „An Excursion to the Heaven, Search for New Values”, *Statesman*, 4. 1. 1967, New Delhi, India.
NN 1967b — „An Excursion to the Heaven”, *The Sunday Standard*, 22. 1. 1967, New Delhi, India.
NN 1967v — „Wars don’t end with Truce”, *Statesman*, 4. 1. 1967, New Delhi, India.
NN 1967g — „An Excursion to the Heaven”, *Patriot*, Jan. 1967, New Delhi, India.
NN 1967d — „An Excursion to the Heaven”, *New Bharat Times*, 4. 1. 1967, New Delhi, India.
NN 1967đ — „An Excursion to the Heaven”, *Iryan Path*, Jan. 1967, New Delhi, India.
NN 1974 — „*Wild Seed* by Grozdana Olujic, publ. Quarter Books, London, 1974”, *The Daily Telegraph*, London, 12. 9. 1974.
NN 1974a — „Sadness, madness of War”, *Express & Echo*, 20. 9. 1974.
NN 1974b — „*Wild Seed* by Grozdana Olujic, publ. Quarter Books, London, 1974”, *Bristol Evening Post*, 17. 5. 1974, UK.
Nye 1974 — R. Nye, „Wuthering Depths”, *The Guardian*, 22. 8. 1974.
Peare 1961 — Howell Peare, „Five Unusual Novels from Europe and Asia”, *Neshville Banner*, 21. 4. 1961, USA.
Peterson 1961 — V. Peterson, „From Yugoslavia, the Voice of a War Shadowed Generation”, *New York Herald Tribune*, 23. 8. 1961, USA.
Peђen 1959 — Драшко Peђен, „Гроздана Олујић: Излет у небо”, *Летопис Маџице српске*, 135, 383, 1 (јануар 1959), стр. 94–96.
Richardson 1974 — Jean Richardson, „*Wild Seed* by Grozdana Olujic, publ. Quarter Books, London, 1974”, *The Birmingham Post*, 7. 8. 1974, UK.
Salmon 1974 — Mary Salmon, „*Wild Seed* by Grozdana Olujic, publ. Quarter Books, London, 1974”, *Irish Independent*, 7. 9. 1974, UK.
Stanford 1974 — Derek Stanford, „Colliers and Catastrophy (on Grozdana Olujic *Wild Seed*)”, *The Scotsman*, aug. 1974, UK.
Филмска банка података — www.balkanmedia.com/html/homepage.html; www.filmovi.com/you/html
Флакер 1983 — Александар Флакер, *Проза у тирајерицама (прилог изградњи модела њезне формације на грађи сувремених књижевности средњо и источноевројске ређије)*, II, проширено издање, Загреб: „Либер”.
Hitrec 1961 — J. Hitrec, „Letter from Yugoslavia”, *Providence Journal*, 1 (6) 1961, New York, USA.
Wienhold 2006 — Jessica Wienhold, „Magic Realism within Anti-Fascist Discours: Writing National Identity in Grozdana Olujic’s *Wild Seed*”, Midwest Slavic Conference, 2–4. March 2006, <http://slaviccenter.osu.edu/pdf/midwest06sch.pdf>
- 2.2.**
- Carpenter, Prichard 1999** — Humphrey Carpenter and Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children’s Literature*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1999. (first edition 1984.)

- Ајонс 1985** — Вероника Ајонс (Veronica Ions), *Индијска митологија*, превео с енглеског Омер Лакомица, Опатија: „Отокар Кершовани”.
- Башлар 1969** — Гастон Башлар, *Поетика њростора*, превела Фрида Филиповић, Београд: „Култура”.
- Башлар 1998** — Гастон Башлар, *Вода и снови (оглед о имагинацији материје)*, превела с француског Мира Вуковић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Башлар 2001** — Гастон Башлар, *Ваздух и снови (оглед о имагинацији крећања)*, превела с француског Мира Вуковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- VanSpanckeren 1995** — Kathryn VanSpanckeren, *Outline of American Literature*, published by United States Department of State.
- Лихачов 1972** — Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, превео Димитрије Богдановић, Београд: СКЗ.
- Селинџер 2003** — Цером Д. Селинџер, *Ловац у жићу*, превод с енглеског Флавио Ригонат, Београд: Ј.О.М.
- Тибетанска књижа мрћвих 1996** — *Тибетанска књижа мрћвих*, сакупио и издао В. Ј. Еванс-Венц, Сремска Митровица: „Табернакл”.
- Fink 1981** — Eugen Fink, *Nietzscheova filozofija*, Zagreb.
- Вучковачки-Савић 1995** — Вера Вучковачки-Савић, *Енциклопедијски речник индијске митологије и религије*, Врбас: „Слово”.

Zorana Oračić

DENYING THE RULES IN THE NAME OF FREEDOM
IN GROZDANA OLUJIĆ'S NOVELS
(Poetics of a Novel for the Young)

S u m m a r y

The paper discusses Grozdana Olujić's novels from the 1960s, their contradictory reception and innovations they bring. The novels precisely describe the feeling of the world among the young in a socialist/postwar society: insecurity, rebelliousness and rudeness, search for identity through questioning the truths which had been served to them and refusal to obey them. Instead, the heroes „vote for love” and personal freedom, they leave their sterile environments, families that make them unhappy and refuse to live as „bureaucrat rats”, „ants in the race for money”. The novels radicalize the issue of internal freedom of an individual, often with the elements of existentialism: the heroine of *Wild Seed (Divlje Seme)*, a war orphan without identity, accepts her status as absolute freedom while the heroine of the novel *Don't Wake the Sleeping Dogs (Ne budi zaspale pse)* commits suicide in that name.

The novelistic prose of Grozdana Olujić is decisive for the appearance of the Serbian literature for the young. Directing the novelistic prose to the completely new topics and identity crises of the young points to the need for its new reading and re-evaluation.

СЛОБОДАН ЈОВАНОВИЋ О ФИЛИПУ ВИШЊИЋУ И ВУКУ КАРАЦИЋУ

Најталија Лудошки

САЖЕТАК: Пишући о Вуку Караџићу и Филипу Вишњићу Слободан Јовановић исказује се као историчар, књижевни критичар, политиколог. У овом раду предочена су његова запажања о Вуковом и Вишњићевом месту у српској историографији и књижевности и политичком профилу Вука Караџића. Осим тога, учињен је покушај довођења у везу Вуковог и Јовановићевог историографског поступка.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Слободан Јовановић, Вук Караџић, Филип Вишњић, Милош Обреновић, Први српски устанак, књижевна историографија, документарна грађа, поетски артефакт, књижевни портрет

Дело Филипа Вишњића и Вука Караџића — уткано у темеље српског националног и културног идентитета — није могло измаћи пажњи ни Слободана Јовановића. Правника по образовању, Јовановића су, познато је, осим струке, једнако заокупљале историја и књижевност. Тако су се у његовом обимном и разноврсном опусу нашли текстови *Вук Караџић о унутрашњој политици кнеза Милоша* (1923), *О боју на Чокеџини* (1924) и *Вук као сликар историјских личности* (1937/38). Поред ова три рада, у којима анализира Вукове политичке ставове и методолошка питања историографије и књижевности, Јовановић ће о Вуку начинити још један запис у оквиру студије *Један прилоз за истраживање српског националног карактера* (1964).

О сопственом поимању националне културе Слободан Јовановић, између осталог, пише: „Кад је реч о култури једног народа морају се узети у обзир све гране његовог духовног живота: не само његова наука, него исто тако његова вера и морал, његова књижевност и уметност, његова политика и право, његова војска и привреда, његови обичаји и забаве... Тек на основу свега тога може се рећи какав културни образац тај народ има, и колико је тај образац продубљен и префињен.”¹ Дело

¹ Слободан Јовановић: *О културном образцу*, у студији *Један прилоз за истраживање српског националног карактера*, *Сабрана дела Слободана Јовановића* (даље у тексту *ДСЈ*), том 12, стр. 566.

Вука Караџића указује на исто: и његови напори да Србе уведе у европски културни круг, из којег су стицајем историјских околности вековима били изопштени, простирали су се на разне сфере научне и књижевне делатности.

Тако и Вуков рад на историографији проистиче, уз остало, из метода и праксе немачких и словенских романтичара (стасалих на учењима Јохана Готфрида фон Хердера и Фридриха Карла фон Савињија) који су: „...у многоме изједначавали историју са унутрашњим развитком народа, његовог заједничког духа, веровања и обичаја, усменог књижевног стваралаштва, правних установа и језика који се развија сходно духовном расту народа и постаје ризница где је похрањено све што је један народ, стварајући се, од себе дао.”²

1.

За Слободана Јовановића, писца државне и правне историје Србије XIX века, драгоцени извори били су и историјски списи Вука Караџића.³ С обзиром да је Јовановић у оквиру своје велике теме: историје Србије од 1838. до 1903, подробно проучавао владавину кнеза Милоша Обреновића и уставобранитеља, и Вукова сведочанства били су незаобилазна. Ништа мање њима се морао користити и приликом израде студије *Карађорђе и његове војводе* (1938).⁴ Каткад им се афинитети подударају (стваралачка опсесија обојице је личност и владавина Милоша Обреновића), обојица негују жанр хронике и биографије (односно портрета), а и стилски приступ им је сличан: списи обојице припадају корпусу књижевне историографије.⁵ Међутим, за Слободана Јовановића Вуково дело је интересантно не само као историографски документ. Осврћући се на његове текстове, Јовановић указује на његове идеолошке ставове, анализира његов метод у портретисању историјских личности, али и вреднује његов допринос развоју савремене српске историографије.

У том смислу ваља тумачити есеј *О боју на Чокешини*, који је касније објављиван под насловом *Филиј Вишњић*. Иницијалном реченицом Јовановић констатује: „О боју на Чокешини имамо два описа: један чисто историјски од Вука у његовој *Првој години војевања на дацје* — и други сасвим песнички у познатој Вишњићевој песми *Бој на Чокешини*.” Већ

² Видети: Радован Самарџић, *Вук Караџић као историчар*, у књизи: Вук Стефановић Караџић, *Историјски списи*, стр. 352.

³ Као историчар Јовановић се ослањао не толико на примарне изворе (архивску грађу) колико на секундарну литературу из пера својих претходника у тој области. (Видети о овоме у студији Радована Самарџића, *Дело и писац, СДСЈ*, том 12, стр. 698.)

⁴ У уводном делу овог свог текста Слободан Јовановић, уз констатацију о невеликом броју историчара који су проучавали Први српски устанак, наводи: „Међу њима чине нам се, од домаћих писаца, најважнији Вук, Баталака, Новаковић, — а од страних, Калај и Ранке” (*СДСЈ*, том 11, стр. 17).

⁵ „Јовановићева историја имаће своје место у српској култури као књижевно дело. Као *Мемоари* проте Матеје Ненадовића или Вукови историјски списи.” Живорад Стојковић, *Уместо предговора*, Слободан Јовановић, *Портрети из историје и књижевности*, стр. 10. *Филиј Вишњић, СДСЈ*, том 11, стр. 653.

следећом напоменом Јовановић указује и на свој истраживачки циљ: „Занимљиво је упоредити ова два описа; ако ништа више, видеће се како је Вишњић обрађивао историјску грађу коју је имао на расположењу.”⁶ Предочавајући Вуково сведочење о овом трагичном догађају који се одиграо на Лазареву суботу 14, односно, по новом календару, 28. априла 1804. и Вишњићеву епску интерпретацију истог збитија, Јовановић имплицитно упућује на два различита историографска проседеа: стари — вековима негован кроз народно предање, а распламсан и заокружен устаничким циклусом Филипа Вишњића и новији — зачет концем XVIII века Рајићевом *Историјом*, а који на граници уметничке и научне прозе наставља да негује Вук Караџић у својим хроникама, портретима и биографијама.⁷

Преформулација првобитног наслова овог Јовановићевог огледа (са имена догађаја на име народног певача), такође, има своју логику. Наиме, као истраживач историографског метода, Јовановић у овом тексту не потенцира дивергентност методолошких поступака заснованих на опозицији: фактичко-фикционално. Он се у овом случају представља првенствено као књижевни критичар који анализира процес транспоновања документарне грађе у поетски артефакт.

Међутим, један детаљ у Јовановићевом огледу остаје споран. Тешко да је слепи певач своју епску повесницу заснивао на обради Вукове устаничке прозе. Забележено је да је Вишњић стихове о устанку (поготову о оним догађајима којима није могао бити сведок — будући да је у Србију доспео 1809), темељио на „основу причања непосредних учесника.”⁸ Сем тога, кад је 1815. од Филипа Вишњића у сремском манастиру Шишатовач бележио, између осталог, стихове о српској револуцији, сам Вук још увек није штампао своје сведочанство о *Првој години српскога војевања на даије*. Тај спис публиковаће тек 1828. у *Даници*, пет година по објављивању (1823) треће књиге лајпцишког издања у којој су сабране „пјесме јуначке позније” а у којој је први пут штампан и Вишњићев *Бој на Чокешини*.

У свом тексту Јовановић не елаборира Вуков таленат и умеће у представљању историјских догађаја и личности. Узимајући као неупитно објективан⁹ његов опис боја на Чокешини, Јовановић указује колико на

⁶ *Филиј Вишњић, СДСЈ*, том 11, стр. 653.

⁷ Ваља, на овом месту, подсетити да је Вук *Историју разних словенских народова* Јована Рајића сматрао највреднијом српском књигом XIX века.

⁸ „У Шишатовцу је и касније често бивао гост код тадашњег водећег песника Лукијана Мушицког. Једном од тих сусрета српског Хомера и српског Хорација дугујемо неколико података о Вишњићевом животу и раду. Мушицком је испричао како је стварао песме: питао је ратнике кад су се враћали с бојишта, 'ко је предводио', где су се тукли, 'ко је погинуо, против кога су ишли'. Вишњићева устаничка епика стварана је у ватри ратних збивања, по логорима на дринском бојишту, непосредно после битака и мањих групних окршаја, а песме о почетку устанка и ранијим бојевима на основу причања непосредних учесника. На основу тога Вишњићеве устаничке песме можемо поделити на две скупине... Уметнички су дограђеније песме из прве скупине...” Јован Деретић, *Филиј Вишњић и устаничка епика, Историја српске књижевности*, стр. 242.

⁹ У фусноти Јовановић напомиње и следеће: „Прота Матија у својим *Мемоарима* тврди на против да је Јаков довео око 400 момака, али да је застао у Чокешини манастиру

поетичке посебности усмене јуначке песме, толико и на специфичност стваралачког поступка Филипа Вишњића. Дакле, предмет његове анализе је песма коју разматра са књижевнотеоријског аспекта. (Чиме је, мора бити, условљена и интервенција везана за промену првобитног наслова.)

Вуков опис околности у којима се збио бој на Чокешини и прецизно представљање мотивације његових актера, у истоименој песми Вишњић саображава канонима усмене епике. Селекционишући историјску грађу, избацијући *сувише реалистичне детаље*, дајући примат гесту над идејом, функционалном употребом за овај жанр карактеристичних стилских фигура (хиперболе, градације, алузије, симбола), певач је, предочава Слободан Јовановић, догађај са много бизарних елемената (свађа Ђорђа Ђурчије с Јаковом Ненадовићем, непристајање хајдука на Ненадовићеву стратегију, пијанство браће Недића) интерпретирао тако да су га чак и доцнији историчари — као што то чини Леополд Ранке у својој Српској револуцији (*Die serbische Revolution*, 1829) — видели као „Термопиле српских хајдука”, а најјуначније међу њима, браћу Недиће, као српске Леониде.¹⁰

У финалу свог текста Слободан Јовановић покушава да протумачи посебност Вишњићевог песничког талента: „Цео Бој на Чокешини Вишњић је свео на лични подвиг браће Недића, и у том подвигу истакао само његову лепу, витешку страну. И, без сумње, сваки народни певач урадио би исто. Ипак зато у тој обради има нечега што је лично Вишњићево. То је, пре свега, његова херојска машта и његов велики стил: браћи Недићима он је дао огромне микел-анцеловске размере; то нису више живи људи, него натприродне, симболичке фигуре, које представљају 'борбу до последњег фишека'. И поред те величине визије има још и оно специјално Вишњићево осећање првог устанка. Баш зато што је био слеп и што није учествовао у догађајима, Вишњић је, јаче него други, осећао какав се страشان вихор подигао у нашој земљи, и како ће тај вихор све очистити пред собом. Неодољивост наше народне снаге и фаталност догађаја давала му је чудновате жмарце и стрепње. Пред величином и неизбежношћу турске катастрофе, он је био тако запрепашћен, да је то личило на неку врсту жаљења (на пр. у *Боју на Мишару* оно нарицање каде Кулинове за свом босанском господом коју је побила сиротиња раја, а није ни знала какве дивне и отмене људе убија). То осећање

Ђурчију само с неколико момака. Вук, иако писар у Ђурчије, није био њему толико наклоњен као прота свом стрицу Јакову, и зато ми се његово казивање чини вероватније, — утолико пре што се у тој тачки и Вишњић слаже с Вуком. Прота, као и Вук, каже да је Јаков хтео 'око манастира бусије правити', али да Недићи нису на то пристали. Он не помиње ништа о њиховој пијаности; ипак није вероватно да је ту ствар Вук измислио, — и то без икакве потребе. Он је могао имати нешто против Јакова, који је, као што се зна, дао убити Ђурчију, али није имао ништа против браће Недића.” *Филип Вишњић, СДСЈ*, стр. 653—654.

¹⁰ Летимичан поглед и на најновија тумачења српских историчара Боја на Чокешини (Радоса Љушића, Чедомира Антића) такође указује на невољно помињање или прећутно прелажење преко податка о пијанству браће Недића (чиме Вук мотивише њихово лавовско држање пред вишеструко надмоћнијим Турцима). Ни савремена наука, чини се, не одолева митологизацији националне прошлости утемељеној на песми чувеног гуслара Филипа Слијепца (како га Вук назива у писмима Мушицком).

страховите неодољивости нашег првог устанка Вишњић је унео и у свој опис боја на Чокешини. За Вука, браћа Недићи могли су бити два напит- та хајдука, — али за Вишњића цео полет, цела снага, и цео бес првога устанка био је оличен у та два млада човека, који су дочекали турску вој- ску изван бусија, и пали, не зато што су били савладани, него што су се били испуцали.”¹¹

С друге стране, Вук својом широком културном акцијом обједињује две наизглед диспаратне тежње: да посведочи истину (као писац исто- ријских списа) али и оживи *народно предање* (као сакупљач и приређивач књига народних умотворина).

„Нашу интелигенцију он је упутио на тумачење националног карак- тера, и за то тумачење давао у својим збиркама потребну грађу. Ни једна његова збирка није имала таквог одјека као Друга књига народних песа- ма. Млађа интелигенција читала је ту песмарицу као неко народно је- ванђеље, тражећи у њој основе једне наше, чисто српске етике,” писаће Слободан Јовановић о Вуку као једној од личности са пресудним утица- јем на формирање нашег националног карактера.¹²

2.

Међу историчарима чије је дело Слободан Јовановић проучавао, поред Михаила Гавриловића, Јована Скерлића, Стојана Новаковића, на- лази се и Вук Караџић. Јовановићево интересовање за Вукове списе проистекло је из усмерености обојице на период настанка српске државе у XIX веку: најпре Карађорђево доба, а потом доба владавине Милоша и Михаила Обреновића и уствобранитеља. Вук ће о Милошу писати као савременик који је са кнезом бивао у непосредним контактима а чија је аутократска фигура често повлачила потезе који су најдиректније утица- ли на његову судбину. Јовановић о овој интригантној личности пише са временске дистанце. Његови извори, у првом реду, јесу историјски спи- си Михајла Гавриловића. Овај Јовановићев претходник, специјалистички усмерен на политичке прилике у Србији у периоду Милошеве владави- не, свакако је као један од главних извора користио Вуков корпус настао на исту тему.

Тако се и прво публикувано интересовање Слободана Јовановића за Вука као историчара, објављено 1923. под насловом *Вук Караџић о унутрашњој политици кнеза Милоша*, тиче „његовог писма Кнезу од 12. априла 1832”.¹³

¹¹ *Филиј Вишњић, СДСЈ*, стр. 656—657.

¹² Вук, у: *Један прилог за проучавање српског националног карактера, СДСЈ*, том 12, стр. 547.

¹³ Реч је о Јовановићевом осврту на објављивање тог значајног документа који је, ка- ко сазнајемо из поднаслова, са тумачењима и интерпретацијом (у облику предговора и по- говора), приредио и објавио Љубомир Стојановић 1923. године у издању Геце Кона. (Ви- дети: *Вук Караџић о унутрашњој политици кнеза Милоша, СДСЈ*, том 11, стр. 785).

У уводу Слободан Јовановић указује на историјат објављивања Вуковог писма (које је први пут публиковано 1843. захваљујући Јовану Хаџићу, потом у другој књизи *Вукове њрејиске*), и значај подухвата Љубомира Стојановића који „са потребним историјским објашњењима” 1923. по трећи пут предочава јавности овај документ. За само писмо Јовановић тврди: „Вуково писмо јесте најпотпунији и најречитији документ који нам је оставио противу Милошеве управе.”¹⁴

За Јовановића, међутим, у овом писму, интересантно је нешто друго: не Милош и његова „влада”, него политичко биће Вука Караџића. У њему као критичару кнежеве владавине Јовановић види зачетника оних идеја које ће, касније, заступати уставобранитељи у свом политичком програму. Професор државног и уставног права и наводи политичке поставке Вука Караџића које ће генерирати у идејама уставобранитеља (инсистирање на правној сигурности народа и чиновника и ограничавање апсолутне Милошеве власти институцијом Сената који би чиниле угледне личности).

Јовановић закључује свој приказ указивањем на амбивалентан однос Вука Караџића и његовог највећег опонента: „У својим књижевним пословима Вук није имао већег противника од познатог славено-сербског писатеља Милоша Светића (Јована Хаџића), који је у исто време био главни теоретичар уставобранитељске странке. Али у политичким пословима Вук и Светић имали су исте погледе, — и када је после пада Обреновића узео да пише о недостацима Милошеве управе, Светић је навео у целога Вуково писмо.”¹⁵

Коначно, Јовановић поентира у последњој реченици формулишући, истовремено, занимљив вредносни суд — како о књижевном, тако и политичком делу Вуковом: „Као политичар Вук изгледа много мање оригиналан него као књижевник: у конструктивном делу свога писма, тамо где говори шта треба радити, он просто изражава опште идеје тадашње опозиције.”¹⁶

3.

А о Вуку као књижевнику, и то оном делу његовог опуса у којем се с успехом и сам огледао — књижевној историографији — писаће Јовановић у есеју из 1938. насловљеном *Вук као сликар историјских личности*. Очевидно добро познајући његово дело, у свом карактеристичном маниру противстављања теза и антитеза (и овај антологијски текст пун је оних типично јовановићевских везника: ипак зато, али, међутим), следбеник старијег историографа, тачку по тачку, наводи карактеристике Вуковог умећа портретисања личности српке историје XIX века.

Дефинишући, простом уводном реченицом: „Вук је био скупљач”, разнородну делатност великог прерадоца српске културе, Слободан Јова-

¹⁴ *Исто*, стр. 786—787.

¹⁵ *Исто*, стр. 787.

¹⁶ *Исто*, стр. 787.

новић истиче у чему се састојало његово преимућство над потоњим историчарима. Природно обдарен „оштрим опажањем” и намеран да тачно бележи, Вук, иако не нарочито вешт у везивању и обрађивању прикупљене грађе, поседује способност разлучивања важног (главног) од неважног (споредног); има осећај за унутрашње јединство и код људи и код догађаја; не развија и не тумачи своја запажања (али оставља могућност читања између редова); иако га занима српски народ као целина, ипак даје портрете знаменитих појединаца. Међу тим личностима посебно место заузима кнез Милош, којим се бавио у три маха (у посебном спису 1828, у писму 1932. и рукопису који је до Јовановићевог доба остао нештампан¹⁷).

Аргументовано, наводећи редове из Вукових списа, Слободан Јовановић указује на елементе његовог особеног стила портретисте. Оно што, пише Јовановић, ваља имати на уму јесте чињеница да су „Вукови модели били махом прости и сирови људи. Они су се свим бићем уносили у оно што су радили; њихова радња достигала је стога херојску висину, али психолошка позадина те радње била је због своје једноставности мало занимљива. Као Омирови јунаци, тако и Вукови модели живели су више споља него изнутра. Њих није требало објаснити, него ’испричати’, али баш због тога њихов животописац морао је имати много приповедачкога дара. Да ли је Вук тога дара имао? Ми мислимо да о томе најмање може бити спора. Ма на којој страни отворили његове историске списе, наћи ћемо очигледне примере његове приповедачке вештине. То све кипти оним конкретним појединостима које у правом историском приказивању нису неопходно потребне, али које чине сву занимљивост једне приповетке.”¹⁸

Вукова способност литераризације историјске грађе, наводи Јовановић, укључује и живост описа, динамичност, дијалошку форму која би се без тешкоћа могла пренети и на сцену.

Што се тиче замерки савременика да „потцењује и омаловажава наше знамените људе, уносећи у њихов животопис чак и такве ствари о којима се у историји из пристojности не говори,”¹⁹ Вук је као противаргумент истицао своју непристрасност. Међутим, Јовановић сматра да је та потенцирана реалистичност водила у карикирање.

Осим ове примедбе на рачун „претераности Вукова реализма”, Јовановић афирмативно оцењује његов поступак. Вукова настојања да велике историјске личности прикаже као обичне људе, са свим врлинама и манама, даје нашем писцу повода да српског историчара упореди с Плутархом: „Између Плутарха и Вука велика је разлика: Плутарх је био један врло рафиниран књижевник једног позно културног доба, а Вук

¹⁷ Мисли се на *Особитиу грађу за Српску историју нашег времена* која је остала у фрагментима у Вуковој заоставштини с аманетом да се не отвара до 1900. Отворена је 1901. године да би изводи из ње били публиковани све док интегралну верзију рукописа није приредио Радован Самарџић и штампао у књизи Вук Стеф. Караџић, *Историјски списи*, 1987.

¹⁸ Вук као сликар историјских личности, *СДСЈ*, том 11, стр. 660.

¹⁹ *Исто*, стр. 661.

'отац књижевности' у једном младом сељачком народу; ипак зато Вукове биографије приближују се Плутарховим, ако ни по чем другоме, а оно по томе што је Вук као и Плутарх држао да код великих људи мале ствари јесу неки пут карактеристичније него велике."²⁰

Дајући појединости, ситне карактеристике (о Петру Добрњцу и хајдук-Вељку, на пример) Вук их слаже у целовиту слику.

Карактеристике Вукових способности, на које указује на почетку свог огледа, Јовановић подвлачи још једном у завршници: „Вук је имао правило да бележи све што види, и ништа више него што види. Повучени његовим примером, и други су после њега бележили све што виде, — и ипак зато њихове белешке вреде много мање од Вукових. Лако је бележити оно што се види, али тешко је видети оно што вреди да се забележи. Вук је имао сигурно око за оно што је главно и карактеристично, — и та се његова особина нарочито посведочила у његовим сликама историских личности.”

4.

Осим заинтересованости за исте теме, обраде историјске грађе не у научном, него у књижевном стилском проседеу (и с тим у вези одабира истих жанровских модела) остаје питање да ли би се, и по којим основама, могли довести у везу књижевноисторијски корпуси Вука Караџића и Слободана Јовановића. На неке трагове упућују истраживачи Јовановићевог дела, а у неким редовима у својим текстовима о Вуку млађи историчар се и сам разоткрива.

На први поглед, поређења између ова два писца остварива су пре на принципу контраста но сличности. Тако, Владимир Ћоровић, пишући о Слободану Јовановићу као историчару упућује, како на особености његовог стила, тако и на његово место у развојној вертикали српске историографије. Отпочињући текст опаском о врло лепом почетку српске историографије у XIX веку — захваљујући делу *два одлична приказивача*: Вука Караџића и проте Матеје Ненадовића, који су Први устанак представили „...са пуним реализмом правих људи из народа толико живо, непосредно и речито, да је то била и остала наша најлепша проза прве половине XIX века”; а потом наводећи историчаре који су се бавили истим раздобљем национале прошлости (почев од Ранкеа, Стојана Новаковића, М. Вукићевића, М. Гавриловића, Ж. Живановића, Гргура Јакшића и Д. Страњаковића), о Слободану Јовановићу, Ћоровић, поред осталог, констатује: „Г. Јовановић је, међутим, радио историју како се она код нас дотле није радила. Човек изванредно широке културе и фина и оштра духа он је у догађајима и акцијама тражио оно што је битно, не губећи се у излишним споредностима. Али је у битном ишао до краја, подвргавајући својој продорној анализи лице и наличје. Знајући да колико догађаји људе толико исто и људи носе догађаје, Јовановић је са радозналости која није знала за препреке и са ретком уочљивошћу

²⁰ Исто, стр. 662.

ишао стално за тим да код главних личности ухвати њихове основне црте и да помоћу њих објашњава мотиве и обрте извесних акција. Његови историски портрети пуни су живота и остављају снажан утисак. Радећи тако г. Јовановић је сав у динамици. У његовим историским списима има више драмског елемента него у многим делима наше позорнице.” Аргументујући, даље, примерима посебности Јовановићевог историографског рукописа, Ђоровић закључује: „Ако су Вук и прота Матеја створили обрасце народне прозе, г. Јовановићу иде у једну од највећих заслуга што је, без нарочитог упињања, на радио српски модерни интелектуални стил.”²¹

Стварајући у различито доба — Вук цело столеће претходи Јовановићу — двојица писаца српске историје имала су, јасно је, различиту позицију: први је активан учесник и сведок, други истраживач, кабинетски радник. Ипак, мимо све разлике међу њима (у области коју један тек зачиње, да би други врхунио у њој) између њих постоје и додирне тачке. Управо оно што Ђоровић наводи као поетичке константе Јовановићеве историографске прозе: дар запажања („уочљивост”), способност разлучивања битног од небитног, животност, динамичност и драматичност, Јовановић препознаје као специфичности Вуковог портретисања историјских личности.

Уз то, истином као императивом (Вук на много места експлицира ово своје основно начело као документаристе) били су вођени обојица културних посленика. Ту истину, и када је она била сурова и мрачна, обојица исказују директно, без околишања, немилосрдно. Слободан Јовановић слободан је да тако чини; Вук је међутим, много пута стешњен скрупулама према кнезу, свом савременику, од којег је зависила судбина његовог дела, лична егзистенција, па и много више од тога.

ЛИТЕРАТУРА

- Сабрана дела Слободана Јовановића*, БИГЗ—Југославијапублик—СКЗ, Београд 1991.
- Живорад Стојковић, *Уместо предговора*, Слободан Јовановић, *Поршреји из историје и књижевности*, Српска књижевност у 100 књига, 63. том, Београд 1963.
- Владимир Ђоровић, *Историчар, Седамдесет година живота 2. Слободана Јовановића, Политика*, Београд, год. XXXVI, бр. 11319, 4. децембра 1939.
- Милорад Екмечић, *Поршрей једног историјара, Књижевне новине*, бр. 731—736, Београд, 1. маја 1987, стр. 20.
- Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983.
- Миодраг Поповић, *Вук Стефановић Караџић, Романтизам*, I том, Нолит, Београд 1968.
- Вук Караџић, *Прва година српскога војевања на даије, Избор из дела*, Просвета, Београд 1968.
- Радован Самарџић, *Вук Караџић као историјар*, Вук Караџић, *Историјски сјиси*, Просвета—Нолит, Београд 1987.
- Радован Самарџић, *Дело и йисац*, поговор *ДСЈ*, том 12, Београд 1991.

²¹ Владимир Ђоровић, *Историчар*, у оквиру наслова *Седамдесет година живота 2. Слободана Јовановића, Политика*, Београд, 4. децембра 1939, год. XXXVI, бр. 11319.

Владимир Стојанчевић, *Вук као историчар, О Вуку Караџићу*, Просвета Београд, 1968.

Владан Недић, *Филип Вишњић, Вукови певачи*, Рад, Београд 1990.

Војислав Минић, *Оспорени њесник Филип Вишњић, Филип Вишњић, Кад се шћаше по земљи Србији*, сабране песме, „Филип Вишњић”, Београд 1991.

Радош Љушић, *Термојиле српских хајдука*, (фелтон *Карађорђе: истина и мит*, 11. део), Вечерње новости, 3. IX 2003.

Natalija Ludoški

SLOBODAN JOVANOVIĆ
ABOUT FILIP VIŠNJIĆ AND VUK KARADŽIĆ

S u m m a r y

The text is about constituting modern Serbian historiography where Filip Višnjić, Vuk Karadžić and Slobodan Jovanović play an important role. In his essays on his predecessors Jovanović analyses the relation towards historical facts that Višnjić transposes into a poetic artefact and Vuk into literary historical prose. It will show that Vuk's and Jovanović's literary technique can be related on several levels: that of genre, thematic interests, perceptiveness, ability to separate the relevant from the irrelevant, vivaciousness, dynamism and dramaticism, etc.

ПРЕД РУКОПИСОМ КОМЕДИЈЕ У РЕЗЕРВИ
МИТЕ КАЛИЋА*Горан Максимовић*

Поред пет објављених комедија: *Преки лек* (1887), *Мој цей* (1887), *Свекрва* (1888), *Максим* (1896), *По команди* (1900), Мита Калић (1847—1909) оставио је и двије комедије у рукопису: *Обмана* (1890)¹ и *У резерви* (1898).² Пронашли смо их у пишчевој рукописној заоставштини у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду. Овдје приређујемо за штампу „шаљиву игру у једном чину” *У резерви*, чији рукопис обухвата 27 страна формата 21 x 29 cm. Почетна страница је насловна, на следећој страници је дат списак лица, али ни једна ни друга нису нумерисане. Нумерација самог рукописа текста комедије почиње од „Прве појаве”.³

Комедиографска радња се „збива у јавној башти у Бечу”, а протагонисти су млади српски студенти из Бачке: Голић, Веља и Жарко, те двије грађанке Беча, мајка фрау-Урзула и кћерка Алиса (Пепика). У жанровском погледу ради се о комедији интриге чији основни заплет је из-

¹ Мита Калић, *Обмана*, позоришна игра у три чина и једној промени, [Б. М.], 1890, РОМС, сигн. М 1.292, рукопис аутора, 63 стр.

² Мита Калић, *У резерви*, шаљива игра у једном чину, Сомбор, 1898, РОМС, сигн. М 1. 293, рукопис аутора, 27 стр.

³ Приликом приређивања за штампу рукописа комедије *У резерви* настојали смо да останемо вјерни изворнику. Одступања су присутна само у оним дијеловима који су усаглашени са савременом правописном нормом. То се односи на састављено и растављено писање ријечи, једначење сугласника по звучности и по мјесту творбе, писање великог слова, интерпункцију (запета, тачка, црта, цртица, апостроф).

Мита Калић је досљедно употребљавао запету у зависним реченицама са везником *да*, те у односним реченицама, али је неуједначено писао у синтаксичким конструкцијама као што су именице у вокативу и набрајања. Модалне ријечи често не одваја запетом (*дакле* и сл.). Супротни везник *али*, као и супротне реченице са везником *али*, рјечцу *ама* и сл., најчешће није одвајао запетом, што је у нашем издању усклађено са савременом правописном нормом и нужностима логичке интерпункције.

У дијалашким исказима који су прекинути саговорниковом репликом, Калић је умјесто тачке стављао црту, као особен интонационо-семантички знак, па је то досљедно поштовано и у нашем издању. Употреба апострофа је недосљедна и неуједначена. У ријечима које су нормиране с покретним самогласником (у значењу са/с), апостроф је изостављен (*с' млађим*, *с' крајем*, *с' оном*, *с' шога*, *с' љавног*, *с' ким*, *с' шобом...*). У тексту су присутна и губљења вокала у средини ријечи (*дошо*, *ошћо*, *јошо*, *јосо*, *ко*, *мого...*), што је задржано и у нашем издању као посебна говорна особина јунака и сл.

грађен на мотиву обостране подвале. Вјечити студент права, назови-барон Голић, покушава на све начине да се богато ожени дјевојком из племићске куће, како би без великог рада и труда живио расипнички, па се због тога лажно представља као барон. У тим својим подвалама најлази на боље и вјештије преваранте. Упознаје фрау-Урзулу, пензионисану славну глумицу, те њену лијепу кћер Пепику, које му се лажно представљају као бароница и баронеса. Управо због тог директног увођења у заплет, тек у каснијим епизодама откривамо и јунакову животну предисторију. Био је то син сиромашног паланачког трговца, који је, као вјечити студент права, као левента, нерадник, коцкар и расипник, већ био потрошио наслијеђе које му је припало након мајчине смрти, па је сад на све начине покушавао да се богато ожени и настави да живи на туђој грбачи.

Заплет је додатно усложњен амбицијом Голићевог стрица да га ожени дјевојком Даницом, којој је био старатељ, а која је већ имала свог вјереника Вељу, докторанда медицине. Даничин брат Жарко, студент технике, те вјереник Веља, који су добро познавали барона Голића, јер им је породице везивало старо кумство, срећно разобличавају преваранте. Жарко је извјесно вријеме био подстанар у кући фрау-Урзуле, тако да, кад га је Голић позвао да му буде свједок приликом потписивања брачног уговора са Пепиком, долази до комичног препознавања и обостраног признања варалица да су се лажно представљали.

На крају се Голић мири са истином, пристаје да буде кум на Даничином и Вељином вјенчању, те доживљава морално прочишћење захваљујући којем се враћа на нормалну линију живота и одлучује да поштеним радом заврши факултет. На сличан начин се ослобађају илузија и фрау-Урзула и Пепика, увиђају да су им се планови о богатој удаји изјавили, те одлучују да се Пепика врати свом сиромашном али поштеном вјеренику Францу, којег је све вријеме држала у *резерви*, а заправо га је јединог истински вољела.

Комични поступци карактеризације комедиографских јунака, обликовања комичних ситуација и употребе језичке комике у комедији *У резерви*, остали су у одређеној мјери у сјенци доброг вођеног комедиографског заплета и комичних интрига, али су функционални и значајно доприносе да поступак смјехотворности буде разноврстан и занимљив, те да основни доживљај свијета буде више хумористички ведар и доброћудан, него подсмјешљив и сатирички интониран.

Кад је ријеч о комедиографским јунацима, највише пажње је посвећено обликовању комичних маски „заблудјелих особа”, „варалица” и „резонера”, јер су дати у нераскидивом јединству сварања комичних заплета, кулминација и расплета. „Заблудјеле особе”, својим искацањем из животне равнотеже, усљед неке непримјерене амбиције, жеље или митоманских илузија, постају очигледне свима и представљају погодан предмет за смијех, подсмјех и поуку. „Варалице” својим поступцима и дјеловањем подстрекавају заблудјеле личности како би извукли неку конкретну корист за себе. „Резонери”, својим дјеловањем разобличавају ва-

ралице и заблудјеле личности доводе до поучне спознаје да су искочиле из животне равнотеже.

Природно је што Калић највише пажње посвећује обликовању комичних маски „заблудјелих особа” и „варалица”. Поред типских црта, које припадају таквим комичним маскама, најуспјешнију трансформацију комедиографског типа у рељефан комични карактер остварио је у обликовању називи-барона Голића. Не само што тај Калићев јунак својим измишљеним именом, манирима и животном филозофијом варалице, левенте, презадуженог коцкара и расипника, представља млађег сродника истоименог Стеријиног јунака из комедије *Лажа и њаралажа*, него су блиски и по сличном рушењу илузија и принудном враћању на нормалну линију живота. Поступак комичне карактеризације барона-Голића успјешно је остварен у двије равни. Прво, кроз његове надобудне, ироничне и надмене дијалогске реплике са каснијим комедиографским резонерима, младим српским студентима у Бечу, Вељом и Жарком, у којима се подсмјава њиховом напорном студирању и жељи да остану поштени до краја живота, те пред којима без устручавања открива своје преварантске циљеве да се ожени дјевојком из племићке куће и лагодно живи на туђој грбачи. Друго, кроз његов називи-галантни, баронски однос према фрау-Урзули и њеној кћерки Пепики. Рјечити Голић у том односу исказује се истовремено и као „заблудјела особа” и као „варалица”, јер вјештим лажима, љубавним изјавама и ласкањем заводи иначе веома сумњичаве супарнице, које су и саме „варалице” опсједнуте „барономанијом”, а имају и сличне животне циљеве, да пронађу богатог младожењу и живе лагодно расипајући његово богатство.

Комичне ситуације у комедији *У резерви* обликоване су кроз „забуне у личности”, кроз „замјене личности”, кроз „прерушавања” и „лажна представљања” јунака, кроз „неочекиване обрте”, те нарочито кроз „укрштање напоредних низова независних догађаја”. Комична ситуација замјене личности и прерушавања представља основу заплета у комедији *У резерви*. Други тип комичне ситуације почива на укрштању напоредних низова догађаја. Смјехотворно је веома ефектан зато што се истовремено прерушавају и лажно представљају као племићи, и називи-барон, студент Голић, као и фрау-Урзула и њена кћерка Пепика, а до комичног укрштања, т. ј. препознавања и разобличавања варалица, долази приликом сусрета са студентом Жарком, који је не само одлично познавао Голића, него је, као што смо навели, био и подстанак у кући пензионисане глумице фра-Урзуле.

Језичка средства комичног у комедији *У резерви* су недовољно заступљена, нису превише разноврсна, али су поједини примјери у смјехотворном погледу веома успјели. Најмногобројнији су облици говора у страну („за себе”), затим облици комичних кованица, облици архаичног говора, облици професионалног језика, комична поређења и комичне изреке, комичне лажи и комична имена и презимена јунака.

Главни јунак, називи-барон Голић, поред тога што је „заблудјели син” и „варалица”, своју проблематичну животну филозофију често покушава да докаже кроз шаљиве изреке, кроз кованице и комична поре-

ђења, којима се подсмјева неистомишљеницима, а највише вриједним студентима Вељи и Жарку: „Докле се мудри намудрују, дотле се луди наживе”, „Питаће те старост где ти је била младост”.

Комична поређења подједнако користе и Голић и његови опоненти Веља и Жарко. Голић казује Вељи како се од учења „усукао као удовац комарац”. Веља другом приликом узвраћа да Голић због своје галантности „страдава као Дон Кихот”, те да их везује витешко сродство. Голић и сам једном приликом каже да од својих кредитора „бежи као зец од хрта”. За једног строгог професора Голић казује да „ђаке на испиту као зечеве тамани”. Жарко кроз комична поређења описује Голићево понашање на балу и покушаје завођења младе тобожње баронесе Алисе и њене мајке фрау-Урзуле. Понашао се „као да га је буником напојила”, приликом плесања играо је „као медвед”, током цијеле вечери водила га је „за брњицу као Бошњак Кара-Мартина” и сл.

Комични језик Калићевих комедиографских јунака обogaђен је и шaljивим кованицама. Пошто му је Веља одбио да посуди новац, па га још посаветовао да се окане будалаштина и посвети студирању, Голић га иронично назива дрвеним „филозоктором”, т. ј. оним који се прави да је јако mudar, а једино зна за своје предмете на студијама медицине и који од цијелог Беча познаје само „клинику” на којој студира. Сличну комичну кованицу „забечио се” користи и Жарко кад прича о томе како се Голић расипнички понашао на вечери са назови-бароницом и њеном кћерком: „Па ти се тај мајчин син за вечером *забечио*, као да је читав Беч његов, те само наручује што је најбоље и најскупље”. Калић користи и комичне архаизме како би мотивисао наслућивање лажног поријекла јунака. Фрау-Урзула омашком умјесто глагола „раставља” казује „раставма”, а када је кћерка исправи правду се превеликим умором и сл. Умјесто бога Морфеја, фрау-Урзула казује да је толико поспан да „слатком Морфијуму у загрљај жури”, а када је кћерка исправи, досјетљиво се брани: „Свеједно, јер данас ни Морфеј без морфијума не вреди ништа”. У комедији функционално мјесто припада и комичним лажима, а нарочито су успјешне реплике у којима Голић обмањује Пепику како тобоже посједује рибњак (језеро). Кад се неоткривен извукао из тих лажи, Голић своје муке исказује кроз комично поређење: „Овако се ни Роми Даба у паклу зноји није кад је своју ногу од реоме лечио”. Калић није много радио на карактеризацији јунака кроз комична имена и презимена, али већ сама чињеница да се главни јунак презива Голић представља јасну алузију на његово поријекло и материјално стање, које је у потпуној супротности са лажним представљањем да је барон.

Калићев комедиографски смијех у комедији *У резерви* је поучан и забаван, те хумористички ведар и добронамјеран. По одабиру комедиографских тема, по структури комичних заплета, смјехотворним поступцима, представља продужетак оног развојног лука српске комедије којем су темеље и углед упоставили Јован Стерија Поповић и Коста Трифковић. По умјетничкој снази комедија и гласном смијеху Калић им није био раван, али им је био достојан сљедбеник, а по броју извођених и

објављених комедија био је међу најзаступљенијим српским комедиографима на крају 19. вијека.

У РЕЗЕРВИ
Шаљива игра у једном чину
 написао
 МИТА КАЛИЋ
 У Сомбору,
 1898.

Лица

Голић, *назови барон, вечити њравник*
 Веља, *докторанд медицине*
 Жарко, *техничар*
 Фрау Урзула, *џлумица у миру*
 Пепика, *њена кћи*

Збива се у јавној бајшти у Бечу.

ЧИН ПРВИ
Бајшта с две клупе. С десна и лева високе куће.

Појава прва
Урзула, Пейика и барон-Голић у балском руху, улазе.

Голић (*Пейики*): Ох, не гледајте ме тим Вашим неодољивим, великим очима којима ћете ме сагорети као пламен лептирића, те ћу бити (*смеје се*), те ћу бити —

Пепика: И куван и печен. (*Смеје се*) Ноћас сте се на игранци од врућине кували а сада се на погледу моме пржите, (*смеје се*) те ће ми најзад од заручника мога остати само прегршт пепела, да њим поспемо брачни уговор... Ха, ха, ха!

Урзула: Који ће се још данас потписати —

Голић (*За себе*): Ох, благо мени. (*Гласно*) А који се и овог часа потписати може, ако је дама по вољи.

Пепика (*Гордо*): Није нужно, јер за то се увек има времена. Ја никако нећу да ти бујни изливи ваших жарких осећаја остану тек просто дејство шампањска одушевљења, већ бих хтела да се стално чуство и онда када занос тај сасвим изветри, господичићу мој! (*Хлади га лејезом и смеје се*).

Голић (*Смеје се*) А јесте л' видели, милостива госпођо, како ми се у очи руга та Ваша госпођица кћерка! Зар сам ја то заслужио од ње? То ми је зар наплата за моју љубав ради које бих сваку жртву витешки поднео? Шта? Али, чекајте мало, нећете Ви мене пецкати више својим до-

сетљивим жаочицама! (*Скида свој њрсиен ња ѓа најиче Пеџику на њрсиј*)
 Ја ћу Вас да окујем златном веригом, будуће нам брачне везе, те ћете
 одсада бити у мојој власти. (*Смеје се и љуби Пеџику у руку*).

Пеџика: Шта радите, господине. (*Лейезом ѓа нежно удари*).

Урзула: Ноћас испросисте руку моје кћери и сада је већ прстенујете,
 бароне! То, боме, нешто брзо код Вас иде, јесте чули! Сасвим спортмен-
 ски. Да се нећете већ сутра и венчати хтети и то у коњском трку, брзом
 железничком возу или бициклу. (*Слајко се смеје*).

Пеџика: И јесте брзо, мало и сувише брзо.

Голић: Па какво је то чудо? Данас све брзо бива: брзо се живи, бр-
 зо ради, брзо богати, брзо жени —

Урзула: И брзо раставма.

Голић: А то већ не!

Пеџика: Мама! Та вавек своје застареле назоре износиш на углед.
 (*Као засџиђена хлади се*).

Урзула: Растаје, растаје, хтедох рећи. Опростите једној неиспаваној,
 старој жени ако се у говору мало омаши. (*Зева*). Ал' верујте, децо моја,
 да сам тако уморна, да тешко чекам да се мало поодморим. Збогом, дра-
 ги бароне! Од мене је доста било што сам читаве ноћи гледала како се
 други врте, сад нека други кроз прсте гледе како једна уседелица слат-
 ком Морфијуму у загрљај жури. (*Смеје се*).

Пеџика: Ваљда Морфеју, мама.

Урзула: Свеједно, јер данас ни Морфеј без морфијума не вреди ни-
 шта. Збогом довиђења!

Голић (*Који је у руку љуби*): Па где ћемо се наћи да вас причекати
 могу?

Пеџика: На доручку.

Голић: Код Сахера, Ронахера или где на другом месту? Шта?

Урзула: О том ћемо се споразумети кад се састанемо ту код клупе у
 башти, а сад лаку ноћ. (*Зева*).

Голић: У које доба да Вас чекам?

Пеџика: Па пред подне. Збогом! (*Рукујесе с Голићем*). Довиђења!

Голић: Одакле ћемо Сахеру на доручак, где ћете и опет моји гости
 бити као и синоћ.

Урзула и Пеџика: Примамо, примамо.

(*Урзула и Пеџика уђу у кућу*).

Голић сам.

Голић: Зар ја немам више среће нег' памети? Некол'ко пута бејаш с
 бароницом на концерту, у курсалону варошка перивоја где ме један друг
 мој приказа кћери јој, бајној Алиси и гле — ја већ Алисин заручник и
 будући зет богате баронице. Та таквог чега ни у бајкама *Хиљаду и једне*
ноћи нема. Је л' се тако што јошт коме Србину, ђаку, десило као по Богу
 мени добросрећнику. (*Исијси се*) Ја мора да сам оне ноћи рођен када је

Усуд оберучке све саме дукате новорођенцима расипао, кад ми све од руке иде.

Појава друга

Веља из бациће с књигом улази йолуѓласно учећи.

Голић (*Трѓне се*): А сервус, куме! Ти већ над књигом капаш као прави шписбургер, коме ће наука бити насушни хлеб и устајеш кад центлмен тек леже, а не видиш како си се усукао као удовац комарац, те док се ти за којекаквим идеалима заносиш, што ништа не доносе, дотле ти се ја сит овога света науживам, мој брајко! С тога и вели пословица: докле се мудри намудрују, дотле се луди наживе. Зато се освести, човече, и опамети да те не запита старост: где ти је била младост? Ја баронесу — о којој ти тол'ко пута причах, како сам се дивно провађао с њоме, (*важно*) ноћас испросих —

Веља: Испросио си је? Та, ваљда није?

Голић: И прстеновао је. Ха, ха, ха!

Веља: Ваљда с мојим прстеном што ти га позајмих да на игранку идеш?

Голић: Тако је. Али, не бој се. Сутра док на картама добијем купићу ти још лепши.

Веља: То си ми исто обећао кад си ми сат проћердао.

Голић: Па човече, кад се оженим купићу ти и сат и прстен у самим бриљантима. Разумеш? Та, ти ни не сањаш како је мени упала секира у мед? За кратко време ја сам ти од првих богаташа у Бечу, који ћу имати своју палату, силних прихода, а не морам ништа радити, већ само пушити најфиније цигаре, јашити и терати коње, картати се у клубу...

Веља: Играти на берзи, изгубити све новце, отићи у Монте Карло да се обогатиш, па кад и посљедњи новчић проиграш, а ти ћеш куглу у главу, па квит рачун.

Голић (*Прсне у смех*): Дакле, куглу у главу, а? Врло добро! Како ти то све унапред нагађаш као да си у боб врачао, патентирана мудрице. Бадава брате, што сте ви медицинари страшно паметни људи, то више не роди. Штета само што вас нико не хвали, осим сами себе. Али, шала на страну! Ево, о сто дуката, да ћу ја и без испита и отрцане дипломе увек бити већи господин, него ти поред све твоје [ребар...]⁴ и чудотворна хинина, мој докторе целокупне медицине. Ха, ха.

Веља: Добро, добро, само ми реци јеси ли баш одиста уверен да је та твоја баронеса, која ти је као таква приказана, права племићкиња, чисте крви, пореклом од оног Валтер-фон Хабенихца, десператна вође пропале крсташке војне, или је то њено баронство танка кова као и твоје. Ха? —

Голић: О, о том сам ја тако уверен да ни у сну нећу да посумњам, јер моје искуство не вара. Уосталом, зар сам ја улудо толике године у Бечу провео да не знам ни како жива бароница изгледа, као ти?

⁴ Нејасно у рукопису.

Веља: А да не буде то каква препредена великоварошкиња, која Србина ђака као крља зна да шчепа да је се не мош' курталисати док си жив?

Голић: Ти си уображена будала која физиологију, анатомију и патологију за једину знанственост на свету држи и мисли да је само „клиника” — Беч. С таквим дрвеним филозоктором није вредно трошити ни речи. Зато: адије, мон шер доктор! (*Дубоко се клања и њође*). Докле ме моја центлменска хладнокрвност не прође.

Веља: Та, стани куд си навро, да те нешто питам?

Голић (*Прекида га*): Хоћеш ми дати новаца у зајам?

Веља: Кажи ти мени откуд си ти уверен да је та твоја бароница врло богата жена?

Голић: Хоћеш ти мени позајмити новаца?

Веља: Ја немам новаца.

Голић: Човече, ја сам се ноћас истрошио и задужио, јер сам морао бити издашан и галантан —

Веља: Кад си се већ као барон приказао, дабоме, те си им и вечеру платио па и наручио шампањца —

Голић: Наравски, јер како бих иначе њихово поверење стекао —

Веља: Да се као будући зет увалиш у сермију која на милионе броји.

Голић: Зато ћеш ми узјамити педесет форината да дугове поплаћам да ме не вијају келнери па да бароница не дозна.

Веља: Ја ти већ рекох да новаца немам, (*чиџа*) па крај!

Голић: Зар ниси јуче сто форината стипендије добио? Па зашто ми лажеш?

Веља: То мени за што нужније треба, а не за твоје детињарије. (*Чиџа*).

Голић: Ти једну такову озбиљну ствар детињаријом називаш и одбијаш ме када те за мало усрећити могу да без бриге живиш докле те на свету траје! Јеси л' ти при себи?

Веља: Остави ме да учим кад знаш да ми је испит за вратом.

Голић: Бре, мани се ти лудорије, ја сам бароницу на доручак позвао а ни пребијене паре немам, већ дај да се не срамотим бадава.

Веља: Шта? За моје новце да ти баронице частиш, а ја после да се по народним кујнама са жебрацих, као обично тепам. Ваљда сам полудео!

Голић: Јер си злобљив и себичњак који види да сам на прагу среће и будућности сјајне, те силом хоћеш да ми је осујетиш. Сад се он нашао да тврдује и рачуна колики му је приход и расход, као прави филистар што неће пре лећи докле кредом свој дневни добит не прохесапи. Зар је то колегијалност, то пријатељство? На част ти га! На част ти! Наћи ћу ја новаца колико ми устреба и без тебе, једне народне стипендисте! (*Звиждућу оде*).

Веља сам.

Веља (*Гледећи за Голићем*): Покондирени тикване и барономанијом занесени тикване, који ћеш пре ударити главом о дувар, него што ћеш за времена памети стећи. Жао ми је само оног честита ти оца, који у

свога господина сина сву наду полагаје, што се узда у врбов клин; јер му је син мало шенут у мозгу, те га на пречац лечити ваља докле забраздио није. А то сам лечење ја сам у своје руке узео да народу спасем једног даровита али заблудела сина, који му јошт од користи бити може; а дужан сам то и оцу му, а крштеноме куму својему, што је мене, сиромаша, ђака више пута у нужди погледао. Дијагноза је сигурна, лек опробан и успех повољан бити мора. (*Гледа на сат*). Али, где је Жарко, друг мој, да ми о Даници, сестри својој а мој[ој] вереници, поруке донесе да је здрава и чила, јер и тако већ поодавно о њој ништа не чух. (*Замисли се*). Да, да! Како ли се прилике у животу човечјем чудновато мењају. Пре неколико година беше Даница моја ученица коју као гимназиста за васпиталиште спремах, и о којој тада ни не сневах да ће ми данас заручница бити. После смрти њених родитеља пошље је старатељ, барон-Голићев стриц, у Беч у завод за васпитање а Жарка на технику. Наше старо познанство претвори се у љубав и ја једва чекам да Даницу својом милом женицом назовем. (*Чиша*).

Појава трећа
Жарко улази.

Жарко: Здраво Веља! Да те можда не буним? Јер ако ти сметам, брате, ја ћу окренути пете, па отићи откуд сам и дошао.

Веља: Та, 'од, 'од, човече, једва сам те дочекао да чујем шта Даница ради?

Жарко (*Весело*): Дакле, ја начисто израдих оно што си ми наложио. Био сам ноћас на игранци у варошком перивоју.

Веља: Е да, био си? Па виде л' барон-Голића да се око баронице вуче. А?

Жарко: Та, водила га је за брњицу као Бошњак Кара-Мартина. (*Смеје се и шапе руке*).

Веља: А, је л' он играо с њоме?

Жарко: Као медвед.

Веља: Да те није како опазио, чуј! Да се ниси издао чим год, јер би нам то читав ефект комедији покварило.

Жарко: Како ће ме опазити када ни десети један другог не познаје; а уз то сам јошт имао лажне бркове и браду.

Веља: Та, ид' не реци! Е то је таман као што ваља. Па онда, причај! Па онда?

Жарко: Па ти се тај мајчин син за вечером забечио, као да је читав Беч његов, те само наручује што је најбоље и најскупље.

Веља: За моје новце.

Жарко: За твоје новце. И то да ти кажем како (*нашапне монокл, забечи се, ша кроз нос говори*): Ви — Жан, — гарсон, донесите један Клико, или Палуђаји. — Отворите стакло Хенкелова Секта, наспите ми Шери-ја. (*Насишави обичним гласом*). А моји ти келнери све преко врата, клањају му се до земљице црне и називају га: Ваша милост хер-барон.

Веља: Хер-барон? Чији отац на метар циц продаје у сеоском дућанчићу. (*Смеје се*) Дакле, занела га бароница, велиш?

Жарко: Као да га је буником напојила.

Веља: Е, онда нам је успех сигуран.

Жарко: Као два пут два, четири.

Веља: Ал', да се ти у рачуну не вараш, мој брате?

Жарко: Техничари се у рачуну никада не варају, треба да знаш. Ви медицинари у дијагнози пофалити можете, али наша математика и тригонометрија, мој пријатељу, не лаже.

Веља: Но, но — но, но! Ја у непогрешивост твоје математике никад ни посумњао нисам, не мораш одмах бити на крај срца, већ као човек који свашта по појави судиш, држим да се нешто пре свега озбиљно испитати мора ако се хоће до позитивна резултата да дође.

Жарко: Ја ти за успех животом јемчим.

Веља: Мислиш?

Жарко: Уверен сам.

Веља: Онда ти унапред на вешто срочену плану, што си га као будући инцилир скројио, честитам!

Жарко: Ја сам као млађи само оно извршио што си ми ти наложио — и ништа више. Него, збиља! (*Вади њисмо*). У мал' што не заборавих. Даница је здрава, али ми је ово писмо послала да ти га одмах предам; мора да је јако важно кад је на завоју дваред подвучено „журно”. Не знам шта би то било? (*Даје му њисмо*).

Веља: Од Данице писмо и то јошт журно? Да није оболела? Де, овамо, да видим шта пише? (*Чиџа, њренеражен*). Е, ово је да човек од чуда свисне!

Жарко: Шта је? Шта је?

Веља: Ко би се таком чему надао? Нечувено, заиста нечувено!

Жарко: Та, говори, је л' Даница зло. Да је није ко увредио? Шта ти пише? Дај овамо да прочитам ја. (*Зграби њисмо и чиџа на глас*). Драги Вељо! Сада када мишљах да нам после двогодишње љубави ништа не смета да се узети можемо; јер си за десетак дана ти с последњим испитом готов, ја од присне пријатељице добих овај час тужну вест, која ме као гром из ведра неба порази, а то је — да за неколико дана морам отићи кући да се удам.

Жарко: Да се уда?

Веља: Читај, само читај!

Жарко (*Чиџа*): Да се удам и то помисли за кога? За синовца старатеља ми — Голића —

Жарко: За барона-Голића? Ону луду? Од тог неће бити ништа!

Веља: Читај даље кад ти кажем! (*Снужден џеџа*).

Жарко (*Чиџа*): Голића, који је лакомислен и трошација, али док се ожени, вели му стриц, биће озбиљнији, те ће пре и до испита и дипломе доћи.

Жарко: Дакле, моја сестра том празноглавићу да буде гувернанта, која ће лекцију по лекцију за испите спремати, у з'о час? То ја не дам, а ни ти, као једини пријатељ наш а њен заручник, дозволити не смеш.

Веља: Немој ти само бити брзоплет.

Жарко: Ако се ти томе насилу не опреш, онда ћу ја урадити што сам наумио.

Веља: Шта си ти наумио да ћеш учинити, де да чујем?

Жарко: Убићу га као буву.

Веља: Штрцаљком од [За...].⁵

Жарко: Написаћу му писмо без потписа, те ћу старатеља изгрдити на пасја кола.

Веља: Анонимним писмом само се кукавица свети а никако људи од карактера.

Жарко: Онда ћу барон-Голићу у двобоју одсећи нос.

Веља: Али, ако он одреже теби, где је ту задовољштина за увреду?

Жарко: Па, добро, шта да радим? Хоћу л' скрштених руку гледати како се с мојом сестром као дућанцијском робом тргује? Ха? Није ли то масло нашега старатеља да наслеђство наших родитеља пријави као мираз Даничин и надаље под његовим руковањем [да] остане, да не мора никоме рачуна полагати? Кажи ми: шта да радим?

Веља: Немој зипарати ни викати, већ ме пусти да на миру свршим што сам почео, па када до свога доктората дођем, тада ћемо засукати руке, али — ћутати па радити.

Жарко: Само што ће тада бити доцне, јер ти не знаш каква ли је опака зверка мој старалац. Ко у његове канџе западне том је одзвонило за навек!

Појава четврта

Голић улази.

Голић: Здраво, сиротињо рајо! Какву ви заверу кујете против Венеције? (*Пали циџару*).

Жарко (*Полејши Голићу, но Веља га задржи*): Хао, угурсузе, сад ћеш платити попашу!

Веља: Шта ћеш?

Жарко: Да га мало пропустим кроз шаке.

Веља: Таки да си се смирио? Гле ти њега! Зар си ти петлић да одмах у очи скачеш?

Жарко: Пусти ме да га само једаред омиљујем овим буздованом. (*Замане њесницом*).

Веља: Седи с миром! (*Иде у сусрећ Голићу*). Здраво Голићу, ти брже натраг него што си отишао. Ходи ближе, да се поразговоримо.

Голић: Хе, брате, код мене ти све брзо бива као по телеграфу. (*Сјазив Жарка*) А — Жарко, и ти си ту? Сервус! (*Пружа му овлашно руку*). Сервус!

Жарко (*За себе*): Пре бих ђавола за реп ухватио него тебе за руку. (*Усињено*) Сервус, сервус!

⁵ Нејасно у рукопису.

Веља: Па где си био за то време? Авантуре... а? Авантуре, већ као обично.

Голић: Наручио сам фрак, лаковане ципеле и купио цилиндар за сватове...

Веља: И то све на вересију, као прави џентлмен, дабоме.

Голић (*Прсне у смех*): Али, кад спомену авантуре, да, и тога беше сасвим изненада. Помисли само, затечем код рукавица красну, младу женицу где рукавице купује, те кад изађе из дућана понудих јој се да је пратим. Она ме премери од главе до пете и рече: да је њој Беч и одвише познат и да јој пратилац не треба, — али, безакони Јуда не хтеде разумети. Ја се учиним да сам пречуо, те узастопце за њом. Ал' ова ти ни пет ни шест већ повика полицајца да је заштити од незвана госта, те рече му име својега мужа. (*Церећи се*) Шта мислите чије?

Жарко (*За себе*): Боље да те је ћушила бар бих је на сред пијаци у руку пољубио.

Веља: Па чије му име рече? Да чујем! Реци!

Голић: Име мога професора који је рис од човека, те ђаке на испитиу као зечеве тамани.

Веља: Боме је то малер! Је с' чуо!

Голић: Малер, боме, што му сад на испит отићи не смем. Али, нај- после, није ми ни нужде! За који дан бићу свој господар, те [се] не мо- рам клањати ником.

Веља (*За себе*): Само кредиторима. (*Гласно*) И ти на веки страдаваш због твоје галантерије. Као Дон Кихот с којим се не да сакрити витешко ти сродство.

Голић: Је ли? Али нисам баш тако ни несрећан за каквог ме ти др- жиш, јер на свенаучишту добих брзојав који ће за тебе веома занимљив бити. (*Пружи Вељи брзојав*). На, па га читај! (*Пали цигару*).

Веља (*Чииа наглас*): Сутра долазим у Беч да водим Даницу кући. Твој стриц.

Жарко: Шта? Шта вели? —

Веља: Вели, да води Даницу кући. (*Тужно за себе*). Сад сам утучен у главу.

Жарко: А чијом дозволом ако смем питати?

Веља: Молим те, ћути! И не прави ми никаквих сцена!

Жарко: Нећу да ћутим, јер имам права за своју сестру да говорим, да радим и да се борим.

Веља: Хоћеш ли све да поквариш? Иди па ме чекај тамо на крај ба- ште, док се не вратим да ти нешто важно кажем.

Жарко: Али, ја с Голићем имам јошт важнија посла што бих хтео с њиме насамо да расправим.

Веља (*Пошискује га*): Иди, иди кад ти кажем, немој да ме мутиш!

Жарко: Добро, ал' да одмах дођеш, јер те дуго чекати нећу! Запамти!

(*Жарко оде*).

Веља: Чујеш, Голићу! Ја у намери твога стрица да већ сутра Даницу кући води, видим један непромишљен чин који од опасних последица може бити. Жарков је испит сасвим пред вратих за који се он савесно спрема; та узрујаност, што се тако неочекивано брзо са сестром раставити мора, која му је једина утеха за губитак родитеља му, држим да ће га у мирном раду сасвим узбунити и скренути с правца, да сву вољу на науку изгуби. А то тек никако његов старатељ желети не може?!

Голић: Ја се ни у чије послове не мешам, те ме се не тиче ни шта мој чика ради. Браним ја! Његов ти брзојав показах само с тога што сам уверен да ћеш му се доласку исто тако од срца радовати као и ја. (*Подмукло се смеши*).

Веља: Зацело, зацело али у свако доба већма, само сада не. Па како ти у свему на свога чичу јако утичеш, могао би му одмах одговорити да долазак свој за које боље време одложи. Иначе, ако ти је новаца нужно, (*маша се у кайућ*), то ћу ти позајмити кол'ко год желиш... ма и већу своту, већу своту.

Голић: Хвала, хвала, не треба ми; јер сам већ набавио. (*За себе*) Чекај, сад ћу ја тебе цедити док те зној као грашак не пробије. (*Гласно*) Када си ме малочас одбио узајмих од једног познаника који ме је из неприлике свагда помагао, а с којим се случајно на путу сретох.

Веља: Па ниси се морао тако јако пожурити, човече.

Голић: Хе, кад ми није било до чекања. Знаш како веле: „Ко брзо даје, двојином даје.”

Веља: Хм, хм. Ал', ако бароница дозна да си за вечеру остао дужан, па се обрукаш? Шта да буде од женидбе твоје? Шта?

Голић: Ха, ха! За моје ме дугове најмање глава боли. А који млад човек дугова нема који се жени? Барон без дугова, гајдаш без бркова. Ха, ха!

Веља (*За себе*): Не да се скрхати! И последња ми нада ето утону. Чинио сам све да Даничин одлазак спречим, па све узалуд. Све узалуд. (*Гласно*) Е, па сад, збогом Голићу! Ја одох!

Голић: Сервус, сервус!

(*Веља шљан, оде!*)

Голић сам.

Голић: Тако Вас треба, господо Ескулапи, у тикву сабити, па да признате надмоћ нашу, када се с нами правницима у коштац ухватите. Тако само ми без оружја побеђивати знамо да нас противник јошт за милост молити мора. (*Замисли се*) Та, добро, добро! Победа је ту, ал' кад победилац ни клете мангуре нема, да бароницама доручак плати; па шта ћемо сад? — Шта ћу сад? Размећаћу се при наручивању, као да су ми у цепу хиљаде, а кад дође до плаћања, ја ћу му дати меницу. (*Трдне се*) Али је већ време да бароницама на сусрет полазим, јер се ваљда већ преобукоше.

Појава пета.
Пейика из куће излази.

Голић: А баронесо, добро јутро, добро јутро! Јесте л' се испавали? Е, да ли је и госпођа бароница, Ваша мати, такођер устала? (*Прилази и рукује се*).

Пепика (*Преобучена*): Добро јутро! Моја мама? Та — још лешка, јер нема праве воље да се преоблаци. Преморила се, вели, па ме је послала да Вам се захвалим и откажем позив на доручак.

Голић (*Изненађен, за себе*): Шта наопако? Да се ове присетиле нису, те не хтедну потписати брачна уговора, па шта онда да буде од мене? (*Гласно*) Али, зашто, молим, да ми одбијате позив који је тако срдачан —

Пепика: Јер мама хоће да се одмах извеземо у Дорнбах, у летњиков-вац наш, где је потпуно комотна —

Голић: И то без доручка на празан стомак? А — то никако допусти-ти не могу да се, сачувај боже, на колима разболи. Никако, никако! (*За себе*) Само би ми то требало да ми испред носа утече, кад ми је до нока-та догорело! (*Гласно*) Ни ја као будући зет бароничин, а ни Ви, као њена јединица, кћерка њезина, не смемо ни за живу главу дозволити да нам се веома уважена мати опасности бољетице изложи. (*Брише се, за себе*) Свег ме зној пробио. Ако ми сутра чико дозна да сам своје материнство у бесцење продао, онда сам готов. (*Гласно*) Је л' да ћете одговорити милостиву Вашу госпођу мајку да не иде у интересу њена здравља, забога, да не иде. Је л' те, драга баронесо?

Пепика: Не могу Вам обрећи, почем матер моју ничији разлози не одвратише — да не изведе оно што је наумила. Као стара жена има она својих сталних начела па и сталешких предрасуда које нико живи њој из главе не изби. Тако, видите, од јутрос увртила је себи у главу да Ви нисте барон. Е, па шта ћете јој?

Голић (*Пренеражен*): Да ја нисам барон? Ја? — (*За себе*) Сад сам долијао. (*Гласно*) А како до те увредљиве сумње дођох, ако запитати смем? Зар се не понашах свагда као џентлмен и племић од рођења?

Пепика: Та — мати мисли, — што никад о коњима, псима ни слу-гама — а нарочито о својим добрима никад ни речи не споменусте.

Голић: А, дакле, због тога сам у сумњу пао. Ха, ха, ха.

Пепика: Нити говористе о лову — и другим нобл пасијама...

Голић (*Смеје се*): Имате право, имате право, баронесо.

Пепика: Нити какве спортове најрадије терате.

Голић: Видите, драга Алисо, ја од силне љубави и чежње за Вама да ми будете мила женица, на коју ћу све своје имање преписати, сасвим сметох с ума да те демокрацке ствари, као што је мираз, имање и тако даље, при женидби и удадби, најважнију улогу играју; јер искрено Вам признајем да ми одвећ филистарски изгледа кад се ко својим добрима пред другима размеће. Није л' тако?

Пепика: Тако је, тако је.

Голић: Но, видите, с тога и прећутах шта имам и колико чега имам.

Пепика: Ваша су добра у Банату? Дабоме.

Голић (*Расејан*): Да — у Банату, у Банату.

Пефика: Ваљда око Темишвара, где многих познаника имамо? Шта?

Голић: То јест — мало даље, мало даље.

Пефика: Да није око Велика Бечкерека, где су нам, такођер, наши познаници.

Голић (*За себе*): Ако та мене по Банату вијати стане, то ћу са својим спахилуцима морати бегати у Бачку. (*Гласно*) Код Бечкерека кажете? Нису, нису тамо, — то јест — пардон, тамо ми је негде риболов један који ми грдна прихода доноси.

Пефика: Језеро, река или лиман?

Голић: Е — е — језеро, језеро.

Пефика: Како се зове то језеро где вам је риболов?

Голић: Како се зове? (*За себе*) Како да га крстим до сто врага? (*Гласно*) Русанда, да, да, Русанда.

Пефика: А има ли у њему лабудова да плове?

Голић: Те још каквих! (*За себе*) Особито оних што ноћу крекећу.

Пефика: Те ћемо на чамцима моћи терати спорт. Регату?

Голић: Дабоме, утркиваћемо се на чамцима —

Пефика (*Радосно*): Онда таки идем да матери кажем да се за доручак спреми.

Голић: О, та Ви сте мој анђео избавитељ. (*Љуби је у руку*) Наговорите је, свакако је наговорите да дође.

Пефика: Довиђења, бароне, до скоро виђења!

Голић (*Праћи је*): До најскорија виђења!

(*Пеика иде у кућу*).

Голић сам.

Голић: Врашке те аристократкиње што радозналошћу човека намуче да ти светлаци пред очима играју. Овако се ни Роми Даба у паклу знојио није кад је своју ногу од реоме лечио. (*Хуче и брише се*) И да јој речем где су ми спахилуци и где ми је риболов и да л' има лабудова у њему? Добро те ме јошт не запита: какав ми је породични грб? У какву ли би попару тада дошао, благо си ми мајци! Бре, није лако ни до добре партије доћи да виш! Шта ћу ђаволска зноја — и што каз'о — повуци па потегни, само да из улоге не испаднеш. Хе, ал' ће зато и награда бити сјајна. Све ћу своје кредиторе, од којих сам бежао као зец од хрта, преко рамена гледати. Чим потпишем брачни уговор узајмићу од јавног нотара коју хиљадицу, те ћу на врат-на нос да рашчистим дугове да ми ти кожодери одмах првих дана неприлике не чине. (*Погледа на часовник*) Охо, та подне већ пред вратих! Идем да заузем клупу у хладовини, где ми бароница наложи да је причекам.

(*Голић оде у башићу*).

Појава шеста
Жарко улази.

Жарко: Не знам куд се деде Веља као да у земљу пропаде. Дотужи ми чекати као на карловачки сабор. Но ипак ме за то време једна дивна мисао посети, што ме умудри, како ћу сестру од те силом удаје да спасем, а Вељи [да] осигурам Даничину руку. Барон Голић до Бога с новцем натеже и треба га, — а ја у сиротињској благајни од очевине неких десетак хиљада готовине имам; од које ћу му радо и весело половину дати ако ми пред сведоцима писмено изда да од женидбе с мојом сејом одустаје. Тако ће сваки доћи до свога идеала. (*Радосно*) Да, да ту ми је мисао сам добри анђеол сестрин улио да јој срећу од зла живота спасем. Идем одмах Голићу да му понудим уговор докле Веља не дозна, јер би ми све покварио.

(*Жарко иде*).

Појава седма
Урзула и Пејика улазе.

Урзула (*Из куће излазећи*): То што ми о барон-Голићу исприча, тако ме освежи да ни мало умора не осећам, те једва чекам да уговор потпишем док се женик предомислио није. Гвожђе ковати ваља док је вруће, па како се данас млади људи и тако тешко жене, то се треба пожурити докле их мамурлук не прође.

Пејика: Али, забога мати, ваљда и девојка мора што мало држати на себе, а не чим те момак погледи а ти њему око врати.

Урзула: Немој ти мени солити памети, ни правити се силом светија него што си. Друге матере зивкају младиће, часте их, мите и обећавају куле и градове да би само зета уловиле, а она ти се, виш, још бајаги цифра и предомишља: хоће л' неће? Чувај се сама!

Пејика: Ја опет знам да баш мушки не воле кад им се девојке намећу.

Урзула: То ти из свога девојачког искуства знаш, жутокљуну полетарче! Намеће се он нама, а не ми њему, јер да није богата бабе син не бисмо га ни гледале, таку распикућу и ветрогоњу.

Пејика: Ал', ти добро знаш да сам ја своје срце давно поклонила једном, истина, сиромашном али честитом младићу —

Урзула: Онај нек' ти је у *резерви* ако од ове удаје не буде ништа. Јер то ти кажем: ако Голић своје материнство што је наследио, а чиме као пунолетан сасма слободно располаже, пре венчања на тебе не препише, онда раскрст сватови! Зато, да га упецамо мораш бити мила и љубазна с њим. Кад говориш осмејуј се, покаткад га испод ока слатко погледај, па пусти тај твој млечни врат да иза огрице провири, (*намешта је*) а кад се рукујеш, а ти га нежно стисни за руку. Да, шта ти мислиш, кћерко моја?

Пејика (*За себе, уздахне*): Ох, Боже! Додија ми толико претварање!

Урзула: Али, ево барона где иде, само паметно и утуди што ти рекох.

Појава седма
Голић улази.

Голић: Молим сто пута за опроштење ако су даме мојом кривицом можда дуже на ме чекале него што се пристоји. (*Пукује се*) Ја бејаш да ухватим место где ћемо се састати и договорити на коју ћемо страну.

Урзула: И ми на Вас нестрпљиво ишчекивасмо, јер кад се већ реших да останем ту, бар да посвршавамо најглавније послове што нам за вратом стоје, па онда мирном душом да седнемо за доручак. Па, када је така жива жеља Ваша да се брачни уговор одмах потпише, као што ми моје мило дете рече, па добро, ја сам готова ма то таки сад било.

Голић: Да, да, сада одмах, сада одмах, зашто да одлажемо? (*Радо-стиан, за себе*) Да л' је то сан ил' ме само очи varaју? Та, ја ћу још данас у цепу хиљаде имати. О, сретни, пресретни барон-Голићу, нема ти пџра. (*Гласно*) Мени је особито драго што се мојој давнашњој жељи тако радо одазивате, врло штована мамице, које Вам док сам жив нигда заборавити нећу! (*Љуби Урзулу у руку*).

Урзула: Па, када већ на потпис полазимо, сине мој, то бих веома волила да каква пријатеља свога за сведока поведете, јер ме мрзи пред странцима...

Голић: Своје стање да износимо што никако племићски није, дабоме, дабоме! Само кад би који овуда наишао, то би добро било, ал' ето видите баш као уз пркос ниједнога нема. Аха! Ено једног. Господине Жарко, господине Жарко! Молим, молим на једну реч! (*Урзули и Пеџици*) То је неки мој познаник из детињства грађанска порекла човек, али доста отмених манира да у наше друштво пристати може.

Појава осма
Жарко улази.

Жарко: Добро да те нађох, Голићу, имам један уговор с тобом...

Голић: Па, због тога сам те и позвао, човече божји!...

Жарко: Заиста? Та то је дивота! Добри мој Голићу!

Голић (*Води џа*): Ходи да те прикажем овим дамама. — Господин Жарко, техничар — госпођа бароница, баронеса Алиса!

Жарко (*Прсне у смех*): Драго ми је, драго ми је!

Голић: Господине, Ви се неуљудно понашате када смедосте смехом увредити присутност ових одличних женскиња.

Жарко (*Забашурујући смех*): Извините, ја сам само кихнуо, јер кихавицу имам.

Голић: Ви се смејасте, а не кихасте, због чега Вам строго налажем да госпођу бароницу замолите за опроштење.

Пепика: Али, бароне, забога!

Жарко (*Кроз смех*): Бароне! Без баронства. (*Приђе Урсули*) Опростите, госпођо Урзула, ако Вас, можда, нехотице увредих —

Голић: Урзула? Каква Урзула? Кога мислите Ви то, господине?

Жарко: Па ову госпу која ми беше газдарица, када код ње читаву годину становах.

Голић: Јесте чули, не шал'те се главом да таке увредљиве шале збијате с узвишеним личностима, чији сâм положај највеће поштовање од сваког изискује; јер ћете врашка посла самном имати.

Жарко: Немојте баш ни Ви мене учити како се са женскињем поступа, што ја опет сто пута боље знам него Ви, господине надри-бароне!

Урзула: Надри-бароне! А-а! Шта ће то да значи, господине Жарко?

Голић (*За себе*): Господине Жарко?

Пефика: Господо моја, извинићете, ал' то ми се ни најмање кавалерски не чини, пред нама се брукати и понижавати углед једно другом. Ха, ха!

Голић: Пардон! Овај ме је господин силом изазвао. Хајдемоте, мајне дамен, да Вам такви немили призори на које свикли нисте, Ваше и онако одвећ нежне живце јошт већма не надраже. Хајдемо, мамице! (*Нуди Урсули руку*) Изволите, мила моја невестице! (*Нуди Пеџики руку*).

Жарко (*Препречи се*): Охо, лакше, лакше мало, господине младожењо! Зар то господа барони по две заручнице у једно исто доба имају, од који једну, сигурно у резерви, држе? Ха?

Урсула (*Пустивши руке из руку Голићевих*): Шта? По две заручнице у једно исто доба?

Пефика: Шта ће то да значи?

Урзула: Та Ви сте прави Турчин, драги зете, који читав харем заручница има, ако је то истина?

Голић: Верујте, дражајша мамице, овај се човек тако избезумио да већ не зна ни шта говори. Хајдемо, хајдемо одавде! (*У зајари*) Хајдемо!

Пефика: Господине Жарко, Ви изустисте једну крупну реч која ме је као громом поразила. Имате ли Ви доказа против издајништва вереника мога? На среду с њим!

Жарко: Имам и то црно на бело. (*Показује њисмо*) Ево, у овом писму пише ми рођена сестра да је за барон-Голића испрошена. Је л' Вам доста?

Урзула: За барон-Голића испрошена?!... А? — Тако ли је то?

Пефика: Шта велите на то, драги мој верениче? Ха, ха!

Голић (*Зграби њисмо од Жарка, ње га издере и њури у џеџ*): Хајдемо те забога, кад Вас молим. Ова врућина, запара, сунце! (*Брице зној и хуче*).

Пефика: Одговорите ми на питање, кад Вас као поштена човека и кавалера питам!

Голић: То је потвора, пуста измишљотина, којом неке десператне а злобне демократе хоће силом да ме пред Вама компромитују и ништа више. (*У зајари*). Хајдете забога, јер ће за потпис код јавног бележника бити доцне.

Жарко: Па кад је потвора што издерасте писмо, је л' тако, госпођо Урзула?

Голић: Молим Вас баронице, оградите се против простачких назива које једној племићкињи никако не доликују. (*Жарку*) Ја Вам забрањујем господине!...

Урзула: А што да браните човеку називати ме крштеним грађанским именом, којим се и слатко, једино дете моје, кћерком назива...

Голић (*Прејашћен*): Грађанским именом? Дакле Ви — Ви нисте бароница?

Урзула: Нисам.

Голић: Нисте! Ха-а! (*За себе*) Сад сам начисто пропао. Све ми се наде разбише о камен. — Шта сад да почнем кад сам научио лепо живети, а ништа не радити. Презадужен — преварен, па још можда и исмејан, — и то ја — ја, крај толике памети и искуства! То је страшно! (*Као иза сна, њрибрав се*). Не, не! То није истина! Јел'те да није истина, госпођо баронице, што овај час у шали рекосте. Ви сте моју сталност према обожаваној ми заручници, а кћери вашој, хтели да окушате држећи се оног: на муци се познају јунаци! Та, при женидби и удадби бива толико сплетака да би право чудо било када би мене та гадна пакост мушка мимоишла.

Урзула: Није то, рано моја, никаква измишљотина већ сушта истина да ја бароница нисам, што најпосле Вашој љубави нимало не смета, јер се ваљда нисте заљубили у моје баронство већ у моју кћер, којој чак све своје имање преписати обећасте.

Жарко (*Прсне у смех*): Своје од матере наслеђено имање, које је већ давно у бесцење Чивутима продао па сретно и спирио.

Урзула: Шта наопако? Ви, дакле, ни имања свога немате? Лепа парада!

Голић: Немам.

Урзула: Па како смедосте просити руку моје Пепике која само за богата момка поћи сме? Ха? Је ли то поштено, заводити безазлен свет што у задато обећање тврдо верује? Зар тако чине милостива господа барони који су на своју кавалерску реч горди, те би се пре у ситну паприку стучати дали, него што би од своје речи одустали? (*Мери и њримиче се Голићу који се одмиче*). Шта вели Ваша милост на то, дражајши мој господине незете, ако ја слободно чути и разумети смем?

Голић (*У зајари, за себе*): Овако ни бечке пиљарице не торочу као ова наџак-баба. Да те Бог сачува таке пунице! Та ова би све ђаволе до ђавола отерала! (*Гласно*) Зашто сам просио Вашу кћер? Зато што држах да је бароница.

Урзула: Дакле, за Вас више празна титула вреди, него ли добар глас једне, истина, сиромашне али честите девојке, добра срца и душе која је кућевно однегована?

Пепика: Превртљивче и претворниче! (*Плаче*).

Урзула: Хоћете ли испунити обећање које мојој кћери зададосте? Хм? Да чујем?

Голић: Зашто играсте комедију са мном издавајући се за ону што нисте?

Урзула: Кад сте Ви одиграли улогу лажног барона, одлучила сам и ја бароницу.

Жарко: И то вештачки као бивша славна глумица.

Голић: Као бивша глумица? Још и то? Хм, онда се никако не чудим уметности Вашој.

Урзула: Али се ни ја не чудим неспретности Вашој, јер таког барона могао би одиграти и онај што позоришне цедуље разноси! Ха, ха! Али, још нисмо сасвим готови, љубазни мој, јер ћемо тек на суду расправити своје раскрајке, па ако и тамо не добијемо праву за љуту нам увреду, онда ћу ја да заредим од уредништва до уредништва бечких новина, па нека чита свет, славно, мане једног лажи-барона, чија реч вреди колико и шевине љуске! Но, немојте мислити да је и тим свршено све. Доћи ћемо ми у госте рођеној кући Вашој, те ћемо Вас приказати баби и стрицу каквог сина и синовца имају, ал' се на празно тако брзо вратити нећемо. Не бојте се! (*Пейику ѿвуче*) Хајде, дете моје, и не рони суза за тим недостојним човеком, који ти није ни за мали прст.

Пефика (*За себе*): То су сузе радоснице што ме је Бог те муке опростио, те се бар за свог Франца удати могу.

(*Урсула и Пейика, љућииће, ѿрекорно мерећи Голића, оду*)

Голић (*Звѣра ѿлацљиво, за себе*): Је ли могуће да ми се та аждаја скинула с врата? Таке напасти није имао ни Фараон кад Чивутима не хте издати пасош да из Мисира путовати могу. То је језик! Та — да је адвокат све би судије из Европе растерала! Али, шта ћемо сад? [Женидба...] ⁶ Хм — хм. (*Тргне се оѿази Жарка*) А, гле, ти си још ту? Што не оде за својом газдарицом? Како оно велиш да се зове? Мушмула, како ли?

Жарко: А што ти мене тераш одавде кад ја имам с тобом да расправим једну озбиљну ствар.

Голић: Да, да; — да расправим ствар којој си ти кум и покретач, јер је читава комедија твоје масло, то ја добро знам.

Појава девета *Веља улази.*

Веља (*Од остирад*): Није његова, већ баш моја рођена.

Голић (*Зачуђен*): Твоја? А? Тим боље, тим боље, бар ћемо се борити раван с равним.

Веља: Примам борбу какву год хођеш и кад год хођеш.

Голић: Али — и — разумем: моралну, моралну. Ти си удесио једну дебелу шалу да ме изиграш па ћу ти истим оружјем ту шалу и да отшалим. Ја сам се због тебе уображених милиона лишио, које се уз невесту

⁶ Нејасно у рукопису.

добити надах, али зато ипак онако насео нисам, као што си ти то очекивао, господине приређивачу женидбене комедије. Јер, ако и нећу бити зет богате баронице с големим приходима, то ћу ипак бити муж твоје несуђенице, Данице, коју у *резерви* држах, а чије ће имање таман бити доста да се уз малену муку и рад — пристојно животарити може. (*Охоло излази ликујући*) Па, шта ћемо сад, господо дипломирани архитекти и доктори медицине, поред овакве недипломиране дипломације? Ко је кога сад изиграо? Ха, ха, ха!

Веља (*Замишљено*): Шта ћемо сад? Хе — запитаћемо Вас — господине разбароњени бароне, на шта се Ви управо толико уздате да ћете засигурно постати Даничиним мужем? Ако је слободно знати?

Голић: На шта? Па, на оно мало брзојава где ми чика вели да сутра Даницу кући води. А шта то значи, то ћете тек ваљда разумети.

Веља: Та — да, да! Само што се чика твој канда малко подоцне кренуо на пут, голубане мој!

Голић: Како подоцкан кренуо на пут? Не разумем шта хоћеш да кажеш?

Веља: Тако, — што сутра Даницу ја водим пред олтар.

Голић (*Посрне, у забуну*): Шта велиш ти? Водиш је пред олтар? То није могуће! Таквим обманама само се деца заваркавају а не озиљни људи, којима не импонују празне фразе него стварни доказ.

Жарко: Та, је л' истина, Вељо, то што ти сад из уста чух? Вељо, брате, реци, говори! Растопићу се од велике радости. (*Гри ља*)

Веља: Велим ти и свечано изјављујем: да ћу се сутра с мојом Даницом венчати, па крај! Разумеш ли сад?

Голић (*Разјарен*): Добро, добро, ал' којим правом? Чијом приволом? Чијом дозволом?

Веља: Чијом дозволом? Ево овом! (*Пружи му њисмено*).

Голић (*На глас чийа*):

Диспензација — којом се дозвољава венчање младенаца: љосјодина Веље, докџоранда медицине, са љосјођицом Даницом — без љрокрајноџ навеџџаја.

*Герман.
Ејиской.*

(*Исјустџи њисмено*) Сад сам до корена пропао. — Све оде суноврат. — Да, — да, — да, — да! (*Као иза сна се љрене*) Али, кажи ти мени: откуд ти тако брзо до владине дозволе дође? То је мени веома сумњив и — некако нечист посао: Хм — хм!

Веља: Како сам до диспензације дошао? Сад ћу ти рећи? Када се с тобом и Жарком раставих, суну ми мисао кроз главу да је наш епископ у Бечу, који дође да се Његову Величанству на потврди захвали и заклетву верности положи. Одјурим к њему и исповедим му јаде своје, молећи га за архипастирску заштиту његову. Господин епископ ми својеручно напише дозволу и дозове пароха коме даде налог да нас сутра венчати има.

Жарко (*Радосџан*): И тако ћу ја својој сеји бити ручни девер! (*Таре руке*) Шта велиш, Голићу, на то? А?

Голић: ја? — Шта велим? — А — Ништа, баш ништа. Што ћу да велим?

Веља: Та, како ми треба венчани кум, то те молим Голићу, као кума од старина, да ме венчаш!

Голић: Шта? Ја да те венчам? Да ти будем кум? Још и ту срамоту и понижење да доживим, нема ништа, нема ништа! (*Хода замишљен и узрујан*).

Веља: Та, ја ћу, човече, све кумовске трошкове подмирити сам.

Голић: Није нужно, није нужно, не примам ничије милости! (*После њодуже борбе, за себе*). А што сам ја луд? Што да се не овестим, кад из те коже и тако никуда. Како сам дроблио, онако ћу и кусати! Нико ми није крив што сам забасоа већ баш сâм и моја будаласта памет. (*Гласно*) Па, добро, драги Вељо! Иако ми баш не иде од срца, примам понуду већ и зато што си ме (*уздахне*) од једне велике лудорије излечио.

Веља: Дакле, признајеш, куме мој, признајеш?

Голић: Признајем, брате, и хвала ти на томе. Лек је био врло горак, али је и помогао. (*Замисли се и дубоко уздахне*). Видим ја да без науке, поштена рада и озбиљна понашања у животу, спасења нема. Треба ту књиге за уши па учити за испит.

Веља: Увиђаш?

Голић: Увиђам. Зато, драги мој Вељо! (*Загърли га*) Узајми ми новаца бар да књиге купим.

Веља: Та даћу ти и још ћу код стрица твог израдити да ти све дугове поплаћа, само да без бриге учити можеш.

Жарко: Весело куме, амин сватови! (*Загърли Голића и Вељу*).

Завеса њада

ОПШТЕ ОДЛИКЕ „СЦЕНСКЕ БАЈКЕ”

Миливоје Млађеновић

Рад под насловом „Преобликовање модела бајке у српској драмској књижевности за децу”¹ обухвата истраживање специфичног драмског облика за децу. Истраживање је спроведено на три доминантна нивоа. Овај специфични књижевно-уметнички систем анализиран је првенствено као драма, потом као особен жанр намењен одређеној категорији (читалачке) публике и, напослетку, као драма настала на основу бајке.

Када се расправља о драмској књижевности за децу, мора да се говори и о народној књижевности, на првом месту о бајци, јер многи драмски текстови за најмлађе инспирисани су садржином бајки па се каткад дефинишу као њен специфичан модел написан у дијалогској форми. Потом је потребно да се анализирају и многобројни усмени књижевни реторички облици (здравнице, басме или заклинања, разбрајалице, брзалице, ругалице), сви типови пословица, загонетки, изрека итд., који су врло често транспоновани у драме за децу.

Драма за децу ван сцене постоји само формално, а суштински њен живот и њена рецепција започињу и трају на позорници. Зато је у истраживању неизбежно било паралелно праћење драмског тока књижевности за децу и његове реализације на сцени.

Прошири ли се основна дефиниција драме на подручје књижевности за децу, долази се до ближег одређења драме за децу, односно до дефиниције овог сценског облика: *драма за децу је драмско-сценска сџруктура која је њо свом језику и садржају њисџуйачна, односно намењена деци различитиџој узрасџа*. Међутим, ван домашаја ове дефиниције остају драме за децу настале преобликовањем бајке.

Стога у овом истраживању нема дефинитивног именовања ове драмске подврсте. Из практичних разлога, понекад, најтачнији и најобухватнији, али перифрастични термин — драма за децу настала преобликовањем бајке — замењен је краћим, сликовитим, али управо од драмских

¹ Овај чланак је делимично прерађена верзија експозеа докторске тезе аутора одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 25. децембра 2007, под насловом „Преобликовање модела бајке у српској драмској књижевности за децу” пред комисијом коју су чинили: проф. др Снежана Самарџија (ментор), проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић, проф. др Слободан Ж. Марковић и проф. др Радивоје Микић.

стваралаца позајмљеним термином — „сценска бајка”, „драмска бајка” итд.

Издвојене су извесне законитости процеса трансформације бајке у драму као и карактеристике појединих дела. Указано је и на аутопоетичко одређење сценске врсте према научној дефиницији („сценска бајка”, „бајка за приказивање”, „позоришна бајка”, итд.) на улогу и утицај поетских елемената на драмску форму за децу.

Драме за децу настале преобликовањем бајке конституисале су се као посебна *подгрупа драмске књижевности* (односно књижевности за децу) *око садржаја који обрађују*, али и *начина на који то чине*. Најпре се уочава *група дела* у драмској форми која је намењена децем узрасту. У оквиру те групе могуће је издвојити мању подгрупу дела која су настала преобликовањем бајке.

Дела у овој групи се међусобно разликују:

а) према форми дијалога (проза, поезија, и проза и поезија)
 б) према узрасту којем су намењена (деца предшколског узраста, деца у нижим разредима основне школе итд.)

ц) према приступу обради материјала бајке (доследно поштовање сижеа, одступање од сижеа, временско и просторно одређивање збивања новонастале форме итд.)

д) према типу збивања које приказује, начину збивања и естетском деловању на публику (комедија, драма, мјузикл).

Анализом је обухваћен низ књижевно-теоријских питања. Као изузетно важна питања наметнули су се начини преобликовања бајке, уношење нових елемената у драму и функција стилских средстава помоћу којих се бајка „преводи” у драму. У том смислу најпре се морало истражити *проблему идентификације и типологизације* овог књижевно-уметничког система. На основу сазнања *теорије књижевних врста* установљена је двојака могућност:

а) *Модел је снажно модификован, али га је могуће уочити и идентификовати* — Интерпретација једног модела остварена је средствима карактеристичним за интерпретацију другог модела.

Пример: Снежана и седам њајчуљка Александра Поповића има јасну релацију према бајци. Она је њен „превод” у драмски облик. Зато се наилази на тврдњу да је то драмска бајка. Драмски начин изражавања битан је део дефиниције драме, односно модела драма. Чињеница је да Поповићево дело у драмској форми пресудно утиче на све његове нивое: од стилске (тип реченице, синтакса), преко композицијске (преобликовање наративних пасажа у дијалог), па све до мотивацијске и садржајне законитости драмског (логичног и доследног) вођења фабуле.

б) *Модел је потпуно напуштен, али га дело на посредан начин „иодраумева”*. У таквим процесима модел се унутар текста губи из вида, али се текстом истовремено активира модел у читаочевој свести, односно систему. Модел је тада присутан као део неког заједничког увида у књижевност у једном времену, и то толико укорењен да се сматра и једином

могућношћу. Појединачно дело управо на одступањима гради своју оригиналност. Не сме се занемарити ни следећи аспект: колико је присутан модел који се интерпретира (бајка), а колико модел чијим се средствима интерпретира (драма).

Пропов модел је био посебно инструктиван за уочавање врста промена које се манифестују у новијим текстовима бајки и означавање досега, као и степена до којег се оне могу дешавати а да не дође до *разарања врсте*. Преобликовање модела бајке управо је процес разарања врсте. И зато нам се чини важним детаљан опис промена у бајци, јер се аналошким путем може доћи до приближно тачног описа промена у новом облику.

У засебном поглављу представљени су појам модела и преобликовање модела бајке. Према најопштијој дефиницији модел је „једноставнији систем који високо формализираним језиком репродуцира структуру сложенијег система (с којим је у односу структурног изоморфизма или неког облика подударности који не мора бити структурни, него квантитативни или квалитативни), повећавајући мјеру знања о неким својствима сложенијег система.”² Тако је проблематика преобликовања модела бајке у драмској књижевности за децу, у ствари, проблематика структуре бајке и драме за децу.

Пажљивим поређењем структуре једне и друге књижевне врсте, што је централни проблем овог рада, установљене су сродности, али и разлике између узора (модела бајке) и драмског облика. Пре главног аналитичког тока, указано је на *главну шековину* преобликовања бајке. Наиме, намеће се, као опште правило, да су драме настале на основу бајке осавремењене, иновиране, и то је, углавном, постигнуто изражајним средствима комедије.

Сам поступак преобликовања аутори су различито детерминисали. Тако Цвијетин Ристановић користи термин „разбајчивање” као семантички еквивалент осавремењивању. У радовима Бранке Јакшић Провчи поступак се карактерише као „одступница од бајки”, у неким радовима осавремењивање ће бити одређено као „пообичњавање бајке”, (Миодраг Станисављевић, који је и сам творац драма за децу, у свом магистарском раду „Епика и драма” употребљава термин „трансмисија епике у драматику...”, и тсл.). Све су то покушаји жанровског дефинисања феномена драме настале преобликовањем бајки.

На основу ученог драмског потенцијала и на темељу „употребљених” народних приповедака/бајки у домаћој позоришној пракси, идентификовани су следећи поступци (методи) преобликовања:

1. *драматизација народне ђриче*³ — то је најизвеснији и најучесталији метод преобликовања. Његове су карактеристике следеће:

² Цевад Карахасан: *Модел у драматургији*, Омладински културни центар, Загреб 1988, стр. 20.

³ Ваља имати на уму да се овде управо крију „опасности” на које упозорава Смиља Курсар Пупавац када говори о „театру који препричава бајку”! Али, постоје и сјајни примери када класични образац није нарушен, а као резултат преобликовања појављује се

- а) преузимање/чување постојеће приче;
- б) преузимање ликова;
- ц) преношење наративног тока у низ сценских слика и дијалошки исказ усклађен са позоришним оквиром; да се у низу сценских слика и преношењем наративних токова у дијалошки израз пронађе позоришни оквир;

2. Оригинална надградња приче

- а) аутор задржава основну окосницу приче;
- б) задржава њену моралну поуку;
- ц) аутор се слободно креће унутар приче;
- д) аутор уводи нове ликове;
- е) аутор разуђује причу новим ситуацијама.

3. Значајно удаљавање од извора народне приповејке

- а) потпуно аутономно настављање приче;
- б) ликови се преузимају, али и битно мењају;
- ц) аутор слободно контаминира различите изворнике; граде се ситуације и сукоби супротни усменој бајци.

4. а) Прејознајљиви јунаци из народних прича као сјојери драме

У драмској структури јунаци народних приповедака (Ђоса, Насрадин хоџа, Еро итд.) отелотворују дух народног приповедања. Јунаци могу бити и друге личности познате из народног приповедања: виле, ђаво, чобанче. Осим тога у текст су унете и брзалице, загонетке, бајалице, питалице, лирске песме итд. и на тај начин успостављена је веза са народним стваралаштвом.

б) *Одређена народна прича као инспирација, али не и чврст ослонац, „савремени дизајн”*

— искоришћен је потенцијал типских ликова из фолклорног фонда (цар, царица, принцеза, вила, пастири, три брата од којих су, по правилу, два старија увек зла, а најмлађи — добар, итд.);

- задржавају се простори у којима је народна бајка лоцирана;
- истоветне су ситуације као у бајци;
- изразит је продор хумора;
- радња измештена у модерно доба.

књижевно-естетски вредно драмско дело. Питање преобликовања, „транспозиције”, „транскрипције”, „превода”, „прекодирања”, „транспозиције”, „трансмисије”, „преливања” једне уметничке врсте у другу заокупљало је пажњу естетичара и критичара од давнина. Преливање „чисте” прозе у драму у виду тзв. драматизације и сценских адаптација има данас своје пуно оправдање. Драматично као посебни феномен под којим разумемо одређену драмску радњу, која произлази из свесног чина воље једне личности и која за последицу има различите колизије, сукобе, расправе и борбе, присутно је у свим литерарним врстама, а нарочито у епици, што ће рећи у епским прозним врстама (приповетка, роман). И та могућност позитивно условљава драматизацију: у сваком делу (роману, приповеци) може се увек јасно уочити драматична нит која, опет, може послужити као окосница будућој драматизацији. Драмски елемент иманентно садржан у прозном делу може да буде одличан ослонац драматизатора.

ц) *Задржаванье наслова народне ѓриче, али недоследно ѓридржаванье ѓокова њене фабуле*

Драмски писац полази од једне бајке али је потом допуњава елементима фантастичног из фолклорног фонда који је садржан у баснама, бајалицама, брзалицама, итд.

Дакле, ауторски приступи народној причи могу бити различити. Њихов резултат може бити доследна драматизација као најогољенији вид ауторске интервенције до комплексне драме у чијој је основи само инспирација духом народне приче.⁴ Уколико би се на томе инсистирало, заједничко име, односно жанровско одређење свих дела насталих на основу разноврсних приступа народној прози могло би, врло условно, бити — „позоришна бајка”. Тиме би се испунила тежња за потпуним именовањем.

Уочена је такође и једна учестала особина на плану језичког обликовања⁵ драма за децу. *Известјан број комада за децу насталих ѓо моделу народне ѓриѓовейке/бајке ѓисање у сѓиху* који може бити:

— строги александринац (*У цара Тројана козје уши, Биберче, Грдило, Виѓез Сѓраха* — све комади Љубише Ђокића),

— римовани стихови различитог метра (*Оловни новчић* — према причи „Права се мука не да сакрити” — Љ. Ђокић),

— осмерац са слободном римом (*Бајка о цару и ѓасѓиру* Б. Трифуновића),

— стих слободног метра и не увек обавезне риме (*Немуѓѓи језик Миодрага Станисављевића*).

Ни комади који су ѓисани у ѓрози нису јединсѓвени, ѓѓѓо се ѓосебно уочава на ѓлану дијалога:

— дијалог може бити близак духу народног говора (*Чудна земља Миленка Мисаиловића и Бранислава Крављанца*),

— дијалог је често осавременењен, близак колоквијалном говору, жаргону... (драме А. Поповића),

— у дијалог су уметнути сонгови (*У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића, итд.).

Анализом најособенијих драмских дела Љубише Ђокића (*Биберче, Виѓез сѓраха, Грдило*), Александра Поповића, (*Пейељуга, Снежана и седам ѓаѓуљака, Црвенкаѓа*); Бошка Трифуновића (*Бајка о цару и ѓасѓи-*

⁴ Наравно, постоје и извесне тешкоће у процесу преобликовања. Тако, на пример, трипликација може у преобликовању бајке у драму бити један од оних фактора који отежавају посао транспоновања прозног у драмски облик. Нарочито када је посреди списатељска обрада која тежи да буде што вернији одраз прототипа. Управо због тога је веома тешко избећи законитост трипликације у драмском превођењу, јер она постаје градирањем, њоме се повећава напетост. Дакле, градација је елеменат драмске структуре. И то је добар повод да се пореде драма и бајка — драма конструише нове димензије којих у бајци нема, нпр. конкретизују се простор, време, јунаци, психологија јунака.

⁵ „Поетика се може дефинисати као стилистика жанра која проучава и мери карактеристична одступања, не код појединца, него у једном језичком жанру, што ће рећи у ономе што је Барт предлагао да се назове писмом... поезија не одступа у односу на код прозе као слободна варијанта у односу на тематску константу, она је нарушава и прекорачује, она јој просто противуречи: поезија то је антипроза.” (Жерар Женет: *Фиѓуре*, Вук Караѓић, Београд 1985, стр. 66).

ру), Миодрага Станисављевића (*Леџенда о Миџу селџаку, Немуџији језик*), Љубивоја Рџумовића (*Усџавана лејоџица, У цара Трајана козје уши*), Стевана Пеџића (*Крилатџа крава, Гуска на месецу, Браћа Грим*) и Игора Бојовића (*Мачак у чизмама, Усџавана лејоџица, Славуј*), која су настала преобликовањем бајке, утврђено је да поседују највише елемената на основу којих су установљене извесне правилности у процесу трансспонованања једног књижевног облика у други.

Ђокићева трилогија о Биберчету је демонстрација поступка преобликовања бајке у драму, изведена у три нивоа. У *Биберчету*, првом делу трилогије, приказан је процес преобликовања у свом „најприроднијем” току, драмска радња тече линеарно, без значајнијег уплитања аутора, осим повременог обраћања приповедача (на почетку драме, пре почетка другог и трећег чина и на крају драме). У *Грдилу*, другом делу, приповедач води представу, „управља” грађом, наговештава исход драмске повести. Приповедач је лик који не учествује у основној радњи комада, он је личност драмских целина које је аутор јасно насловио: „међуигре”. На тај је начин започет процес драмске дезилузије: приповедач се издваја из игре, излази из фикционалног света и интерпретира или коментарише догађаје. У трећем делу, *Виџезу сџраха*, постаје тешко разазнатљиво шта припада улози лика а шта ономе што је директна транспозиција ауторског дискурса.

Бајка о цару и џастџу Боџка Трифуновића је особен пример, тако рећи практичан оглед преобликовања бајке у драму, односно показ како се приповедање претвара у драму. „Позориште у позоришту”, оквирна прича, „предигра” јесте причање у полумраку крај огњишта о којем говори Видо Латковић.

У три од дванаест драма за децу **Александра Поповића** (независно да ли су писане за драмски или луткарски театар, радио-извођење или телевизијску адаптацију) налази се преобликован модел бајке: то су *Црвенкајџа, Снежана и седам џаџуљака* и *Пејелуђа*.

Заједничка одлика ових драма је иновирање структуре бајке, мештање драмске радње у савремено доба, иронијски поступак читљив у лексици типских и новоуведених ликова. У *Црвенкајџи* је из нове визуре постављен и покренут живот главне јунакиње, њене маме и баке, другарице Иванке, која је њен антипод, ловца Луке и вука. У *Снежани и седам џаџуљака* радња се догађа „овде-онде, данас-сутра”, обилује мноштвом актера, међу њима из ововременог окружења: председник стручног жирија, спикер, новинар. Све то упућује на изразиту ауторову склоност иновирању мотива и супротстављању неприродном и лажном модернизму. *Пејелуђа* је иронична сценска бајка, најсложеније драмске структуре, са троделном (трочинском) организацијом, такође осавремењена, са занимљивим протагонистима, лексички и синтаксички испричана месом архаичног и савременог језика.

Бајка као инспиративна подлога налази се у драмским текстовима **Миодрага Станисављевића** *Царев зајочник, Немуџији језик* и *Зачарана џринџеза*. У Станисављевићевим драмама образац бајке је измењен. Оно што је веома битно јесте да језик постаје најделотворнији драмски и

естетски чинилац у том процесу. Аутор тежи ка потпунијем отварању уметничког текста, без типизације, уоквиравања, фиксирања препознатљивог, подстиче дијалог као једино трајање, једину судбину дела. Почетна бајковна ситуација се растаче: периферни јунак трансформише се у главног, с тежњом да се вине у висине а потом врати свом аутентичном тлу. Дакле, на делу је демистификација јунака бајке. По царевој оцени јунаци су

врлетни и неспретни,
изјелице и испичутуре,
и, све у свему, т. ј. ђутуре: без културе.

Љубивоје Ршумовић у изградњи ликова поштује њихове одлике истакнуте у класичном узору, задржава јасну поларизацију на добре и зле, а вешто и одмерено додајући сваком типизираним лику понешто од особина „смртних и грешних” свакодневних бића постиже реалистичност и благу комику. Хумор настаје као последица употребе преобликованих народних пословица. Оне понекад постају афористички исказ: „Ко се први смеје — последњи не зна где је!”, „Променићеш име, али ћуд никако”. Необични језички облици постижу се комбиновањем пословица с игром речи: „Ивер не пада далеко од кладе! — Кад је неко клада — чему да се нада?!” У именовану јунака Ршумовић је такође доследан. Имена су народна, стара српска, изабрана тако да означавају карактере, такозвана „речита имена”. У драми *У цара Тројана козје уши*, имена такође означавају карактере (Грозоморије), или имају облик којим се подражава латински, односно иронизирају латинска (Свирцијус, Херенија) али и старосрпска или словенска имена (Вучихна, Огрк). Уз запажене ваља истаћи још једну изузетну врлину Ршумовићевог стваралачког поступка: високо изграђену свест о драмском тексту као потенцијалном позоришном тексту, што је читљиво чак и у сценским упутствима која су истодобно и индикација за постављање на сцену („излази на просценијум”), али и литерарни опис („неком пантомимом”, „севају неке муње”), који, ако и понегде садржи типично техничке карактеристике, неће осујетити читаочев доживљај. Описи ликова су дати у дијалогу: „овај златоусти, али крмељиви краљ...” или „Краљ Амброзије држи дијету, а ждере по-тајно качамак и цицвару у колиби добрих вила које чувају принцезу Ружицу...”

Љубивоје Ршумовић је успео да новостворени драмски облик језички прилагоди дечјем узрасту. Његове драме подједнако добро комуницирају са публиком и у књижевном и у позоришном облику. Створио је аутентична драмска дела која одишу поезијом, фином комиком и истином о човеку насушно потребном детету. Схему класичне бајке (мотив, тему, сиже) Ршумовић је поступком ироније стваралачки надоградио и обликовао драмску структуру вишеслојног значења.

Главна особина драмских текстова за децу Стевана Пешића јесте наглашавање гротескног и нестварног. Тим поступком он подсећа на Каролову *Алису у земљи чуда*. Није никакво чудо да јунацима његових

драма на глави расте шума, да бабе имају крила, а неке личности носе по две-три главе! Пешић се, њему својствено, опире неумољивој логици, диктату разума. Упркос томе што његове бабе и краве лете, а гуске се шетају по месецу, Пешићева луткарска драматургија јесте укореењена у тле, јер је инспирисана нашом народном прозом („Ко зна боље, широко му поље” и „Гуска на месецу”), „преузимајући из ње понекад и готово читаве фабуле, модификујући њену фантастику, користећи њене лако препознатљиве знакове и симболе, или се обраћа старим енглеским причама (’Бор висок до неба’), Гримовим бајкама (’Браћа Грим’), Колодију (’Пиноккио’).”⁶

Промене у сфери позоришта инициране појавом театра апсурда биле су већ извршене када се, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, јавио Стеван Пешић са својим драмским текстовима намењеним дејој публици. Захваљујући делима Душана Радовића и Александра Поповића ново, модерно мишљење почело је да захвата и драмски и луткарски театар за децу који је био по навици далеко заостао за општим позоришним кретањима. Радовић и Поповић били су путовође за Пешићев драматичарски смер уочен у његовом првом тексту *Крилатија крава*. Елементи надреалног и апсурдног били су основа на којој је Пешић почео да гради своју позоришну поетику. Упориште за своју поетику у којој је доминанта надреално и апсурдно Пешић је пронашао у нашој народној књижевности. „Лаж за опкладу”, на пример, била му је најбоља потка за драму *Чудно чудо*. Бољу инспирацију није могао наћи нити у делима нашег предратног и поратног надреализма, нити у делима писаца позоришта апсурда. Оно што је веома битно јесте чињеница да је Пешић, осим коришћења изворног народног књижевног стваралаштва, у својим делима успео да створи и сопствени књижевни свет.

Игор Бојовић углавном пише на подлози уметничке, народне бајке и епске песме: *Бац Челик*, *Мачор у чизмама*, *Пејтар Пан*, *Црвенкаја*, *Лейишица и звер*, *Женидба краља Вукашина*, *Шарџор*, *Бајка о цару и славују*, *Свемиронична бајка*. Наравно, постоје и драмска дела која су настала по узору на бајке, а да се директно не односе ни на једну појединачно, него су грађене по том моделу. Бојовићеви драмски ликови актуелизовани су на занимљив начин. За разлику од жанровских норми бајке, у Бојовићевој драми сви ликови имају имена. Бојовић чак и у давању имена повезује оне који су слични по својим особинама, такорећи римује имена: Тодор-Фјодор (јунак-помоћник). Утростручавање, својство које је веома често изражено у бајкама, Бојовић је доследно поштовао при драмској обради. И у *Мачору у чизмама* Млинар Жил има три сина, чије су карактерне особине градиране слично као у бајци (најмлађи Тодор је „тек осредње глуп, вредан и фин”, док су старија браћа глупа и лења). Одступање од утростручавања учињено је на плану развоја радње, с јасном намером да се она убрза, динамизује... Померањем ка иронијском и па-

⁶ Бранислав Крављанац: *Позориште Стевана Пешића*, „Детињство”, бр. 3—4, Нови Сад 1982, стр. 32.

родијском, поларизација на позитивне и негативне ликове ишчезава. На тај начин ликови бајке у драмском облику постају ближи реалним ликовима. Њихова морална беспрекорност се нарушава: „јунак без мане” у драми постаје неспретан, несналажљив и бојажљив. Бојовић се у драматуршком поступку такође служи десимболизацијом изреке, деметафоризацијом слике која је карактеристична за бајке и која је кључ за решавање појединих драмских ситуација. Тако је фразеолошка јединица „Само љубав лед отапа” искоришћена да се разреши ситуација када Див Ле Гиш из освете заледи све присутне *Сви се њолако леде у њола корака. Војници се њрејворе у Снежка Белића. С њаванице се сјуушјају велике леденице. Дворац се њолако њрејшвара у ледену њећину.* / Један од кључних чинилаца, као што је показано, јесте језик. Бојовићеве драме одликује и употреба жаргона и сленга, фраза из свакодневног живота. Језичка ситуација Бојовићевог драмског текста слична је ситуацији у драмама Александра Поповића. Ту је, затим, тачно препознат сензибилитет карактеристичан за нараштај најмлађих гледалаца којима намењује своју драмску литературу.

На основу одабраних дела диференцирале су се **опште одлике „сценске бајке”**. Једно од закономерних својстава у процесу трансформације бајке у драму јесте **присуство пролога**, или улога наратора или приповедача, чија је функција да буде тумач процеса транспоновања бајке у драму, да повеже конце старе приче (бајке) и нове форме (драме), или да нађе начин да се разреши проблем времена и простора бајке у новоствореној форми.

Углавном, у свакој драми за децу насталој према моделу бајке постоји нека врста пролога именованог или неименованог, мање форме и сложености, и они доносе кратак сиже догађаја или део заплета. У појединим драмама за децу (Љубише Ђокића, на пример) пролози су опширнији и развијенији па садрже излагање пишчеве поетике, коментаре поступака јунака драме, њихових карактера, поглед на књижевност, говор о узорима и изворима, дефинисање ставова сопствене поетике, полемичку са писцима, временом и савременицима, о питањима драмског стварања итд.

Пролози у драмским делима за децу насталим према моделу бајке разликују се у формалном погледу: неки су писани у стиху, неки у прозном облику, постоје пролози у облику монолога и у дијалогској форми. Намена није само информативна. Писац поставља питања етичка, књижевна, и друга питања и нуди одговоре, полемише, даје савете, каткад веома ангажовано и наглашено користи право првог лица.

Хор — Поједина драмска дела за децу имају основну схему класичног драмског дела, по којој се оно састојало од пролога и монолошког и дијалогског текста подељеног на чинове, нека садрже и хорове. Улога хора је аналогна улози пролога. Слично као у античкој драми, хор својом песмом коментарише догађаје и судбине главних јунака. У драмама за децу насталим преобликовањем бајке појава хора је прилично учестала. Значајна књижевна вредност у драмским делима за децу насталим

преобликовањем бајке мерљива је и присуством *пословица, изрека и афористички уобличених мисли у које је ушкана поука, мисао о врлинама, ујуи за живои*. „И духовни и морални одгој твори разлику у употреби пословица. Постоје пословице, које су удомаћеније у вишим, и такве, које су удомаћеније у нижим слојевима народа. Прве се ближе граници гдје престаје пословица, а почиње афоризам.”⁷ Као „апел на интелект”, афоризам је књижевни облик који „дјелује својим критичким ставом према устаљеним друштвеним приликама свога доба, неочекиваношћу своје изјаве, њезином парадоксалношћу, штовише деформацијом језичких средстава”.⁸ У сценским бајкама у српској драмској књижевности за децу могуће је осим пословица установити и моралне изреке, сентенце, крилатице, пословичне узречице и апофтегматске изразе. Пословице се често јављују у свом огољеном облику: „Вук длаку мења али ћуд — никада” (Ђокић, *Грдило*, стр. 64). Међутим, још је чешћа појава пословица преобликованих у афоризме.

Поејски облици. — У значајном броју драма за децу које су настале преобликовањем бајки налази се песнички текст (песме). *Биберче* Љубише Ђокића, *Бајка о цару и њасиру* Бошка Трифуновића, *Немушћи језик* Миодрага Станисављевића, *У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића су драме у целини написане у стиховима. А *Пейелуга*, *Црвенкаја*, *Снежана и седам њашуљака* Александра Поповића, *Усјавана лейошница* Љубивоја Ршумовића, *Мачор у чизмама* Игора Бојовића — показују нам да су дијалози исказани у прози, а повремено прелазе у стихове, поједини ликови говоре у стиху („док зборите, грофе, / те предивне строфе / не слутите да смо / близу катастрофе”).⁹ У некима јунаци говоре у стиху (мотивација оваквог драматуршког поступка различите је природе), неке садрже сонгове.

Ликови и именоване у драми за децу. — Пажљивом анализом имена у драмама за децу насталим на основу бајке уочиће се да писци углавном задржавају имена која су дата у бајци (Снежана, Баш-Челик, Пепелуга). У бајци се ни именоване „као најједноставнијим обликом карактеризације, не постиже изразитија индивидуализација ликова. Када, иначе анонимни, јунаци бајке добијају лична имена, она су толико општа и асоцијативна да такође чине излишним ма какво описиване (Ђела, Биберко, Бисерко, Пепелуга, Таригора, Кривигреда).”¹⁰

Елементи фантастике. — Фантастично, чудесно и онирично је често везано за ликове, збиване, време и простор сценске бајке. Тако се јављају ликови антропоморфизованих животиња, биљака или природних

⁷ Andre Jolles: *Jednostavni oblici*, Biblioteka, Zagreb 1978, str. 109.

⁸ Зденко Шкроб: *Микроструктура стила и књижевне форме*, у: Шкроб-Стамаћ: „Увод у књижевност”, Графички завод Хрватске, Загреб 1983, стр. 360.

⁹ Игор Бојовић: *Мачор у чизмама*, Позориште „Бошко Буха”, Београд, стр. 41.

¹⁰ Снежана Самарџија: *Поејика усмених њрозних облика*, Народна књига, Алфа, Београд 1997, стр. 149.

појава (Мачак у *Мачору у чизмама* Игора Бојовића, Магарац у *Царевом зайочнику* Миодрага Станисављевића, Вук у *Црвенкаји* Александра Поповића, Цвеће у истом делу, Кошава у *У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића), који су, мање-више, аналогни оваквим ликовима у бајци. Ипак, постоји тенденција да ови ликови добију симболичко-иронијско значење.

Елементи фантастике и чудесног опстају у драми, али, по правилу, њихово присуство је превасходно условљено особенем театралношћу, иманентном сценичношћу, као и могућностима сценске реализације. Стога би пописивање фантастичних елемената који су у сценске бајке продрли из усмене књижевности и њихова разградња, претварање у реалне били врло неизвесни. Као и у бајци која је послужила као предлог за изградњу драмског облика, продор реалности најупечатљивији је на плану „хронотопа и представљања јунака, при чему се слојеви фантастике могу у потпуности разградити”.¹¹ Овај процес током којег долази до разградње „старог” жанра — бајке, управо омогућава стварање „новог” облика — драме.

Комика, хумор, пародија и иронија у „сценској бајци”. — Процес преобликовања бајке је процес у којем се иронично трансформише постојећи текст бајке и притом уносе различити комични ефекти. Свет бајке се у процесу преобликовања деконструише и демистификује. То бива са свим његовим елементима, константама бајке. Врло често се преобликовање бајке постиже пародирањем жанра. Не би ваљало сматрати неодмереном ни тврдњу да је процес пародије којим је захваћена бајка као књижевна врста утицао на појаву самосталног поджанра који се, сасвим условно, назива „сценска бајка”. Другим речима, пародија се намеће као техника употребљена у процесу преобликовања модела бајке у драму за децу. Дакле, „пародија некога дјела није само комичка техника. Она успоставља игру успоредби и коментар с пародираним дјелом те с књижевном и казалишном традицијом.”¹² Пародија испољена у драми за децу је формална: последица је тежње за новим обликом комуникације „старог” жанра, стварањем новог стила. У неким случајевима пародија је гротескна (Александар Поповић: *Пејелуџа*).

Хумор је наглашена одлика књижевности за децу и блиска је детињству. Хумор је, дакле, она спона којом се најлакше постиже истовремено задовољавање и педагошких и естетских циљева књижевности. Мотиви који су пореклом из бајке, нови оригинални мотиви и њихова комична, духовита, маштовита или делимично фантазмагорична обрада у драмској форми са опрезно испољеним оптимизмом, са елементима поезије, са ублаженом суровошћу, највећи су квалитети дечје књижевности.

¹¹ *Ишо*, стр. 195.

¹² Patrice Pavis: *Pojmovnik teatra, Antibarbarus*. Akademija dramske umjetnosti, Centar za scenske umjetnosti, Zagreb 2004, str. 257.

Контакт с публиком. — Комични потенцијал и дејство драме за децу настале преобликовањем бајке врло често бивају проверавани у директном контакту с публиком. Та намера писца обично је уткана у текст. У највећем броју драма за децу постоји јасно уочљива идеја о анимацији публике за децу. У неким делима она је постигнута на ненаметљив, једноставан, природан начин. У једној групи дела такозвано укључивање публике, или „игра на публику”, изведено је неумерено.

Поетички искази о бајци и драми за децу инкорпорирани у драму за децу. Истоветну или сличну функцију (остваривање непосредног контакта с публиком, те наглашавање да се стварност бајке разликује од стварности која је третирана у драми за децу) имају поетички и аутопоетички искази инкорпорирани у драме за децу. По правилу ови ставови имају хумористичан или комичан садржај, јасну иронијску или пародијску дистанцу. Нпр. у драмама Игора Бојовића догађа се да глумац „искочи” из своје улоге и да се најдиректније обрати публици, да публику позива на дијалог. На тај начин гледалац-дете постаје активно у свету око себе, свесно своје присутности: „Зато сву публику зовем, Вас двеста ил триста”, каже се у комаду и то није уобичајени „контакт с публиком”, него тежња да се демифистикује позоришна игра или да се жанр духовито разори. У *Мачору у чизмама* Игора Бојовића Цар каже: „Одлучио сам да урадим оно што се само у бајци догодити може — дајем оставку”.¹³ А налазе се и овако формулисани искази: „Ја сам дао оставку још у експозицији комада”. Тиме се гледаоцу сугеришу и порекло и настанак драмског облика, означавају се варијације у садржају, а уживљавање публике више није једини циљ.

Сазнајна вредност као чинилац књижевног испољавања пратећа је појава у књижевности за децу. Наглашавањем дидактичног првенство добијају ванкњижевне над књижевним вредностима, па се тиме наноси штета уметничкој поетској самосталности. Осим тога, истицањем „поучителног” тона занемарују се стваралачке предиспозиције уметника, па књижевно дело неће имати неопходну самобитност и свежину оригиналног, јер ће његова суштина „с предумишљајем” бити подређена одређеној идеји, конструисању жељене слике дечјег света.

Дидактичност као ознака књижевности за децу је израз тежње да се поуке, језгровите формуле животног искуства и мудрости изрекну у књижевној форми. Али, пред књижевником је велика тешкоћа — да се поука удружи са естетским вредностима. У свим европским књижевностима има дидактичних елемената.

Видо Латковић напомиње да бајци није својствена директна дидактичност, нити намера да се „пружи неко сазнање”,¹⁴ него истиче основну намену народне бајке — задовољавање потреба слушалаца за естетским доживљајима, да се се заборави груба стварност. Латковић такође

¹³ Игор Бојовић: *Мачор у чизмама*.

¹⁴ Др Видо Латковић: *Народна књижевност I*, Научна књига, Београд 1975, стр. 83.

упозорава да „са дидактичним моралисањем не треба мешати чињеницу да се и кроз бајке, као усталом кроз цело усмено песништво, нужно пробијају морална начела и општа животна схватања колектива у коме су постале и преношене, јер се овде не ради ни о каквим непосредним поукама, него о једној законитости књижевног стварања уопште.”¹⁵

Да књижевно дело за децу не би губило своју моћ или имало умањену вредност, веома је важно да дидактички наум буде само битна честица уметничке инспирације која ће утицати на стварање нове вредности. Дакле, песников свест о „поучителном” смеру требало би да проистекне ненаметљиво, из саме ситуације. Инструктиван пример у том смислу је драма за децу *Царев зашочник* Миодрага Станисављевића, у којој је „основна интенција да се ратнички дух иронизира, да се насилницима одузме митска димензија, да се покаже да нису свемоћни и непобедиви. Та поента — и то је најважније — сугерисана је дискретно и танано, без круте дидактичности. Све то не би било могуће да комад није написан у сагласности са стрепњама и тежњама младог гледаоца, тако да у детету побуђује радозналост, подстиче машту и развија интелект, па му и помаже да разјасни своја најскривенија, најсложенија осећања.”¹⁶ Сасвим је природно да ће књижевна критика у књижевном делу намењеном деци увек високо вредновати квалитативну целовитост, комплексност у етичком и естетичком погледу, ако уз несумњиве уметничке вредности нађе и поучне црте.

Ублажавање суровости је једна од сталних особина драме за децу настале преобликовањем бајке, али овај поступак није својство само драме за децу. Питер Брук га открива у јужноафричком позоришту, у којем „постоји нешто веома изузетно, а то је човекова способност да ужасима људске окрутности, људске бруталности супротстави љубав према животу... како преживети, а да се сачува љубав према животу.”¹⁷ На формирање и идентификацију књижевних вредности сигурно утицај имају и књижевна традиција (у смислу временске перспективе из које делују већ оформљена, у основу традиције уграђена дела), али и савременост, и што се књижевног и што се историјског времена тиче. Веома често се догађа да је књижевник, а нарочито ако је својим делом изузетан — превратник и отпадник гледајући на постојеће књижевне вредности.

Углавном се тумачи да је ту реч о посебној намери писца, уграђеној у идеју дела, односно у само дело. Прихватљиво објашњење садржи се у претпоставци да писац по налогу своје савести — што, наравно, не мора увек бити исто што и налог његовог уметничког посланства — артикулише потребу да се делима успротиви ономе што му изгледа неспојиво са његовим општим, хуманистичким или религиозним концептом света и историје.

¹⁵ *Наведено дело*, стр. 84.

¹⁶ Владимир Стаменковић: *Мењање маје*, у: „Крај утопије и позориште”, Откровење, Београд, Стеријино позорје, Нови Сад 2000, стр. 168.

¹⁷ Питер Брук: *Колико срца, толико уметности* (интервју Мирјане Радошевић и Иване Ашковић у листу „Политика”, Београд, 2. 8. 2006, стр. 9).

Драма за децу настала преобликовањем бајке је књижевни облик вишеслојне структуре. То је специфична појава у српској драмској књижевности за децу коју не би ваљало поистовећивати с термином бајка, јер су разлике веома значајне. Те промена се очитује у језику, времену и месту догађања, а у неким драмама је осавремењивање спроведено доследно и на језичком и на временско-просторном плану и на плану ликовна.

ЕПСКИ ГРАДОВИ КАО КУЛТУРНА МАПА И РИЗНИЦА

(Mirjana Detelić, *Epski gradovi: leksikon*, SANU — Balkanološki institut SANU, posebna izdanja 84, Beograd 2007)

Лидија Делић

Лексикон *Епски градови* Мирјане Детелић, објављен у издању САНУ и Балканолошког института 2007. године, резултат је вишегодишњег и вишедеценијског ауторкиног бављења најпре простором (*Мишски пророчан и епика*, Београд 1992), а онда и топонимима и одговарајућим атрибутима у епској поезији (*Бели град. Порекло епске формуле и словенског топонима*, Београд 2006, у коауторству с Маријом Илић). Како ауторка истиче, ова књига је покушај да се „сагледа представа о броју, врсти и начину простирања градова у српско-хрватској усменој десетерачкој епици”, али и напор да се објективно и одговорно обради један сегмент традиционалне културе подложен манипулацији и злоупотребџи у новијем историјском контексту.

Епски градови наметнули су се као предмет испитивања тиме што су — за разлику од градова у лирици, бајкама, предањима и другим усменим жанровима (који су само чудесна места или појаве „са именом али без садржине”) — „локуси са структуром, довољно важни да се за њих воде ратови и гину читаве војске”. Наиме, у усменој епици, која је, како истиче Мирјана Детелић, „изразито идеолошки означен жанр”, градови су представљени као „центри власти и моћи”, због чега и певање о њима рефлектује одређене етичке, социјалне и политичке норме. Бављење епским градовима омогућило је, стога, сагледавање ширих културних и друштвено-историјских процеса и смена различитих цивилизацијских модела превасходно на простору Балкана, али и шире (Мала Азија, Средња и Западна Европа, Средоземље, Русија итд.).

Грађа на којој се заснива лексикон *Епски градови* је, како то по правилу бива код поменуте ауторке, изузетно обимна и скрупулозно, минуциозно обрађена. За именима измишљених и историји познатих градова — како оних живих, тако и оних претворених у рушевине или оних чија је убикација данас неизвесна — трагано је у двадесет и две збирке епске поезије, с укупно 1357 песама. Из тог широког и у сваком погледу релевантног корпуса издвојено је 849 ојконима. Они су обрађени у засебним јединицама, с наводом стихова и, када постоји више назива одређеног

града, с упутом на главни чланак, који садржи све епици или науци познате облике одговарајућег имена, етимологију (у највећем броју одредница аутор је Александар Лома), географске координате (уколико су познате), кратку историју датог места и податке о његовом јављању у епским песмама.

Одабрани корпус покrio је веома широк географски терен. У лексикону Мирјане Детелић нашли су се не само градови који су у једном историјском тренутку били у склопу територије коју су насељавали или којом су владали Словени, или, пак, држава из њиховог непосредног окружења (Мађарска, Албанија, Италија, Грчка, Румунија, Бугарска, Аустрија), него и читав низ удаљених европских, азијских, па и афричких урбаних центара чија се судбина у одређеном моменту преплела са судбином хришћанског или муслиманског живља с простора Балкана (Алеп, Азов, Багдад, Дамаск/Шам, Јерусалим, Каиро, Кијев, Коња/Кара Окан, Лондон, Малта, Медина, Москва, Одеса, Париз, Петроград, Праг, Полтава, Севастопол' итд.). Окупљени на једном месту, епски градови сведоче о фасцинантно широком ареалу који је усмена епика успела да апсорбује и, у извесној мери, потчини сопственој поетици. Са друге стране, велик број древних, углавном порушених или несталих градова који се помињу у епским песмама говори о изузетно дубокој временској перспективи и необично постојаном памћењу усмене епике: у њој је, наиме, очувано сећање не само на градове који су данас археолошка налазишта и споменци културе, него и на оне за које се уопште не зна, или за које се само претпоставља где су се некада налазили.

Међутим, овај лексикон разноврстан је не само због географске ширине и дисперзивности, него и због читавог низа историјских и културолошких података које доноси у коментарима уз поједине одреднице. У њему се ауторка осврће и на трговачке трансферзале (*Бишољ*, *Солун*) и путеве ходочасника (*Модон*), и на малтешки ред (*Малта*) и дебарску епархију, основану у XI веку (*Дебар*), и на трговину робљем, као последицом Кандијског рата (1645—1669) (*Ираклион*), и на установање „Сињске алке” у знак хришћанског заузимања Сиња и одбране од Турака августа 1715, и на дворски фолклор и „фантастичну причу” о љубавној вези барона Тренка и царице Марије Терезије, и на сабљу Кулин-капетана, заплењену у Боју на Мишару 1806. године (*Ноћај*). Са друге стране, поједине чланке пратили су осврти на дворац Бишће (*Благај*), Мартињићку градину, Нишку тврђаву, Рамски самостан, манастире Дечани, Добрска ћелија (*Добро*), Грачаница, Градац (у Србији и Црној Гори), Крушедол, Ком, Обед (*Куйиново*), Острог, Тврдош и друге, али и на Крбавску битку (1493) (*Удбина*), опсаду Сигета (1566), Кримски рат (1853—1856) (*Крим*), Тицанову (1807) (*Ириџ*), Моравичку (1816) (*Ивањица*) и Вучићеву буну (1842) (*Крађујевац*), херцеговачки устанак из 1875, познат под називом „Невесињска пушка” (*Невесиње*), као и на читав низ племића и владара — Матијаша Корвина (Клуж), Ђерђа и Ференца Ракоција (*Комади*), Вука Гргуревића Бранковића, епског Змај-Огњеног Вука, односно Вука Јајчанина (*Јајце*), бана Петра Бериславића (*Хрвајска Ду-*

бица), Јована Поповића и Саву Текелију, већ поменутог барона Фрања-Тренка (*Брестивоац*) итд.

У склопу лексиконских одредница нашли су се и историјски подаци и топоси певања о знаменитим хришћанским и муслиманским јунацима — војводи Момчилу (родопском ратнику из XIV века, пресељеном из Перитеориона на дурмиторски Пирлитор; *Пирлиџор*), славној епиској „будалини”, Талу од Орашца (*Орашцац*), Мустај-бегу Личком (*Чилићи*, *Удбина*), Порчи од Авале (*Авала*), Стојану Јанковићу (*Ислам*), Грбљичић Зану (*Грбаљ*), Бају Пивљанину (*Перасић*), Тодору од Задра („који би могао бити извесни Тодор Кладнић, један од приморских јунака из XVII века”), Филипу Мацарину (*Вишњица*) и, у великом броју, о српским устаницима: Стојану Чупићу (*Ноћај*), Чолак-Анти Симоновићу (*Краљево*), Станоју Главашу (*Глибовац*), Милићу Дринчићу (*Дубље*), Петру Тодоровићу Добрњцу (*Добрња*), кнезу Иву од Семберије (*Појови*) и другима.

Мирјана Детелић, притом, није бежала ни од новије историје: у овом лексикону је, тако, пажња посвећена разарању средњовековног турског утврђења на Авали 1934. године да би се, према пројекту Ивана Мештровића, саградио споменик ратницима из 1914—1918 (Мештровић је, како у предговору истиче ауторка, био „инструмент разорног дејства политике” и у следећој Југославији, када је се слична ствар поновила са спомеником Његошу на Ловћену), или рушењу бањалучке џамије Ферхације из XVI века (1993).

Уз то, у *Ејске ѓрадове* Мирјане Детелић инкорпориран је, као и у Вуков *Рјечник* (на који се дата књига ослања), поред стихова песама, и велик број жанровски разноликих прозних текстова. У склопу поменутог лексикона нашли су се, тако, делови судских записника (*Босуј*), путописне белешке и изводи из старих рукописа (најчешће, по Даничићевом *Рјечнику из књижевних старина српских*), али и низ усмених прозних жанрова: етиолошко предање (рудимент мита) о постанку реке Осум и планина Томор и Шпираг у околини Берата (*Берати*),¹ села Радећа у Црној Гори, предања о настанку имена Пљевља, Котор и Рогача, легенда о сукобу цара Стефана и виле и тровању „каторских извора” (*Коттор*), предање о освојењу Прозора, аналогно предањима о смрти војводе Пријезде и паду Сталаћа (*Прозор*), о ванбрачној вези деспота Стефана Лазаревића са будимском девојком и рођењу Сибињанин Јанка из те везе (*Сибињ*) и сл. У оквиру одреднице *Сиђеић* наведено је, рецимо, и историјско предање о томе како је угарски краљ Максимилијан одговорио Николи Зринском, који је тражио помоћ у одбрани града од напада Сулејмана Величанственог, да „издржи до краја ловне сезоне јер је двору немогуће да прекида свој годишњи лов на патке”. Без подршке угарске војске, пред навалом од 90.000 турских ратника, браниоци Сигета храбро су изгинули, а жене су запалиле арсенал и „заједно са градом дигле у ваздух све који су у њему или близу њега били”.

¹ „Према легенди, Томор је некада био див који се са другим дивом, Шпирагом, сукобио око љубави једне лепе девојке. Дивови су се међусобно поубијали, а девојка се удала у сопственим сузама од којих је постала река Осум.”

Уз поједине одреднице дате су и изреке или пословице везане за конкретне локалитете: „Ко у Пешти не ваља, у Будим нек не иде” (*Будим*), „Млеци цвијет а Цариград свијет” (*Венеција*), „У Солуну су чакшире за марјаш, али до Солуна сто сомуна, а од Солуна сто сомуна”, „У Будиму граду чудно чудо кажу”, „Из узде у Будим” и сл. Уз пословицу „Објахује као Копчић Дувно” (*Рама*) даје се, рецимо, и тумачење засновано на предању по којем је оснивач беговске породице Копчић, Алај-бег Копчић, за пољског принца којег је заробио у бици на Мохачу (1526) добио онолико земље колико је могао да објаше на свом коњу Мликоту.

Књигу, уз то, прати и низ драгоцених прилога: између осталог, попис лексиконских јединица, табеларни приказ атрибуције уз епске градове, библиографија, регистри географских (I) и личних имена (II), имена народа и држава (III) и појмова (IV) и, што је посебно значајно, CD-Rom „Градови у хришћанској и муслиманској усменој епици” (у сарадњи с Александром Ломом и Истоком Павловићем), који нуди грађу на којој је засновано истраживање² и, „захваљујући великим визуелним могућностима електронског медија”, презентује усмену епiku у новом светлу.

На основу овог летимичног прегледа може се стећи представа о разноликости информација које нуди лексикон *Ејски градови* и о његовој интересантности и узбудљивости, која је утолико необичнија јер је реч о научно строго, поуздано и акрибично писаној књизи. Притом, *Ејски градови* Мирјане Детелић не само да пружају увид у географски ареал апсорбован у усменој епици и разноврсне културно-историјске детаље, него на један необичан начин динамизују простор Балкана, и простор уопште, указујући на процес уздизања и маргинализације градова кроз време, њиховог затирања у налетима пожара, земљотреса или болести, преласка из руку једних владара и држава у руке других и непрестане смене религијских, политичких и културних центара и парадигми.

Најзад, лексикон *Ејски градови* Мирјане Детелић користан је и у практичним истраживањима. Илустрације ради, може се навести пример одреднице „Костур”. Наиме, у *Краљевству Словена* Мавро Орбин бележи да је Марко Вукашиновић после смрти краља Вукашина држао Костур, Охрид и Арг у Мореји и доноси причу о паду Костура. По Орбину, Маркова жена Јелена издала је свог мужа отворивши капије тог града четама Балше Балшића, за којег се касније и преудала. Да би повратио Костур, Марко је позвао у помоћ Турке. Опседнутом Балши Балшићу је, међутим, у одбрану притекао брат Ђурађ, те је Марко изгубио и град и неверну жену. Мусакијева хроника такође говори о Марковој борби за град Костур, с тим што је у том извору Марков противник Андрија II Мусаки са зетовима Балшом Балшићем и Андријом Гропом из Охрида. По свему судећи, нека епизода из Маркове реалне биографије иницира-

² На диску се налази 21 од 22 проучаване збирке. Изостављен је једино *Ерлангенски рукопис* због „проблематичне ортографије која до данас још није разрешена на задовољавајући начин”.

ла је везивање знаменитог српског и јужнословенског јунака за поменути средњовековни град. Међутим, у вековном животу у усменом медију песме које су опевале Марково ратовање око Костура претрпеле су знатне измене. Између осталог, заборављени су његови реални противници, а на позицију отмичара Маркове љубе постављен је Мина/Михна од Костура. Кључ за разумевање дате епске трансформације нуди одредница о граду Костуру:

„Костур, Коштур или Коштун је стари град источно од села Дабрице, 12 км с/з од Стоца у Херцеговини. Подигнут је у раном средњем веку (можда већ у VI в.) и један је од најстаријих херцеговачких градова. Имао је 6 кула и опкоп.

У песмама из Вукових збирки вероватно се ради о херцеговачком Костуру/Коштуну, чији је заповедник био Нина (епски Мина/Михна) од Костура, војвода херцега Стефана (...)

Све су, дакле, прилике да се певање о Марковим борбама око грчког града Костура, због аналогије у имену, везало најпре за истоимени херцеговачки град, а да је онда и заповедник тог града — војвода херцега Стефана, Нина од Костура — ступио на место Маркових савременика и реалних противника. А одредница „Костур”, дакако, није једина у лексикону Мирјане Детелић која попуњава епске лакуне и разоткрива логику модификације сужејних модела у усменој епици.

ЛЕКСИКОН ЕПСКИХ ГРАДОВА — МОГУЋА ЧИТАЊА*

Поводом књиге: Мирјана Детелић, *Ејски градови. Лексикон*, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2007, 687 стр.

Смиљана Ђорђевић

Простор, његови слојеви и структура, семантички потенцијал који се у ткиву епске песме активира, речју, његове сложене метаморфозе, наново се јавља као тема која заокупља пажњу фолклористе Мирјане Детелић. Ауторка се прихватила сложеног и обимног посла и сачинила лексикон епских градова, релевантних за класичну јужнословенску десетерачку епику (издвојени су сви ојконими без обзира на то како су у епици одређени — град, село, касаба, шехер, чаршија, место/мјесто, паланка, шанац...). Корпус сачињава 1357 песама из класичних штампаних десетерачких збирки, уз Ерлангенски рукопис из XVIII века. Рад на теми *Ејски градови* започет је пре више од деценије, 1996. године на Балканолошком институту САНУ, а као резултати истраживања, *Лексикону* су претходиле две монографије: CD-Rom *Градови у хришћанској и муслиманској ејици* (Детелић—Лома—Павловић, Балканолошки институт САНУ, Београду 2004) и студија *Бели град. Порекло ејске формуле и словенског топонима* (Детелић—Илић, Балканолошки институт САНУ, Београд 2006). Треба подсетити да занимање Мирјане Детелић за категорију простора у епици траје знатно дуже; поменимо овом приликом само монографске студије посвећене овој теми: *Мишски простор и ејика* (Балканолошки институт САНУ, Београд 1992) и *Урок и невешта. Поејика ејске формуле* (Балканолошки институт САНУ, Београд 1996), у којој се, уз централно разматрање функције епске формуле у структури песме и развоју епског сижеа, и категорији простора и истраживању његове (у првом реду митске) семантике посвећује знатна пажња.

Одреднице у *Лексикону* сачињене су од основног појма (данашње име места, дато у верзалу и епско име/имена, уколико се од данашњег разликује), атрибута који се уз њега везује (а који здружен са ојконимом јесте основа формирања епске слике града); следе етимолошка тумачења (која је за највећи број одредница сачинио Александар Лома), подаци о

* Текст је настао на основу усменог саопштења поднетог на Трибини Вукове задужбине 29. априла 2009.

географској ширини и дужини (уколико је убикација била могућа), текст о историји места, те списак релевантне литературе. Од посебног су значаја подаци о конкретном контексту у којем се о наведеном граду/месту у епици пева (уз посебно указивање на разлике у третирању ојконима у историјским и неисторијским сижеима), те напомене о његовом значају и могућим појављивањима у другим фолклорним жанровима (лирика, пословице и сл.). Уз поједине одреднице дати су и краћи чланци који се односе на личности, породице, значајне историјске догађаје који се за одређено место везују.

Осим обимне библиографије (стр. 573—600), *Лексикон* је снабдевен и неопходним регистрима: I — Географска имена (стр. 606—643), II — Лична имена (стр. 644—672), III — Имена народа и држава (стр. 673—676), IV — Појмови (стр. 677—693). Као посебан прилог читаоцу је попуњен и табеларни преглед атрибуције уз епске ојкониме, а књигу прати и CD-Rom *Градови у хришћанској и муслиманској епизици*.

Овом приликом покушаћемо да покажемо на које је све начине ову монографију могуће ишчитавати, односно да укажемо на значај који има не само као издање лексиконског типа (а потребу за оваквим издањима није потребно посебно истицати), него и као „антрополошко-поетичка студија”, како ју је ауторка у уводном тексту и означила.

Како је, узимајући као основ *Лексикон*, могуће читати и тумачити епски свет, конкретно, простор у њему моделован и њиме омеђен?

Простор у епици појављује се у два основна вида, два модуса постојања: као реални, геополитички простор, и као митски (при чему се не сме сметнути с ума да интегрисањем у епско ткиво и реални геополитички простор увек добија и једну нову димензију, бива додатно, епски (пре)кодиран). Уколико посматрамо класични јужнословенски епски корпус као јединствену целину, крећемо се по једном заиста широком пространству, чије границе сежу од Лондона, преко Париза и Беча, до Азова, од Петрограда до Каира. Као готово апсолутни центар овако омеђеног света указује се Цариград, средиште реалне политичке, али и симболичке моћи, једновремено духовне и материјалне, овоземаљске и метафизичке. Неколики градови присутни су у епском свету посредно, у њима се не одвија активна епска радња, него се јављају као центри (политичке) моћи — у Паризу је „францески краљ”, односно, уколико се мисли на Наполеона, „велики цар” или „Бонапарта краљ”, *град Инглишар* је краљевина „инглешке краљице”, у Москви је „московска царица”, односно „од Москве краљица” и сл. Епски свет показује се као суштински полицентричан, а у његовом формирању реални историјски догађаји као предлошци за епско обликовање одиграли су несумњиво важну улогу. У том смислу као занимљиво и изазовно поље проучавања нуди се и анализа типова атрибута који се уз епске ојкониме везују, односно стабилност овакве атрибуције. Изузетност атрибута, односно петрифицираност везе са ојконимом, може бити и показатељ специфичног статуса и готово сакралне изолованости места на митско-епској мапи. Тако је Јерусалим једини град који је понео атрибут *свешћина*. На другој

су страни места која се само узгред помињу, смештајући се на „епску периферију” (нпр. Брегово, Врчин, Велет, Лешница...).

О значају конкретних ојконима у епици не може се судити ако се као критеријум узме само учесталост њиховог појављивања у текстовима. Међутим, будући да *Лексикон* нуди прегледне податке о изворима и ојконим јасно контекстуализује, лако је утврдити да се поједини градови појављују као доминантни у појединим зонама епског певања, односно у вези са одређеним јунацима, т. ј. да специфични кругови песама, везани тематиком и/или јунаком, образују сопствени свет, самосвојне просторне координате, те да се однос центар/периферија мора посматрати с обзиром на специфичност њихове поетике и идеолошке перспективе. Тако се нпр. низ ојконима јавља једино (или бар у највећој мери) у црногорско-херцеговачкој историјској епици, творећи својеврсну топографију хероизиране историје (Чево, Круси, Грахово...). Други су, опет, од посебног значаја за тзв. крајинску епiku (Удбина, Нови...) и релевантни су и за хришћанско и за муслиманско епско певање. Трећи у епiku улазе релативно касно, у вези са догађајима из доба Устанка (нпр. Дубље, Чокешина, Липница, Ноћај...).

Епски простор раслојен је не само у геополитичком, но и у митском смислу. Из овог угла он се може видети као вишеструки у смислу „овострани”/„онострани”, односно „реалан”/„митски”. Маркери „оностраности” простора вишеструки су: то може бити експлицитно изражена идеја о великој удаљености одређеног места, његово смештање иза „граничних” тачака (најчешће воде), или, једноставно, наглашено дуго путовање које јунак мора да предузме не би ли у такав простор ступио. У оваквим случајевим ојконими имају превасходно симболичну функцију, чак и уколико именују (или се иза географски „непостојећег” појма домишљањем може одгонетнути „реални” предложак) истински географски простор. Класичан пример овако маркираног простора свакако је чувени *Леђен ѓрад*, око чије се убикације у науци воде полемике више од сто година. Многобројни истраживачи смештали су га у Македонију, Грчку, Далмацију, претпостављали да се могао налазити негде јужно од Призрена, а као најозбиљније прихваћено је становиште према којем *Леђен ѓрад* означава Пољакe (односно пољско порекло). У оваквим случајевима чини се оправданим, и једино могућим, тумачити простор ослањајући се искључиво на законе епског обликовања и семантику која из тога произилази, како ауторка *Лексикона* и предлаже.

Функција ојконима у епици је вишеструка. Град се може појавити као место суштински важно у развоју епске радње или бити, како је у студији *Бели ѓрад. Порекло ејске формуле и словенског ѿйонима* показано, један од елемената карактеризације јунака (да подсетимо, ауторке су у поменутој студији издвојиле шест битних елемената представе о јунаку: одећа, оружје, коњ, породица, двор и град), показатељ његове политичко-економске моћи, (племенитог, јуначког) порекла и достојанства. Са друге стране, град може бити и једноставна карика у низу места кроз која јунак, чета, или читава војска пролази на путу до одредишта (нпр. *Подиг’о се од Леђана краље / Преко Љечке и ѿреко Пољачке, / Преко Тур-*

ске и *преко Каурске, / и прещ'о је на води Ситници, и оишиц 'о кроз земљу Арайску, изиш'о је у земљу Бурђију, / зайросио у краља ђевојку — Пјеванија, 72; Поље приђе, до Лијовца сађе. / Лијовац приђе, на Крижице сађе, / Крижице приђе, на Ужице сађе. / Ужице приђе, до Буковца сађе, Буковац приђе, на Кључарско сађе, / До Ведрина већ појасно доба. / Кад се беже Задру помолио — КН III, 1), део низа освојених пунктова као елемент својеврсног каталога (нпр. *Клеици Турци освојише Жују, / Али Срби погореше куле, / Мејтеризе село освојише, / И Дујеву село на крајину, / И лијејо село Ријечане, / Шинђонашко село освојише, / И малено село Арбанасе, / И ши многи Турци изгибоше. — Вук IX, 32), сегмент у формули окупљања војске (Зове Турчин Ограшеновићу / Од Лијевна два Лијевљанина, / Од Сријема два Сријемљанина, / Од Гламоча два Гламочанина, / Од Биоча два Биочанина / Из Видина двије Видинлије — Вук VI, 49) и сл. У симболичкој функцији (осим поменутог именовања митског, „оностраног” простора) име града може се појавити у оквиру формуле задавања тешког/немогућег задатка јунаку (*Искаћу му шито у двору нема — / Искаћу му вина из Видина, / И ракије из Демир-кајије, / И овнова мяса преводника, / Баконије сваке из Мисира, / Коњу јечма из равна Мелечма, / И сијена из равна Сријема, / А шенице изнад Баковице! — Вук, САНУ III, 60), у петрифицираним формулативним исказима (*Ваља сабља по Мисира града; Два алаша од града Анаша), или, наново, као део другачијих формулативних елемената у којима се акценат са означавања реалног помера ка простору чије се именовање превасходно обликује и усмерава према стилско-поетичким, односно метричко-интонационим захтевима стиха (таква је, примера ради, хиперболична конструкција у којој Турци прете Ракоцију краљу: Са ситолице шебе покренуши, / Гонитиши те до Јабукe младе, / А ошале до Јабукe ситаре, / Па ошале до Каралимана, / До Лимана и мора сињега, / У сиње те море пошойиши, / Оли шебе жива ухватиши, / На Пешкеш те цару ошпремиши — КН I, 2).****

Начин обликовања простора, природно, значајно се разликује у неисторијској и историјској епици. Реални географски, односно геополитички простор, доминантан је захтев историјске епике, при чему се, према законима епске поетике, у зависности од временске дистанце која постоји према опеваним догађајима, и места и ликови у песмама лагано трансформишу на путу ка типском и типизацији.

У том смислу, за посматрање простора и његове функције у епском сижету, односно за проучавање трансформације простора и ојконима којима је одређен, веома значајне податке нуде песме хроничарског карактера. Када говоримо о неисторијској епици, или, пак, историјској епици која за предмет има догађаје дистанциране у оквиру „епске прошлости”, неоспорно говоримо о садржајима из домена културног памћења, како је Јан Асман одредио онај вид колективног памћења који носи информације о догађајима из дубоке прошлости, чији се актери доживљавају као митске, симболичке фигуре, неупитне у вредносном смислу. Хроничарска епика специфична је управо по томе што догађаје из блиске прошлости (слушаоцима познате) и блиског простора настоји да епски кодификује, да садржаје из сфере комуникативног (доступног провери,

процени и превредновању) уведе у сферу културног памћења. Хроничарска епика жели подударност фактографије и фикције (односно света песме) и када се ради о простору, јер она на овом нивоу трага за веродостојношћу која ће јој омогућити да догађаје о којима говори даље обликује у оквирима жанра. Инсистирање на поузданој топографији је и залога веродостојности изреченог, будући да је оваква творевина утицајно сведочанство о протеклим збивањима. Истинитост емпиријски проверљивих чињеница основа је за веру у даље моделовање реалног језгра у одређеном идеолошком кључу. Штавише, непознавање или изневеравање локалне, слушаоцима познате топонимије, битно утиче на процену компетенције певача, тиме и на поверење према ономе о чему пева. Одличне примере оваквог процеса преобликовања на нивоу реално-историјско/епско пружа нпр. граничарска епика која је готово до степена иницијалне формуле довела мотив позива непријатељу да преда кључеве градова. У наставку песме показаће се да је реч управо о оним градовима око којих су вођене битке и које је хришћанска војска најпосле и заузела. Тако хроничарска епика испуњава двоструку функцију: функцију усменог вида преношења информације и функцију издвајања догађаја као релевантног у смислу његовог потенцијалног уклапања у епско памћење.

Лексикон *Ејски градови* пружа и обиље грађе за проучавање односа према „туђем” гекултурном простору, односно местима која се као центар/центри тог света виде. Град се, дакле, открива као тачка која на менталној мапи може стећи изузетну симболичку и сакралну вредност. Као једна од доминантних сакралних локација, подједнако важна и за хришћански и за муслимански свет, препознаје се Цариград/Стамбол. При томе се опозиција хришћанство/ислам у оквирима епске поетике обликује метонимијски, као контрастирање и супротстављање централних културних места једног и другог света — Меке и Медине, са једне, односно Стамбола, који из перспективе хришћана чува континуитет са Константинопољем, са друге стране: *Нека царе њрѣља из Сѣамбола, / Нека земљи иде Арабији, / Нек он иде Мећи и Медини / Оклена су њосѣанули Турци, / И које је Турска дједовина, / А Сѣамбол је моја дједовина, / Дједовина Консѣанѣинова, / Консѣанѣин је Сѣамбол начинио* (КН I, 2). Разлике у перцепцији истог простора (града), почивају на супротстављеним идеолошким позицијама (тачкама гледишта) певача. Тако је нпр. Ливно/Лијевно у муслиманској епици град раскоши, свакојаке угодности и благостања, док је за хришћане оно симбол суровости и недаћа (означено и атрибутом *ѣроклеѣшо*). Туђи, далеки и непознати простор епски певач неретко настоји да својим слушаоцима приближи, „преводећи” односно преобликујући чудни страни ојконим према постојећем узору. Тако читаве државе бивају доживљене као градови (*ѣрад Мисир, ѣрад Инѣлиѣтар* — Енглеска), од грчког града Модон, по узору на певачу и слушаоцима познати Медун, бива Модун.

Овај процес, изузетно значајан са становишта трансмисије и рецепције епског текста, може се означити као универзална тенденција када је о фолклору, односно традицијској култури у целини, реч (могуће га је,

како савремена теренска искуства показују, регистровати и у „нереалистичким жанровима”, каква је нпр. бајка). „Превођење” простора има вишеструке комуникативне функције. Утичући и на емоционални аспект прихватања и разумевања текста, суштински је битан за адекватну рецепцију. Приближавање „свом” моделу неопходан је чинилац унификације као конститутивног чиниоца епске поетике. Оно обезбеђује и смештање јунака у одговарајући контекстуални амбијент (у домен „свог” или „туђег”, које је према „свом/нашем” неутрално, или, чешће, опонирано), односно обезбеђује и формирање потпоре за доношење суда о његовим поступцима. Смештање епске радње у оквире простора који се доживљава као „свој” важан је чинилац формирања колективног памћења групе, а усвајање оваквог знања значајан је интегративни фактор конструкције колективног (од локалног, преко регионалног, до етничког/националног) идентитета. Ојконими, дакле, не функционишу као пуне просторне одреднице, него се откривају као оријентир, битни вредносни и значењски маркери епског (а посредно и „реалног”) света. Даља проучавања ојконима и њиховог симболичког потенцијала у формирању идеолошког аспекта текста, „просторних стереотипа”, свакако ће у *Лексикону* наћи поуздано полазиште, грађу и путоказ.

Лексиконом *Ејски градови*, првим оваквог типа у нашој науци, Мирјана Детелић поставила је високе критеријуме пред будуће истраживаче који ће се сличног посла прихватити, али и отворила низ релевантних питања и проблема: од односа историјске и неисторијске епике према простору, преко начина његовог моделовања, функције ојконима у епском сижеу, до формирања слике простора у традицијској култури у целини.

„ЕПСКИ ГРАДОВИ” МЕЂУ ПРЕДВОДНИЦИМА ДИГИТАЛИЗАЦИЈЕ¹

Андреј Фајџел

САЖЕТАК: Лексикон *Ејски градови* Мирјане Детелић међу прилозима садржи и дигитални корпус епских песама. Њега овај рад смешта у контекст других сличних пројеката, дајући њихов преглед (*Пројекат Раско, Национални Центар за дигитализацију, Дигитална Народна библиотека Србије...*) и објашњавајући значај дигитализације за очување националне баштине. Утврдићемо предводничку улогу корпуса на том пољу и установити капацитете *Лексикона* да је задржи у будућности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дигитализација, интернет, информационе технологије, епика, народна књижевност, национална баштина

Лексикон *Ејски градови* на полеђини задње корице носи свој последњи прилог: CD ром *Градови у хришћанској и муслиманској епизи*.² Последњи, али не и најмање важан. Сем што садржи корпус и што је на њему читав пројекат први пут угледао светлост дана, њега одликује предводничка изузетност на пољу дигитализације — што ће и бити тема овог рада.

Дигитализација, т. ј. пренос у дигитални облик, може се обављати на слици, аудио- или видео-запису, сигналу и тексту. Писани документи, који нас овде интересују, могу се дигитализовати као слика и као текст. Данас се у пракси најчешће ради о узастопним етапама, при чему се документ прво скенира, а затим се слика преноси у текст захваљујући оптичком препознавању знакова (*Optical character recognition — OCR*).

Тим *Лексикона* је, међутим, користио старију технику прекуцавања. Пренос 1255 песама из 21 тома 7 збирки³ — укупно 341708 десетераца — обављен је, дакле, ручно. Да бисмо боље разумели пред каквим подухва-

¹ Овај рад је настао разрадом излагања „Дигитални корпус народних песама”, саопштеног 29. априла 2009. на трећој *Вуковој шрибини*, циклус *Културно наслеђе*.

² М. Detelić, А. Loma, I. Pavlović, *Gradovi u hrišćanskoj i muslimanskoj epici* [CD rom], Београд 2004.

³ Осма збирка корпуса, *Ерлангенски рукопис*, није објављена услед правописних проблема.

том се налазимо, том тешком и не превише надахњујућем раду треба додати и детективско проналажење тешко доступних збирки, попут Хациомерспахића.⁴

Уз то треба нагласити и зачетнички карактер пројекта. Тим скоро да није имао претходна искуства на која би се угледао. Први пројекат масовног преношења текста у дигитални облик у Србији обављен је 1995, архивирањем (такође прекуцавањем) математичког часописа *Publications de l'Institut Mathématique*. Следеће године је започет рад на теми *Ејски ђрадови*, а у Србији је уведен интернет.

На њему је већ 1997, на адреси <http://www.rastko.org.yu>, објављен *Пројекат Растко*, електронска библиотека српске културе. Током година које следе *Растко* ће прерасти у међународну мрежу са многобројним седиштима у иностранству и постати расадник нових пројеката као што су *Гуштенберџ Европа* и *Дистрибуирани коректори Европа*.⁵ Скенираће, препознати и објавити преко 8000 различитих прилога, поглавито књига и чланака.

Национални центар за дигитализацију је покренут 2002. као заједничка иницијатива више заинтересованих установа.⁶ Спровео је неколико пројеката дигитализације,⁷ али је пре свега значајан као координатор и сарадник: до данас је издао 14 бројева свог *Прегледа*,⁸ организовао осам конференција, а 2007. је са *Националним комитетом УНЕСКО за дигитализацију* објавио *Прејоруку формата меџа-података за објекте дигитализоване националне бацијине*.⁹ Сем тога, Центар је и партнер регионалног тела *Иницијатива за дигитализацију Југоисточне Европе* (SEEDI).¹⁰

Оснивачи *Центра* имају и сопствене пројекте. *Дигитална народна библиотека Србије* предњачи са око 1.000.000 страница у 70 колекција, и око 800 посета дневно на свом сајту. *Математички институт САНУ* је, настављајући пионирско дело из 1995 (*џоре*), дигитализовао око 300 математичких часописа (*eLibrary of Mathematical Institute*), док је *Виртуална библиотека Математичког факултета* усмерена пре свега на књиге (168) и дисертације (292).¹¹ Уз изузетак математичких часописа ради се углавном о дигитализацији слика, без препознавања текста.¹²

⁴ *Muslimanske narodne junačke pjesme, sakupio Esad Hadžiomerspahić*, u Banjoj Luci 1909.

⁵ Растко 2003 добија лиценцу за Европу америчког *Пројекта Гуштенберџ*, најстарије електронске библиотеке у свету (1971). Његов сестрински пројекат, *Дистрибуирани коректори* (*Distributed Proofreaders*) је систем за коректуру и уређивање дигитализованих текстова.

⁶ Археолошки институт САНУ, Архив Србије, Југословенска кинотека, Математички институт САНУ, Математички факултет, Београд, Народна библиотека Србије, Народни музеј Београд и Републички завод за заштиту споменика културе

⁷ Нпр. *Споменици културе у Србији* [сајт], доступно на <http://spomenicikulture.mi.sanu.ac.rs/> (прегледано у јуну 2009).

⁸ *Преглед Националног центра за дигитализацију / Review of the National Center for Digitization*, Београд 2003, ISSN 1820–0109.

⁹ Верзија 1.1 је изашла крајем 2008.

¹⁰ *South-Eastern European Digitization Initiative*.

¹¹ Институт и Факултет су уједно и оснивачи поменутог SEEDI-ја.

¹² За више података о пројектима везаним за НЦД и његове осниваче в. S. Janićijević, „Institutions In Development Process Of Digitization Heritage With Standards, Policies And

CD rom са сабраним делима Данила Киша изашао је 2003, а Његоша 2007.¹³ *Српски електронски речник*, са дигитализованим текстом шеснаест томова *Речника САНУ* и три последња тома *Речника Мајице српске* излази 2005, залагањем Милорада Симића и екипе *Расџка*.

У мају текуће, 2009, у дигитално очување српске културне баштине укључује се *Мајкрософти*, издањем текста 113 књига *Анџологије српске књижевности*, а *Министарство културе* сврстава дигитализацију међу „Десет заповести о културној баштини”.¹⁴ Очекује се објављивање пројекта *Трансџоетика*, дигиталне платформе за српски језик и књижевност, као и велики повратак *Расџка*.

Преглед националних пројеката допушта да CD rom *Градови* из 2004. сврстамо међу предводнике на пољу дигитализације. Али зашто је дигитализација уопште значајна?

Основни разлози су доступност и очување. У поређењу са досадашњим носачима података, дигитални формат омогућава лакши приступ и руковање уз мањи губитак и кварење података. Ми се, међутим, нећемо задржавати на техничким предностима јер сматрамо да постоји један свеобухватнији и важнији разлог.

Наиме, ми присуствујемо једном од оних цивилизацијских скокова који се понекад називају *револуцијама*, попут Гутенбергове или Индустриских. Ствар са скоковитим променама стандарда је што оне убрзо постану веома строго мерило за целу људску заједницу, по принципу „бити или не бити”. Они који испуне критеријум опстају; који не испуне, нестају.

Описмењавање је такав избор поставило пред усмену књижевност, а ватрено оружје пред епске јунаке. Марко Краљевић је по једној легенди¹⁵ напустио овај свет побегавши у пећину, озлојеђен појавом *џушке*: „Сад не помаже јунаштво, јер најгора рђа може убити најбољег јунака”. Усне традиције опстајале су у својим описмењеним заједницама само кроз делимични или потпуни прелазак у писани облик.

Данас присуствујемо интернет-револуцији. Као и претходне, она ће донети корените промене у начину живота, али и поставити строг испит пред појединачна друштва. Или ћемо овладати коришћењем интернета, или ћемо бити избачени из трке. Ово се нарочито односи на научне и културне раднике, којима је очување и преношење баштине дужност. Јер културно наслеђе које не буде на интернету биће невидљиво за највећи део савремене публике. Последице слабије видљивости познате су нам

Strategies In Serbia. Case Study: Mathematical Digital Library”, *Преглед НИЦД* 14, 13–23; Ж. Мијајловић, З. Огнјановић, „A survey of certain digitization projects in Serbia”, *Преглед НИЦД* 4, 52–61; Ж. Мијајловић, „О неким подухватима у области дигитализације у последњој деценији”, *Преглед НИЦД* 1, 12–27.

¹³ А. Лазић, П. Јаничић, А. Гогоић, *Данило Киш: сабрана дела; Петар II Пећровић Његош: Сабрана дела*.

¹⁴ Закључци са конференције *Културна ђолиџика у области културног наслеђа и џрансформација институција*. Девета заповест гласи: „развијаћемо дигитализацију културног наслеђа и обогаћивати форме његове презентације”. Министарство је формирало и *Радну групу за дигитализацију културног наслеђа*.

¹⁵ В. С. Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, Беч 1867, 241.

из примера наше епике. Сетимо се да је за међународну публику „југо-словенски Хомер” Авдо Међедовић, а главни јунаци гусала Халил и Алија. За Вишњића, Милоша и Марка знају само истраживачи највеће упорности или најширег образовања. Разлог за овакво стање је управо већа видљивост Паријевих него домаћих истраживања.¹⁶

Уколико би решило проблем видљивости, дигитално издање епских песама би се по значају могло поредити са Вуковим, које је такође нашу епiku изнело на видело свету. Међутим, диск залепљен на корицу књиге није нарочито видљив. Потребно је да текстови уђу у претраживаче и у њима заузму што више место.

Тај преостали задатак може да делује као лакши део посла. Да није тако, доказује корпус *Ејских ђрадова* објављен на сајту *Дигиталне НБС*. Иако поседује почетну страну са високим рејтингом (*Google PageRank* 6/10), сами текстови песама нису у претраживачима. Ни други сајт који објављује корпус, <http://guslarskepesme.com>, није песме учинио до краја доступнима. Он јесте ушао у претраживаче, али не у потпуности и не у све, не увек са високим рејтингом и само изузетно у латиничној варијанти.¹⁷ То је ипак било довољно за такмичење са највећом дотадашњом онлајн-базом гусларских песама, објављеном на Харварду.¹⁸

Остаје још доста посла да би овакви пионирски подвизи постали одрживи. Пре свега потребна је општа сарадња на дигиталном очувању културног наслеђа. Досадашња тромост установа, незаинтересованост старије генерације, одсуство државног финансирања и сарадње међу делатницима, оличени у голготи Милорада Симића¹⁹ и изолованости *Расџка*,²⁰ не смеју се наставити сем ако не намеравамо да, као Марко, побегнемо у пећину.

Потребно је искористити могућности до краја. А могућности су оно што чини *Ејске ђрадове* предводницима дигитализације, можда и пре него досадашњи резултати. Интернет сајт је најподеснији формат за њихов двоструки садржај, географски и филолошки.²¹ Исто важи и за инте-

¹⁶ Сем од изванредности и обима научног рада, видљивост свакако долази и од угледа Харварда, распрострањености енглеског језика и широке примене *усмене теорије*. Са друге стране, ми имамо јединствену предност да се налазимо на лицу места, усред једног од највећих и највиталнијих жаришта усмене епике. На крају се разлика ипак своди на рад.

¹⁷ То практично значи да ће скоро свака ћирилична претрага стихова у *Гуџлу*, из било ког дела света, чак и приближна, дати резултат међу првих десет.

¹⁸ *Milman Parry Collection of Oral Literature On-Line* [сајт], доступно на <http://chs119.harvard.edu/mpcl/> (прегледано у јуну 2009).

¹⁹ У *Српском електронском речнику* Симић се захваљује „угледним српским лингвистима, високог друштвеног поверења, задуженим за бригу о српском језику и националним институцијама, који су ми ускратили сваку помоћ у послу, а затим годинама одлагали да готов посао изађе на светлост дана.”

²⁰ Ма ко да сноси одговорност за одсуство сарадње, спољном посматрачу је јасно да изузеће *Расџка* из *Радне групе министарства (џоре, фуснота 15)*, *Националног центара за дигитализацију*, па чак и референци из фусноте 13 може само да ослаби ионако скромне националне потенцијале. Нпр., у време док је тим *Ејских ђрадова* прекуцавао песме, *Расџко* их је већ скенирао и препознавао.

²¹ Нпр. кроз повезивање *Гуџл маја* са базом података, техника већ коришћена у *Сјо-меници културе у Србији (џоре, фуснота 7)*.

грацију корпуса у текст *Лексикона*: електронски облик би „оживео” постојећи систем скраћеница, омогућујући тренутно унакрсно упућивање. Изнад свега, дигитални корпус би уз помоћ ознака и система веза XML²² могао да опонаша природно функционисање традиционалне поезике, у којој епски клишеи граде мрежу узајамних веза и одјека.²³ Историјски и етимолошки подаци би привукли шири круг посетилаца, нарочито уз повезивање са *Википедијом* и постојећим сајтовима појединих градова. Потребни софтвер је лако доступан и већим делом бесплатан.

На крају, подсетимо се пробоја које је на почецима 19. и 20. века наша епика направила у светској јавности. Да ли нам на почетку 21. века информационе технологије нуде нову прилику?

Andrej Fajgelj

„EPIC CITIES” AMONG DIGITIZATION PIONEERS

S u m m a r y

Mirjana Detelić's *Lexicon Epic Cities* includes among its appendices a digital corpus of epic songs. This paper puts him in the context of other similar projects, of which it establishes an overview (*Project Rastko, National Center for Digitization, Digital National Library of Serbia...*) before explaining the importance of digitization for preservation of national heritage. Finally, it asserts the pioneer role of the corpus in this field and determines the *Lexicon's* capacity to keep this role in the future.

²² *Extensible Markup Language*: прошириви метајезик за означавање текстуалних докумената.

²³ За „рехабилитацију клишеа” в. М. Детелић, *Урок и невеста: поезика епске формуле*, Београд 1996, 10—12. За пример обрађеног текста в. А. Kahane, М. Mueller, *Chicago Homer* [сајт], доступно на <http://www.library.northwestern.edu/homer/> (прегледано у јуну 2009). Поменута *Транспоетика* такође користи напредно XML означавање и повезивање.

КЊИГОЉУБИВЕ ЖЕНЕ СРПСКОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА

(Светлана Томин, *Књигољубиве жене српског средњег века*, Академска књига, Нови Сад 2007)

Књига Светлане Томин *Књигољубиве жене српског средњег века* садржи седам тематски блиских радова, расправа и студија. У раду *Књигољубиве жене српског средњег века. Прилог њознавању* Светлана Томин наводи не мали број образованих, даровитих и знаменитих жена које су припадале највишим друштвеним круговима и „које су имале приступ књигама, ученим људима и интелектуалном животу уопште”. Нису нимало ретка сведочанства о писменим и образованим женама у средњем веку, примећује ауторка. Она у свом прегледу говори о женама из Византије, каже да је Ана Комнина (XII век), учена кћи цара Алексија Комнина, имала свој литерарни кружок и била позната као покровитељка уметности. Нешто касније Теодора Комнина Рулана (XII век) посветила се стварању личне библиотеке, размењивању књига и идеја са другим ученим људима. Томин наводи и пример Ирине Евлогије Палеолог (кр. XIII века), као и жена из других земаља које су се развијале под утицајем Византије, пример Ане, кћери великог кнеза Всеволода Јарославича, која је основала манастир св. Андрије у Кијеву.

Руске жене у Езропи су важиле за врло образоване и „често су парирале својим мужевима по нивоу образовања, знању страних језика и разумезању филозофије, медицине и астрономије. Нису само училе вез и ручне радове, него су и читале књиге”.

Светлана Томин пише и о женама из средњовековне Србије, о краљици Белослави, жени свргнутог краља Владислава, о Јелени Балшић, деспотици и монахињи Ангелини, жени деспота Стефана Бранковића, о Јелени Анжујској, о властелинки госпођи Радослави, о књигама писаним за њих или по њиховој наручбини; о царици Ани, жени бугарског цара Страцимира (XIV век) и *Зборнику* из 1360. написаном по њеној одлуци, о кнегињи Милицы, Јефимији, Мари Бранковић, Катарини Кантакузини, деспини Милицы, о Јелени, жени влашког војводе Матије Басараба (XVII век). Нижући имена ових знаменитих жена, Светлана Томин даје податке и о књигама, минејима и псалтирима писаним за њих.

Посебно занимљив и важан је рад *Епистоларна књижевност и жене у српској средњовековној култури*, у којем ауторка најпре говори о посланици (посланију, епистоли) као познатом жанру још у антици а касније и у византијској књижевности. Она у раду наводи и примере из српске историје и књижевности, пр. *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића и писма тестаментa Стевана Бранковића, истичући да су у српској књижевности посланице нарочито неговале жене, нпр. три посланице Јелене Балшић Никону Јерусалимцу, писма царице Маре Бранковић Дубровчанима, писмо Катарине Кантакузине горичком грофу Леонарду, писмо Јелене, ћерке деспота Јована Бранковића. „Стилски дотерана писма, у којима се обраћа пажња на лепоту израза резултат су изграђене књижевне културе, односно одређеног нивоа образовања и доброг познавања лите-

ратуре. Она показују лична стремљења и духовна интересовања, за шта је најбољи пример посланица Јелене Балшић”, закључује врло убедљиво и тачно Светлана Томин.

У обимној студији *Представе о женама у српској средњовековној књижевности* Светлана Томин прегледно, студиозно и врло обавештено разматра схватања и тумачења о жени у средњем веку. Одавно је примећено, каже она, да је жена у средњем веку најчешће приказана као симбол апсолутног зла, но она указује и на другачија виђења жене. Полазећи од Касијиног одговора цару Теофилу, наводи низ различитих примера, од негативног приказивања до истицања врлина и литерарне активности списатељица. У *Александриди* Александар Македонски се диви Поликсени, но у Теодосијевој *Жицији св. Саве* ружно је приказана Ана, жена краља Радослава; Григорије Цамблак о Симониди пише као о инкарнацији ђавола, кћери кнеза Лазара окривљују се не само за свађу њихових мужева него и за пропаст српске државе (Орбин, *Прича о боју косовском* и др.).

У *Жицији св. Симеона* Стефан Првовенчани је изрекао низ похвала о својој мајци а Немањиној жени Ани. Данило II у *Жицији краљице Јелене* велича ову изузетну жену, док највеће похвале женама, кнегињи Милице и Јефимији, износи Константин Филозоф у *Жицији деспота Стефана Лазаревића*. По њему, Милица је мужаствена жена а Јефимија је у многим стварима и беседама најмудрија. То су и највеће похвале изречене у српској средњовековној књижевности.

Веома занимљив и оригиналан је приступ Светлане Томин теми да се жена појављује уместо мужа или сина у деликатној и драматичној ситуацији. О томе Светлана Томин пише у раду *Један вид женске страве у средњем веку*. Четири примера из српске књижевности средњег века. То су Косара уместо Владимира, Милица-Јевгенија уместо деспота Стефана Лазаревића, Јелена Балшић уместо Балше и Јерина уместо деспота Ђурђа. „Оно што је заједничко за све примере јесте драматичност дешавања као и свесна одлука Косаре, Милице и Јелене Балшић да заштите своје ближње. У Јеринином случају, каже ауторка, то није изричито речено, али се са сигурношћу може претпоставити да не би против своје воље пошла у београдску тврђаву”. Својим поступцима ове жене су постигле повољно разрешење и помогле својим синовима, односно мужевима.

У српској књижевности остала је прећутана тема о љубави између мушкараца и жене. У складу са културном идеологијом времена, нема описа љубави, но њено постојање је могућно установити у једном жанру, а то је писмо. У раду *Писмо-шестамени*. Два сведочанства о љубави у српској књижевности петнаестог века Светлана Томин говори управо о томе, наводећи два писма у којима се осећа љубав. То су писмо деспота Стефана слепог Дубровчанима, у којем их моли да помогну његовој жени Ангелини и њиховој деци, и тестамент зетског владара Ђурђа Црнојевића, који одише великом љубављу према Изабети и бригом за њену судбину.

У раду *Описаније бољубно Јелене Балшић*. Прилог схватању ауторског начела у средњовековној књижевности требало би указати на врло важну опаску ауторке. Пишући о животу, раду и значају Јелене Балшић, о *Горичком зборнику* и текстовимв у њему, Светлана Томин је уочила да је одломак из Јелениног *Описанија бољубног* идентичан са одломком из *Жиција Јована Рилског*. Њена анализа је прецизна а закључак је врло опрезан: „Остају, дакле, две могућности: да је Јелена један део своје посланице преузела из *Жиција Јована Рилског*, или да се ради о позајмици из неког епistolара. За разлику од тезе о препознавању из *Жиција Јована Рилског*, који је доказив, за ову другу постоји само нада да се пронађе неки епistolар с текстом истоветним као у поменутом два дела”.

Обавештено и занимљиво пише Светлана Томин о изузетној жени из прошлости српског народа, о царици Мари Бранковић (*Личности средњег века*. Царица Мара Бранковић).

Политички бракови обе кћери деспота Ђурђа Бранковића, Маре са Муратом II а Катарине са грофом Улриком Цељским, били су дипломатски покушаји да се српској деспотовини обезбеде мир и сигурност и на Истоку и на Западу. О Марином великом угледу на Порти, о утицају на Мурата II, али и на његовог сина Мехмеда II Освајача, о заслугама за српску цркву, за светогорске манастире, о њеним дипломатским везама са Дубровником у време боравка у Жежеву, о помоћи новобрдским Кантакузинима, о преписивачкој и сликарској школи у Жежеву под њеном заштитом, ослањајући се на релевантну литературу, прегледно и са лепим познавањем и смислом за синтезу, ауторка је у свом раду сабрала све познате чињенице о овој знаменитој жени XV века.

Текстове у књизи *Књигољубиве жене у српском средњем веку* повезују иста тематика, положај и значај жене у средњем веку, како у Византији тако и у другим земљама, и српској држави такође, од схватања о жени као инкарнацији ђавола и узроку зла до великих похвала и дивљења богоугодним и христољубивим, вештим, пожртвованим и мудрим женама. Са лепим познавањем и добром обавештеношћу, ауторка исписује судбине многих жена из српске историје, Косаре, Ане, Милице, Јефимије, Јелене Балшић, царице Маре Бранковић и других. Описујући њихове, често трагичне судбине, Светлана Томин указује и на литерарне склоности појединих (Јефимија, кнегиња Милица, Јелена Балшић), као и на дипломатске активности средњовековних жена (Јелена Балшић, царица Мара Бранковић). Положај жене у средњем веку и судбина средњовековних жена из српске историје несумњиво су преокупација Светлане Томин. Озбиљно бављење овом проблематиком и дугогодишња истраживања ауторке дала су и значајне резултате. Стога њени радови о знаменитим женама у српској средњовековној држави и у средњем веку уопште пружају нови, модернији и потпунији научни приступ тој проблематици. Без сумње, књига Светлане Томин *Књигољубиве жене српског средњег века* представља драгоцен научни допринос. Истовремено, она је и занимљиво штиво не само за медијевисте него и за ширу читалачку публику.

Јелка Пеђећ

UDC 811-112(049.32)

ОД ИСТОРИЈЕ ЈЕЗИКА КА КОГНИТИВНО И ТИПОЛОШКИ ОРИЈЕНТИСАНОЈ ЛИНГВИСТИЦИ

(Јасмина Грковић-Мејџор, *Сјиси из историјске лингвистике*, Нови Сад—
Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 483)

1. У библиотеци Theoria Издавачке књижарнице Зорана Стојановића објављени су 2007. године *Сјиси из историјске лингвистике* Јасмине Грковић-Мејџор. Књига обједињује двадесет и седам радова насталих „последњих петнаестак година”, профилишући тако на најнепосреднији начин развојни пут једног афирмисаног палеослависте, компаративисте и историчара језика, чија су се научна интересовања најопштије речено у теоријско-методолошком смислу кретала од филолошке дескрипције језичких факата ка њиховој когнитивно и типолошки оријентисаној лингвистичкој интерпретацији, од анализе конкретних старословенских и српскословенских језичких чињеница до компаративно постављених синтеза словенских, односно индоевропских језичких феномена, од граматике ка семантици, од језичке супстанце ка мисаоној суштини, од граматичког система

ка језичком (кон)тексту, од парадигматике ка синтагматици и прагматици итд. Радови су груписани у три тематске целине, и то I) *Историјска синтакса* (9—308), II) *Историјска семантика и лексикологија* (309—412), III) *Средњовековна писменост* (413—480).

2. *Историјској синтакси* посвећено је практично три петине ове књиге, чиме је јасно подвучено примарно научно интересовање Ј. Грковић-Мејџор. Управо ће стога тај део књиге и бити у фокусу овог осврта.

2.1. У поглављу *Увод у историјску синтаксу* (11—60) ауторка разматра предмет и циљеве историјске лингвистике, изворе и грађу историјскосинтаксичких истраживања, методе историјске синтаксе, те одлике, узроке, механизме и принципе синтаксичких промена, третирајући на тај начин историјску синтаксу као — у теоријско-методолошком смислу — утемељену лингвистичку дисциплину.

Осим дескрипције синхроних синтаксичких пресека, анализе системског односа међу тим пресецима, те реконструкције заједничких синтаксичких структура, истиче се да историјска синтакса мора пружити могућности предвиђања синтаксичких промена, и то управо на основу познавања одлика, узрока, механизма и принципа тих промена. Историјској се синтакси овде, дакле, приступа са свешћу о њеној развојној путањи која иде од младограматичарских, компаративно усмерених дескрипција до савремених когнитивно и типолошки дефинисаних лингвистичких интерпретација, дакле од анализе ка синтези, што је природан след ствари у развоју једне научне дисциплине, али и у индивидуалном овладавању конкретном дисциплином.

Корпусом историјски усмерених синтаксичких истраживања, осим писаних споменика као примарног извора синтаксичких факата, Ј. Грковић-Мејџор сматра и дијалекатску грађу, те усмену књижевност, у којима се врло често, боље него у писаним изворима, конзервирају архаични синтаксички модели. Ова два извора функционишу као комплументи квантификативне, па у вези с тим и квалификативне затворености писаних споменика који — у зависности од културног контекста у којем су настајали — по правилу недостатно репрезентују функционалностилску раслојеност конкретног језичког идиома. Ауторка, притом, посебно подвлачи релевантност имплицитне норме (имплицитне стандардизованости) сваког писаног текста, који — будући да настаје као резултат аутоцензуре писменог, дакле кодно и комуникативно висококомпетентног адресанта — неутралише синтаксичке екстреме било да се ради о архаизмима или пак о нестабилизираним иновацијама. Писани текст, дакле, с једне стране касни за говорним језиком, док се, са друге стране, ефикасније од говорног идиома ослобађа синтаксичких петрефаката.

Разматрање методологије историјске синтаксе ауторка ограничава на сагледавање применљивости методе унутрашње реконструкције и компаративне методе. Метода интерне реконструкције полази од чињенице да је језички систем организована структура у којој свака компонента има своје функционално образложење системски алтернирајући с осталим компонентама. И најопштији осврт на ову методу открива, међутим, њену зависност, с једне стране, од дескриптивне методе (која обезбеђује увид у елементарна системска факта)¹ и, са друге стране, од компаративне методе, која упућује на „системске белине”, емпиријски непокривене било стога што у расположивом корпусу нису оставиле адекватног трага, било стога што истраживачи нису имали интуицију за њихово фокусирање.

¹ У стручној литератури ова се зависност мање-више превиђа будући да је у развијеним филолошким традицијама синхрона дескрипција језичких факата по правилу окончана, што је и логично јер је у зениту била још током XIX века. Болна је, међутим, истина да србистика на почетку XXI века још увек има ургентну потребу за дескрипцијом елементарних синтаксичких факата на различитим синхроним нивоима.

Компаративна метода стара је практично колико и историја језика, будући да је формирање ове лингвистичке дисциплине везано за упоредна проучавања сродних језика, што се системски чини од почетка XIX века. Овај метод омогућује првенствено реконструкцију језичких чињеница старих „језика изворника”, који нису писмено фиксирани, поређењем каснијих језичких факата двају или више језичких сродника регистрованих у писаним споменицима. На синтаксичком плану то практично значи пре свега поређење синтаксичких образаца, односно „дубинских структура”, како то Ј. Грковић-Мејдор на више примера и показује. Ограниченост компаративне методе у историјској синтакси је вишеструка, али оно што се у стручној литератури често превиђа јесте недостатност ове методе у случајевима „вертикалних емпиријских белина”, а поготову „иницијалних белина”. Тако, на пример, у свим словенским језицима данас постоји квалификативни генитив, што би упућивало на претпоставку да га је било и у прасловенском. Сагледавањем емпиријских факата из старих писмености на појединим језицима постаје, међутим, сасвим јасно да се ова синтаксичка категорија развија у појединачним словенским језицима и да је прасловенски језик није познавао, него је само садржао клицу њеног развоја. Сродни језици просто могу и самостално доћи до идентичних језичких факата на основу наслеђеног идентичног потенцијала.

Специфичност синтаксичких промена ауторка види, с једне стране, у доступности овог типа промена и, са друге стране, у трајности дубинских синтаксичко-семантичких структура. Синтаксичке промене, у зависности од системског и вансистемског контекста, могу трајати столећима, при чему стари синтаксички модел на маргинама система опстаје (а) у петрифицираним исказима као конзервирани реликт старијих синхронизија, (б) као емфатичко језичко средство или (в) као маркер одређених синтаксичких функција. Дубинске синтаксичко-семантичке структуре (у генеративном моделу мишљења, т. ј. у приступу развијеном под генеративним утицајем), односно когнитивне структуре, а у крајњој инстанци семантичке категорије и поткатегорије су много постојаније од својих површинских језичких експонената, односно граматикализатора, што је и недвосмислена методолошка препорука за синтаксичара, а поготову историјски оријентисаног синтаксичара. Синтаксичка форма заправо је само актуелни појавни облик когнитивне структуре и то увек ваља имати на уму.

Узроцима синтаксичких промена Ј. Грковић-Мејдор приступа системски делећи их (готово универзално) на унутрашње и спољашње. Унутрашњи узроци били би (1) одржавање равнотеже система као целине, што подразумева да акција у једном делу језичког система као уређене структуре нужно изазива реакцију у другом делу система, (2) импликационе универзалије, т. ј. усмереност језичког система ка одговарајућој језичкој типологији, те (3) транспарентност језичког система који тежи иконичности, т. ј. изоморфном односу између когнитивних структура, с једне стране, и одговарајућих језичких граматикализатора, са друге стране, што подразумева периодичну ревитализацију нарушене иконичности. Као спољашње узроке синтаксичких промена ауторка разматра (1) језичке контакте, који подразумевају супстратске или адстратске утицаје једног језичког система на други, и (2) ванјезичке факторе обједињене у начелу културним контекстом у којем дати језички идиом функционише.

У оквиру механизма који делују у синтаксичкој промени ауторка разматра (1) реанализу као когнитивни генератор успостављања нарушене транспарентности језичког система, односно изоморфне еквиваленције између когнитивних структура и одговарајућих граматикализатора, (2) генерализацију као системску реакцију на резултате реанализе у смислу „структурног нивелисања” граматичких екстрема и (3) позајмљивање као механизам језичких интерференција.

Теоријско-методолошки осврт на историјску синтаксу Ј. Грковић-Мејдор завршава издвајањем принципа синтаксичких промена, и то (1) принципа изоморфности који произилази из транспарентности као узрока и из реанализе као механизма синтаксичке промене и (2) принципа раста који се заснива на универзалном концепту људског мишљења по којем когнитивно сложеније структуре настају контекстуалном модификацијом когнитивно простијих структура.

2.2. У поглављу *Етимологија и историјска синтакса* (61—76) подвлачи се значај научне симбиозе између етимологије, с једне стране, као дисциплине која трага за прототипским значењем језичке форме, и историјске синтаксе, са друге стране, као дисциплине која реконструише правце контекстуалних модификација конкретне инваријантне семантике. На примерима (1) индоевропског датива једнине с наставком **-ei*, односно локатива једнине с наставком **-i* као афиксалним континуантима индоевропског вербалног корена **ei-* 'ићи', те (2) прасловенске партикуле **da* као словенског континуанта аблативне форме (**dōd* 'од тога надаље') индоевропске показне заменице **do/to*, ауторка показује како се перцептивно недокучиве семантичке категорије (времена, начина, намене и сл.) контекстуално конституишу из инваријанте, перцептивно докуживе, протолокационе семантике.

2.3. У поглављима *Развој синтаксичке транзитивности* (77—97), *Индоевропска „esse” предикација поседовања на словенском плану* (98—117) и *Развој анафорског објекта: старословенски у индоевропској персепктиви* (118—133) Ј. Грковић-Мејдор код нас актуализује феномен прелазности глаголске радње. Развој синтаксичке транзитивности разматра се као последица, али и показатељ кретања језичког кода од система активне типологије ка систему номинативне типологије. Процес је отпочео још у праиндоевропској епоси — поступним трансформисањем базичне семантичке опозиције *актив ~ инактив* унутар номиналног система у нову опозицију *транзитив ~ интранзитив* унутар глаголског система — при чему се трагови ове комплексне промене могу тражити и у најстаријим словенским писаним изворима. Наиме, у старословенском језику још увек је жива употреба, с једне стране, „апсолутних глагола”, т. ј. глагола који исказују радњу или стање као такве при чему функцију семантичког конкретизатора има контекст и, са друге стране, „архаичног адвербијалног акузатива”, а заправо протолокационог акузатива који опет контекстуално спецификује своје инваријантно значење у виду различитих адвербијалних детерминатора. У новом систему са централизованом реченичном структуром, коју карактерише стабилноста субјекатско-објекатска релација, акузатив као протоадлативни падеж „постаје инваријантна форма директног објекта” (93) растеређујући се поступно старих адвербијалних функција. Нетипични објекатски односи везују се за друге падеже и(ли) предлошко-падежне конструкције, чиме се конституише и глаголска рекција.

Траг одсуства синтаксичке транзитивности може се тражити и у индоевропским посесивним конструкцијама типа *Nom (possessum) + *jestь + Dat (possessor)*. Наиме, у језичком систему којем није својствена синтаксичка транзитивност, па у вези с тим ни субјекатско-објекатска релација — какав је језик активне типологије — не може бити глагола „имају”, те се посесивност у праиндоевропском исказивала егзистенцијалним глаголом и номинативном граматикализацијом посесума, а дативском формализацијом посесора.² Овај тип посесивне структуре посведочен је у старословенском и у старосрпском језику напореда с новом *habeo*-структуром као показатељем језичког система обележеног синтаксичком транзитивношћу. У староруском језику врло рано датив посесора бива истиснут генитивом с предлогом у, док се на словенском западу *habeo*-структуре стабили-

² Уп., на пример, латинско *est patri meo domus* (100).

зују током средњег века. Праиндоевропски синтаксички модел *Nom (possessum) + *jestь + Dat (possessor)*, истискиван новом *habeo*-структуром, у контексту новог језичког типа опстаје као модално маркирана синтаксичка структура у којој посесор добија семантички статус експеријенсера, док се посесум стабилизује као површински експонент дубинске предикације — уп. старословенско *ѿвѣ ѿвѣ желанинѣ ѿстѣ възвратити сѧ* (103) → *мени је жеља да се вратиш* → *желим да се вратиш*.

Поступна стабилизација синтаксичке транзитивности може се пратити и кроз конституисање феномена анафорског објекта у старословенском језику — уп., на пример, *въздѧ тѣло его . н погрѣса є* (123) 'узеше тело његово и укопаше ГА'. Пошто за анафорски објекат — судећи по стању регистрованом у најстаријим записаним индоевропским језицима — праиндоевропски није знао у координираним реченичним структурама, координираним структурама партиципа и финитне глаголске предикације, те у структурама питање-одговор, његова спорадична употреба у старословенском језику упућивала би на претпоставку да је читав процес последица, али и показатељ успостављања централизоване реченичне структуре са стабилизованом субјекатско-објекатском релацијом. Интензитет системског успостављања анафорског објекта условљен је, притом, степеном синтаксичке интегрисаности корелативних предикација, те развојем категорије анилатности.

2.4. Поглављем *Старословенска синтакса* (134—153) Ј. Грковић-Мејдор нуди економичну синтезу досадашњих истраживања старословенске синтаксе, рационализујући на тај начин евентуална почетничка лутања будућих истраживача, али и трагање за елементарним синтаксичким фактима старословенског језика и изверзираних филолога.³ Посебна пажња поклоњена је (1) специфичностима старословенског језичког корпуса, (2) основним методолошким поставкама истраживања старословенске синтаксе, те (3) синтаксичким слојевима старословенског језика. У оквиру овог трећег проблема истиче се неопходност идентификовања (а) аутохтоних словенских црта, које могу бити општесловенске или пак дијалекатске, и (б) књижевних неологизама, који се препознају као грецизми, односно псеудогречизми или се пак испољавају као структуре које су стабилизоване под грчким утицајем, а на бази словенског синтаксичког потенцијала.

2.5. У Поглављу *Понављање предлога у старосрпском језику* (154—173), *Предикативни герунд у старосрпском језику* (174—187), *Имјерсоналне реченице у старосрпском језику* (188—203), те *Развој хипотактичког да у старосрпском језику* (204—230) разматра се неколико феномена старосрпске синтаксе и то увек у словенском контексту.

Понављање предлога (као општесловенски феномен прасловенског порекла) примарно је имало функцију синтагматског интегратора кореференцијалних елемената пре свега у апозитивним конструкцијама — уп., на пример, *по мѡкъ ѡвѣѡѡѡ по краѡѡѡ* (157). Централизацијом реченичних структура понављање предлога системски се маргинализује као емфатичко синтаксичко средство. Продор овог феномена у атрибушке конструкције мотивисан је инверзијом „убичајеног реда речи”.

Појаву реченичних структура с партиципом, односно герундом који је у старосрпском језику од финитне глаголске предикације могао бити одвојен лексемама *и, а, ѡере*, Ј. Грковић-Мејдор посматра као израз својеврсне аутономности герунда у односу на лични глаголски облик, те у вези с тим и као развојну

³ Уп., на пример, у том смислу обимну тротомну синтаксу Radoslava Večerke *Altkirchenslavische (altbulgarische) Syntax. I. Die lineare Satzorganisation*, Freiburg: Weiher Verlag, 1989; *Altkirchenslavische (altbulgarische) Syntax. II. Die innere Satzstruktur*, Freiburg: Weiher Verlag, 1993; *Altkirchenslavische (altbulgarische) Syntax. III. Die Satztypen. Der einfache Satz*, Freiburg: Weiher Verlag, 1996.

сичког типа — продира у саму суштину људске мисли, откривајући притом могуће правце њеног кретања. Тако се, на пример, праиндоевропско разликовање когнитивних глагола **void-* и **gen* као површински одраз системске семантичке опозиције *сћање~радња*, т. ј. *инактив~актив*, те на њој базирани дистинкције *пасивно (перцептивално) ~ активно (инференцијално) знање*, у једном делу словенских језика — укључујући и српски — неутралише, што је логична последица промене језичког типа, т. ј. кретања језика од модела активне типологије, у којем је фокус пажње на односу међу активним и инактивним актантама реченице, према моделу оријентисаном на субјекатско-објекатске релације. Са друге стране, праиндоевропска семантичка опозиција *инактив~актив*, која подразумева разликовање радње усмерене ка субјекту од радње усмерене изван субјекта, упркос промени типа језичке структуре, може опстајати у одређеном сегменту измењеног језичког система, што недвосмислено илуструје развој словенског рефлексива, који — истискујући старе глаголе стања — функционише као семантички наследник праиндоевропског инактива. „Базичне дубинске језичке структуре и дистинкције дуготрајне су и стабилне”, како истиче Ј. Грковић-Мејдор (371), „док је њихово површинско, морфолошко или морфосинтаксичко енкодирање подложно променама”.

4. Трећи део *Списа* с насловом *Средњовековна писменост* обухвата пет студија, и то *Настанак и рана историја словенске писмености* (415—426), *О методологији проучавања црквенословенског језика* (427—442), *Диглосија у старосрпској писмености* (443—459), *Димитрије Канџакузин* (460—472), *Псалтир Црнојевића у светлу ресавске реформе* (473—480). Ови су радови, у начелу, обједињени фокусираношћу ауторке на теоријско-методолошке претпоставке научног приступа средњовековном тексту и контексту. Оваквим избором недвосмислено је истакнута нужност сагледавања условљености језичких феномена у средњовековној писмености словенског православног света културним контекстом у којем је ова писменост настала и у којем се развијала. Свест о контекстуалној условљености текста диктира, разуме се, и специфичан теоријско-методолошки приступ, који у овом случају мора рачунати са прагматичким феноменима какви су функционалностилска раслојеност, диглосија, жанрови и сл.

5. *Списима из историјске лингвистике* Јасмина Грковић-Мејдор аргументовано је показала да је историја језика заправо слика историје људског мишљења, те да сагледавање језичких промена свој пуни смисао добија у покушају откривања когнитивних корелата тих промена. Значачки повезујући филолошку анализу језичких факата са њиховом когнитивном интерпретацијом, граматиком са семантиком, текст са контекстом, парадигматику са синтагматику и прагматику, ауторка ове књиге успешно трага „за узроцима, механизмима и принципима језичког развоја” и на тај начин своја историјскојезичка истраживања уводи у теоријско-методолошки контекст „типолошки и когнитивистички оријентисане науке о језику”.

Слободан Павловић

ПРИБЛИЖАВАЊЕ ЕВРОПСКИМ СТАНДАРДИМА У УСВАЈАЊУ СРПСКОГ ЈЕЗИКА КАО СТРАНОГ

(Јасмина Дражић, *Минималне лексичке и грамаћичке сѝрукѝуре у срѝском као сѝраном језику*, Библиотека Тезе М, Филозофски факултет, Нови Сад 2008)

Усвајање једног језика као страног свакако је, или би требало да буде, важно питање језичке политике и планирања језика. Овом се проблему у оквиру развијених западноевропских земаља почело озбиљније приступати у другој половини 20. века. Тако је шездесетих година прошлог века Савет Европе покренуо низ пројеката ради унапређења ове области примењене лингвистике. Један од важних резултата рада на овом пољу је утврђивање шест нивоа знања страног језика. Утврђено је, такође, шта се може сматрати *ѝраѝом знања* — то је трећи ниво, или тзв. Б 1 ниво, који подразумева најмањи „степен комуникативне компетенције потребан једној одраслој особи да ступи у социјални контакт односно да може да живи, ради и учи у страног средини успостављајући личне контакте са природним говорницима”.¹ Потом се приступило изради прагова знања и низу других активности везаних за наставу страних језика, пре свега енглеског, француског, шпанског, немачког итд.

Настава српског језика као страног донедавно није имала своје јасно и прецизно одређено место у оквирима наше језичке политике и планирања језика. Међутим, на иницијативу Министарства просвете и спорта Републике Србије, група стручњака Филозофског факултета у Новом Саду је 2003. године саставила праг знања и за српски језик. Њиме су обухваћени нормативни оквири за стицање грамаћичке, комуникативне и социокултурне компетенције у свим видовима испољавања једног језика, као и индекс речи које се у њему појављују, односно које представљају лексички фонд непоходан за испуњавање потреба говорника подразумеваних овим нивоом знања.

Рад на приближавању европским стандардима када је реч о усвајању српског језика као страног, чиме се несумњиво даје изузетно значајан допринос неговану и ширењу сопственог језика, представља и књига Јасмине Дражић *Минималне лексичке и грамаћичке сѝрукѝуре у срѝском као сѝраном језику*,² чије централно место представља минимални једнојезични речник који прати праг знања за српски језик као страни.

У уводном поглављу ауторка пружа увид у теоријска разматрања везана за проблеме усвајања и наставе једног језика као страног, као и за израду минималних једнојезичних односно двојезичких речника као неопходних елемената тог процеса. Ово поглавље састоји се из четири целине: I. Теоријско-методолошко разматрање, 0. Увод, 1.0. Глотодидактичке методе и приступ лексичкој грађи, 2.0. Праг знања, 3.0. Критеријуми за одабир лексичке грађе, 4.0. Ситуационо-појмовно-функционални приступ селекцији лексичке грађе, 5.0. Језичке функције, 6.0. Обим лексичког фонда; II. Структура лексичког фонда у минималном речнику, 1.0. Теоријско полазиште, 2.0. Планирање и организовање рада на изради речника, 2.1. Прикупљање и ограничавање лексичког фонда, 2.2. Семан-

¹ Јулијана Вучо, Лексички минимум и врсте речи, *Научни сасѝанак славистѝа у Вукове дане*, 27/2, 237.

² Ова књига објављена је у Бублиотеци Тезе, у оквиру које се на Филозофском факултету у Новом Саду публикују најуспешнији магистарски радови.

тичке вредности лексема у речнику, 2.3. Критерији за лематизацију одредница, 2.4. Утврђивање и рашчлањивање тематских целина, 2.5. Кодирање лексема, 2.6. Дефинисање фонетских, граматичких и синтаксичко-семантичких принципа за идентификацију лексема, 2.7. Творба речи и речник; III. Састав и структура лексикона, 1.0. Обим речника, 2.0. Врсте речи и речник, 3.0. Синонимија и минимални речник. 4.0. Електронска верзија речника; IV. Закључак. Пето поглавље, насловљено као Прилог садржи три дела: Речник, Државе и етници и Бројеви.

Као што је већ речено, свакако најважнији део ове студије је минимални једнојезични речник српског језика у којем је на темељно теоријски и графички разрађен начин обрађено 2700 одредница, од чега је 1600 основних, неизведених, а око 1000 изведених лексема.

Ауторка истиче да је овај речник настао „на критеријумима потребе корисника и циља учења језика” (31), те га стога и одликују семантички и изразито прагматички приступ. Као најважнији сегмент рада на једном оваквом речнику издваја се начин одабира лексема које ће се у њему наћи. Комбинујући језичке (фреквентност употребе лексема, њихова дистрибуција, диспонибилност, обухватност и савладљивост) и нејезичке критеријуме (потребе корисника, циљеви учења језика и узраст циљне групе), Јамина Дражић је као примарни корпус овог речника користила праг знања српског језика, као и уџбеник *Naučimo srpski — Let's learn Serbian*,³ при чему је оправданост присуства лексема потврдила у лексичким пописима словеначког и енглеског прага знања.

Несумњиву вредност овог речника представља начин на који су речи навођене, односно, на који начин су организоване појединачне одреднице. Ради што бољег увида у то ево и неколико примера из речника:

HP ☀	jesti, jedem (u) ↔ pf. po-	V impf tr	+A pa jeo, la, lo	~ jabuku, hleb; brzo, stalno, halapljivo ~
PR 🪨	kamen, a	N m	pl KAMENOV zb KAMENJE	kuća od ~ (G); ∞ dragi kamen
HP ☀ PR ♻️	kupina, e	N f		sok, kolač od ~ (G)
T ❤️ O 📖	ljubiti (se), im (e) ↔ pf. po-	V impf tr / refl	+A recip + sa + I	~ dete » ~ jedno drugo ~ se sa devojkom; Njih dvoje ~ / oni ~ » ljubiti jedno drugo
PR ♻️	list, a	N m	pl LISTOVI zb LIŠĆE	~ drveta
	list, a		pl LISTOVI	~ sveske, knjige; putni, venčani ~
T 🤝	list, a		pl LISTOVI	~ noge

У првој колони наводи се ознака тематске целине којој лексема припада, што је за корисника од велике важности будући да му се тиме указује на могуће домene употребе дате лексема. Издвојено је 14 тематских целина: 1. лична идентификација, 2. становање, 3. међуљудски односи, 4. образовање, 5. посао и занимања, 6. култура, 7. путовање, 8. тело и брига о њему, 9. куповина, 10. храна и пиће, 11. јавне службе, 12. друштво и политика, 13. природно окружење, 14. је-

³ Isidora Bjelaković i Jelena Vojnović, *Naučimo srpski — Let's learn Serbian*, Filozofski fakultet / Dnevnik, Novi Sad 2004.

зик. Свака тематска целина означена је скраћеницом, а графички знак поред ње указује на прецизнија одређења општих појмова или пак на различите подгрупе формиране према семантичким карактеристикама лексеме. Сама ауторка истиче да једноставне илустрације одређене целине олакшавају памћење на основу визуелних представа дате целине. Будући да је речник опремљен прецизним тумачењима скраћеница, симбола и ознака тематских целина и потцелина, његова је употреба веома једноставна. Проблем полисемије добро је решен тако што поједине лексеме добијају и више од једне ознаке тематске целине или потцелине (видети лексему *кућина*).

Фонетске и граматичке информације у речнику наводе се у другој, трећој и четвртој колони. Захваљујући вишегодишњем искуству у раду са страним студентима, као и увиду у рецентну страну литературу која се бави овим питањима, ауторка је издвојила само оне податке који су са прагматичког аспекта неопходни. Ту се пре свега мисли на редукцију описа прозодијских карактеристика речи, јер корисник на овом нивоу знања усваја место, али не и квантитет и квалитет акцента. Стога је масном бојом само означен наглашени вокал, односно место акцента. Означене су све морфолошке особине везане за појединачне врсте речи, а посебно су издвојени морфолошки облици у којима се реализују фонолошке и морфофонолошке алтернације, нпр. *лист* — мн. ЛИСТОВИ, зб. ЛИШЋЕ; *йоломиши* — трпни придев ПОЛОМЉЕН, *сув* — комп. СУВЉИ и сл.

Стављајући потребе корисника речника у средиште пажње, ауторка је у трећој и четвртој колони наводила минималне спојеве, лексичке и граматичке. Познато је да србистици недостају валенцијски и рекцијски речници,⁴ као и речници колокација, док је Јасмина Дражић веома успешно понудила могућа решења овог проблема. У засебној, последњој, колони пописани су примери колокација, који су, у зависности од степена везаности, различито графички обележени, док су у трећој колони или рубрици наведени синтаксички спојеви, т. ј. падежни облици који се остварују као делови тих веза, или пак лексички синтагматски или граматички спојеви који немају карактер везаних колокација. Ако су у питању колокације испред примера се наводи ознака ∞, ако су лексеме у тешњој вези и имају карактер израза употребљава се ознака §, а перифрастични изрази добијају ознаку ». Уз неке именице се приликом навођења примера бележи и одговарајући глагол да би се лакше уочила предлошко-падежна конструкција у којој се појављује одређена именица.

ЗНАК	— саобраћајни, математички ~; дати ~ (А) некоме; ~ болести, љубави, пажње (+Г) ∞ знак питања, интерпункције
МРТАВ	— ~ човек, језик; ∞ мртва природа § мртав уморан
ДРЖАТИ	— ~ чашу, књигу (+А) ~ часове (+А) » држати предавање (» предавати)

⁴ Као један од првих рекцијских речника издваја се *Речник глагола са дојунама* Владиславе Петровић и Косте Дудића (Завод за уџбенике, Нови Сад — Београд 1989). Овај речник представља модел за израду једног свеобухватног речника тог типа. Такође се, у појединачним радовима, аутори баве валенцијом, рекцијом појединих врста речи, или семантичким типовима појединих врста речи, али један јединствени речник, каквих има када се ради о руском, чешком и другим језицима, још није урађен. У нашим се општим речницима пружају информације о устаљеним спојевима речи и колокацијама, али не доследно и не сасвим прецизно.

Творба речи, као један од битних сегмената наставе страног језика, најбоље се уочава кроз приказе деривационих гнезда која садрже основне лексеме и њихове деривате, у обиму који се очекује у минималном речнику. Јасмина Дражић, вођена наменом овог речника, определила се за делимично приказивање деривационих гнезда.

На крају, мора се још једном указати на значај књиге Јасмине Дражић, пре свега у погледу укључивања српске лингвистике, превасходно примењене лингвистике, у актуелне европске токове у области усвајања и наставе страног језика. Ова студија праћена минималним једнојезичним речником пружа основу настави српског језика као страног која се све интензивније развија и код нас и у свету. Притом представља одличан модел за израду речника сличне намене или пак двојезичног речника намењеног одраслим полазницима курсева који уче српски језик као страни. Она је и обавезна основа за израду уџбеника и другог наставног материјала, неопходног за модерну наставу страних језика.

Иновативност ове ауторке огледа се и у приказаном плану за израду електронске верзије двојезичног речника који би, осим података садржаних у приказаном минималном једнојезичном речнику, пружао могућност, како она сама каже, „претраживања лексичког фонда према парадигматским (хипонимија, антонимија, синонимија) и синтагматским лексичким односима (колокације, идиоми), као и повезивање лексема према творбеном моделу, регистровање минималних синтаксичких трансформација, те функционално-стилске маркираности одређених лексема и израза и сл.” (9).

Најпаца Киш

UDC 371.3::811.163.41(049.32)
371.3::82(049.32)

СПОЈ САВРЕМЕНЕ МЕТОДИЧКЕ ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ

(Љиљана Петровачки, *Методичка истраживања у настави српског језика и књижевности*, Филозофски факултет, Нови Сад 2008)

Године 2008. објављена је књига Љиљане Петровачки под насловом *Методичка истраживања у настави српског језика и књижевности* у издању Филозофског факултета у оквиру едиције *Лингвистичке свеске*. С обзиром на то да постоји реална потреба за савременим методичким истраживањима и студијама, ова књига представља допринос како методичкој и стручној теорији, тако и наставној пракси и истовремено је допринос богаћењу дидактичко-методичке литературе, јер чињеница је да недостају публикације овог типа.

Обраћајући се правим читаоцима, наставницима српског језика и књижевности и методичарима, Љиљана Петровачки већ у првим редовима ове књиге испољава став савременог методичара. Наиме, она им предлаже одређена дидактичко-методичка решења и могућности за сагледавање одређених језичких и књижевних тема, али их и подстиче на самостална истраживања у којима ће заједно са својим ученицима осмишљавати кораке за успешнији рад. Осим тога, наглашава ауторка, књига може да буде полазиште и за нова методичка истраживања наставе српског као матерњег језика и књижевности — новој и све знатнијој генерацији методичара овог важног предмета за развијање језичке компетенције и књижевне и опште културе наших ученика.

Књига је уједно и стручно-теоријска помоћ наставницима који треба да унапређују своју професионалну компетенцију и да се непрестано стручно али и методички усавају.

Књига се састоји из уводне речи ауторке и три тематске целине, а чине је радови од којих је већина презентована на различитим научним и стручним лингвистичким и књижевним скуповима.

*

Први део књиге посвећен је настави српског језика као матерњег (9—166). У оквиру ове тематске целине која започиње темом општијег карактера *Проблеми наставае српског језика као мајтерње* (9—19), обрађене су морфосинтаксичке (*Настава морфологије у средњој школи* [20—37], *Морфосинтаксички проблеми у настави* [38—52], *Морфосинтаксичке речи* [53—63]) и синтаксичке теме (*Активна настава синтаксе* [64—79], *Могућности исказивања објекта* [80—90], *Рекцијске конструкције у настави српског језика* [91—106], *Из синтаксе глагола значења и употреба глаголских облика у настави српског језика (као мајтерње)* [107—120], *Општовима предиката у настави српског језика* [121—140], *Израда валенцијског речника глагола* [141—153], *Исказивање услова: условна реченица* [154—166]).

Као општа, заједничка црта радова из области морфосинтаксе може се навести ауторкин савремен научно-теоријски приступ морфологији као лингвистичкој дисциплини, те схватање о изразитом утицају наставае морфологије на развој логичког мишљења ученика. Истиче се јасан дидактичко-методички приступ: ученике треба водити кроз наставу морфологије да на правилно одабраним примерима самостално запажају, откривају и тумаче језичке чињенице. Час граматике, па тако и морфологије, мора имати динамичку артикулацију, која ће обезбедити висок степен индивидуализације наставае, наводи Љиљана Петровачки. Богатим апликативним материјалом показано је како се могу постићи позитивни образовни ефекти у настави граматике, односно морфологије, чиме је поткрепљен теоријски став ауторке да ученике треба водити кроз наставу морфологије тако да на правилно одабраним примерима самостално запажају, откривају и тумаче језичке чињенице. Ученици подстицани хеуристичким разговором могу чак и да уопштавају, т. ј. да изводе правила, дефиниције или парадигме.

Истакнут је и значај избора лингвометодичког предлошка на којем ће се језичка појава сагледавати, те се на примеру одломка из поеме Бранка Радичевића *Ђачки расјанак* показују функционални поступци за увежбавање врста речи са конкретним и разноврсним задацима у облику разгранатог и диференцираног наставног листа.

У делу посвећеном морфосинтаксичким проблемима у настави ауторка предлаже низ теоријско-методичких решења за превазилажење формализма у настави морфологије и синтаксе. Иако је програмски захтев да језик треба сагледавати као систем са хијерархијски устројеном структуром у којој јединице нижег реда својим комбиновањем образују јединице вишег реда, још увек се у настави не повезују ученичка морфолошка и синтаксичка знања, а још се мање примењује повезивање са речником и семантичким вредностима речи. Како би се превазишло овакво стање, битно је паралелно указивати на морфолошке и синтаксичке категорије речи у реченици, укључујући и семантички аспект. У складу са модерним лингвистичким схватањем, које је засновано на интегралном и комуникативном приступу језичким јединицама, а који је интегрисан и у наставне програме, ауторка предлаже различита решења заснована на најновијим теоријама учења, којима ће се овакав приступ и реализовати (учење помоћу различитих класификационих схема за поједине садржаје, учење путем компјутера и сл.). Међутим, наглашено је да увек треба поћи од језичког предлошка и све речи најпре уочити у тексту, а уз очигледно и прегледно уочавање морфолошких својстава паралелно сачињавати и синтаксичке таблице, где ће се откривати везе између морфолошких категорија речи, њихових облика и службе у обликовању речени-

це, као и узајамни односи међу реченицама. На примеру *конџруенције као морфосинтаксичке везе и јадежног система као морфосинтаксичке катедорије* показано је како се могу повезивати и примењивати знања из морфологије и синтаксе.

Функционално и интегрално сагледавање феномена речи приказано је у раду *Морфосинтаксичке речи*. Овакав је приступ и у програмској концепцији наставе српског језика са посебним нагласком да речи, које су заједничке јединице више језичких нивоа, треба и у школској граматици сагледавати са више аспеката, а знања о њима обавезно повезивати и интегрисати на вишим нивоима. Ауторка напомиње да је важно да ученици, уводећи се систематичније у област синтаксе, разграниче језичке нивое и разумеју да се синтакса бави речју у вези са њеном употребом у реченици, као и да сагледају како се сви аспекти речи спајају и функционално испољавају у реченици (тексту) и да се тако остварује комуникација. Љиљана Петровачки такође сматра да за овакав приступ у настави српског језика и граматике у средњој школи треба и наставнике стручно и методички боље припремити, те да треба мењати концепцију, а можда и редослед курсева у универзитетској настави која припрема наставнике српског језика. Осмишљени су и задаци за идентификовање морфосинтаксичких речи и откривање реченичне структуре коју оне реализују, као и задаци за увежбавање конституентских и помоћних речи. Табелама и дијаграмима приказане су синтаксичке структуре у којима се прегледније показују различити реченични модели и конструкције одређених чланова.

Јединствен теоријски и дидактичко-методички приступ (интегративан и комуникативан, обогаћен и елементима активне наставе на бази индивидуализације и диференцијације наставе) заступљен је у делу посвећеном активној настави синтаксе. Одабрана је управо настава синтаксе због природе самих синтаксичких појмова који су веома комплексни. Ученици морају да обрате пажњу истовремено на више критеријума које треба увидети и повезати тако да су увек пред решавањем конкретног синтаксичког проблема, наводи ауторка. Осим тога, истакнуто је да активна настава синтаксе треба да афирмише тзв. унутрашњи принцип реченице, за разлику од традиционалне наставе, која је сву пажњу усмерила на облик реченице. Препоручује се примена методичког система учења путем откривања са разрађеном стратегијом за решавање задатака на одабраним примерима. Један од видова активног стицања знања је и графичко представљање синтаксичког садржаја, што је такође показано на различитим примерима и поткрепљено методичким напоменама.

У делу књиге посвећеном *могућностима исказивања објекта и реакцијским конструкцијама у настави српског језика* истакнут је значај организовања таквих педагошких ситуација у којима ће се ученицима омогућити индивидуално решавање различитих проблема: од уочавања реакцијских конструкција, прецизности у изразу, могућности или немогућности њихове супституције, конкуренције међу њима, граматичности и логичности исказа након замене појединих конструкција и сл. Поред многобројних примера, схематски и графички приказаних, показане су и могућности учења уз помоћ компјутера на садржају о реакцијским конструкцијама. Сачињена је база задатака за индивидуални рад ученика у овој области, што представља облик продуктивног понављања градива пошто је градиво усвајано на други начин (не програмираним поступцима), а програм га трансформиса у нови систем. Од ученика се траже способност преобликовања усвојених чињеница, разумевање градива и примена у новим (оригиналним) ситуацијама.

Сагледане су и могућности за функционално изучавање синтаксе глагола. Акцент је на откривању текстуалних значења глаголских облика, а истакнута је и неопходност веће корелације граматичких и лексичко-семантичких категорија. Зато ученицима треба припремити примере из различитих текстова, из разних

функционалних стилова, где ће они сами уочавати и откривати значења глаголских облика.

Да термилошко-појмовна неуједначеност у вертикалном континуитету може да представља сметњу у наставном процесу показано је у раду *о тийовима љредикаџа у настави срјског језика*. Као методички прилози аплицирани су подсетници и упутства за наставнике, као и погодни примери и задаци за усвајање и увежбавање овог градива. Уз стручно-методички коментар садржаја у актуелним школским уџбеницима о типовима предиката предложено је да ученике треба упознати и са примерима реченица у којима предикат није исказан или са реченицама без глаголског дела предиката, што представља изузетак од пропозиција за структуру просте реченице и правила о глаголу у личном облику као централном конституенту реченице, али се често сусреће у различитим текстовима.

Теоријским и методичким тумачењем *валентности глагола* заокружена је тематска целина посвећена глаголима. Валентност глагола сагледана је као њихова конструктивна могућност да за себе вежу одређени број реченичних чланова. У методичким апликацијама се показује како од синтаксичке и семантичке класе глагола зависи одабир и распоређивање тих конституената. Приказан је и модел валентијског речника глагола, који се може израђивати заједно са ученицима средње школе или студентима. Показане су све фазе у изради речника овог типа.

Део књиге посвећен језичким темама завршава се радом о *условним реченицама*: сагледавање услова као логичке и граматичке категорије, те различите могућности да се услов вербализује (предлошко-падежном конструкцијом, синтагмом и условном реченицом). Синтаксичке структуре приказане дијаграмима показују се као доследан поступак ауторке у олакшавању разумевања и перцепције синтаксичких феномена. Поред задатака дају се и различити текстови за вежбу.

*

Други део књиге, под насловом *Повезивање наставе језика и књижевности*, чини обимнији рад *Корелацијско-интеграцијски методички поштујици у повезивању наставе језика и књижевности* (стр. 169—183). Најпре је представљен корелацијско-интеграцијски систем, уз веома добро одабране примере корелације књижевних тема и ликовних мотива за разумевање поетике романтизма. Ауторка истиче да ће духовну климу романтизма ученици боље осетити ако повезују знања из књижевне, ликовне и музичке уметности, а да то треба корелирати и програмским садржајима. Предложена је, такође, и интегративна тема посвећена светом Сави, која је погодна и за основну и за средњу школу и за коју би се могли заинтересовати и удружити наставници историје, веронауке, музичке и ликовне културе, филозофије и других предмета. У оквиру стручних актива требало би, дакле, тимски припремати одређене наставне теме у којима би се наставници заједнички ангажовали у изради методичких модела и сачињавању различитог радног материјала за ученике који ће се чувати у медијатекама и по потреби допуњавати и усавршавати за нове генерације. Следе примери уже корелације наставе језика и наставе књижевности (нпр. повезивање књижевнотеоријских и лингвистичких знања при анализи метафоре и осталих стилских фигура или сагледавање језичких јединица са аспекта стилистике). Као конкретан и веома разрађен пример наведена је и анализа језика и лексике ликова у роману Слободана Селенића *Убиство с предумишљајем*.

*

Трећи део књиге посвећен је настави књижевности (стр. 187—269) и садржи следеће тематске целине: Читанка као специфичан уџбеник (*Културолошке*

димензије читанки [187—195] и *Читанка и мотивација ученика за читање и тумачење књижевног дела* [196—208]); Библија у настави књижевности (*Стари завети: Легенда о јошоју* [211—219], *Свемогућношћ лeјоше и тријумф љубави у „Песми над њесмама“* [220—229], *Беседа на гори* [230—238]); Андрићева бескрајна прича и ученик (*Увођење ученика у Андрићеву поезију* [241—255], „*Док год има мрака, биће и сванућа*“ [256—262], *Обрада Андрићеве беседе „О ирчи и иријоведану“* [263—269]).

У раду *Културолошке димензије читанки* указано је на вредност читанке, не само као специфичне антологије књижевноуметничких текстова, него и као основног методичког средства за наставу књижевности са улогом непосредног ангажовања ученика. С тим у вези указано је на различите могућности и облике учења у сусрету са текстовима у читанци. У првом реду то је учење путем модела, јер емпатија доприноси успостављању многобројних линија идентификације, наглашава ауторка и овај став поткрепљује низом различитих примера. Друга фаза може се окарактерисати као врста учења откривањем која укључује углавном рационално реаговање ученика. Што се тиче културолошке димензије читанке, поред низа позитивних својстава, истакнути су и недостаци: у читанкама је мали број савремених текстова који би могли да нашим ученицима објасне бар нешто од онога са чиме се суочавају у свакодневном животу, што би им омогућило боље разумевање њих самих у савременом културном, а још више некултурном окружењу. У читанкама је мало веселих и хумористичких текстова, наглашава Љиљана Петровачки и сматра да је потребно унети ведрије расположење и смех у наше учioniце; осим тога предлаже да би у наше читанке требало увести више светске омладинске књижевности и дела народа са којима живимо у окружењу. Истовремено је и заговорник мултимедијалног пакета у савременој настави (поред књижевног текста садржи и видео-записе о писцима, њихове видео-биографије).

Ауторка надаље, у следећем раду, развија важну мотивациону функцију читанке за читање и тумачење књижевног дела и бави се питањима у вези са изградом добре методичке апаратуре која ће ученику помоћи у тумачењу текста.

У делу посвећеном библијским текстовима изражена је тенденција да се актуализују универзалне поуке човеку. Методички приступ је заснован на примени елемената учења путем откривања и решавањем проблема на примеру *Легенде о јошоју*, за чију су обраду предвиђена два часа. Показано је како се добро осмишљеним истраживачким радом и креативним задацима ученици могу упустити у истраживање симболике ових легенди. Како и *Еј о Гилгамешу* и индијски еп *Махабхарата* садрже легенду о потопу, заинтересованим ученицима дају се и задаци за компаративну анализу.

Као општа препорука за наставно изучавање *Библије* предложено је да се уврсте краћи одломци у читанке за основне школе, а да би у средњој школи *Библији* требало прићи кроз један добро промишљен корелацијско-интеграцијски методички систем.

Ауторка, такође, сматра да у наставном тумачењу библијских текстова треба истаћи њихов филозофски и етнички аспект, што је и реализовала у методичкој обради *Песме над њесмама*, уз посебно наглашавање њеног васпитног значаја, зато што она својим сјајем озарује сваког читаоца, а посебно младе, наше ученике, јер су они у добу прве љубави. *Песма над њесмама* их учи каква треба да буде прва љубав.

У раду *Беседа на гори (Методички приступ одломку из Мајејевог јеванђеља)* тежиште је на стварању добрих услова за рецепцију текста и то применом корелацијско-интеграцијског методичког система уз конкретну примену методе експликације текста, хеуристичког дијалога и проблемских питања. Сматрамо, наво-

ди ауторка, да је детаљно тумачење Исусове беседе са ученицима кроз слободан дијалог веома корисно и да ће многе моралне поруке из ње ученици имати на уму на свом животном путу.

Део посвећен Андрићевој бескрајној причи и ученику започиње приказом и обрадом приповетке *Мосиј на Жейи* као матичној ћелији и исходишту Андрићевих великих тема и симбола: мостови као симболи спајања људи и светова, тамница као устројство света, о етици стварања истинског уметничког дела, судбини врхунског остварења, о томе како настаје прича, да ли ћутати или говорити, о симболици руком клесаног камена... Вештим методичким вођењем и одабиром начина за обраду овог изузетно значајног дела, како у Андрићевом опусу тако и у рецепцији Андрићевих романа, у првом реду романа *На Дрини ћуприја* и *Проклећа авлија*. Ауторка наводи да су поред историјске, биографске, социолошке и психолошке методе (у спољашњем приступу приповеди) за продирање у њене унутрашње слојеве драгоцене поступци семиотске, структуралистичке и феноменолошке методе.

У раду „*Док год има мрака, биће и сванућа*” рецепцијски љушћ ученика кроз Андрићеву бескрајну причу од лирског записа *Мосиј*, преко бајколикe *Аске и вука*, историјске и трагичне *Приче о кмету Симану*, многобројним и необичним причама за децу у збирци *Деца*, романима *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Проклећа авлија*, истакнуте су симболика и сложеност Андрићевог поимања света, човека, детињства... Откривање хуманистичке и често, под теретом живота, скривене оптимистичке визије задатак је и важан циљ наставног тумачења његових дела.

Обрадом Андрићеве беседе *О причи и причању* завршава се тематски блок посвећен Андрићу, али и део књиге о књижевним темама, па и сама књига. Овим местом у књизи још једном је истакнута важност књижевне речи и уметности у животу сваког човека, нарочито младих, наших ученика. Беседа чини, по ауторкином схватању, есенцију свих вредности које прожимају целокупно Андрићево дело.

*

Чврста и логичка организација садржаја, јединствени теоријско-методички приступ: интегративни и комуникативни, заговарање принципа активне наставе граматике уопште, на примерима морфосинтаксе и синтаксе, чине заједничку нит и идеју водиљу којом су обједињени текстови у књизи *Методичка исцртавања у настави српског језика и књижевности* Љиљане Петровачки.

Ауторка се залаже за повратак наставе матерњег језика у средње школе, за примену функционалне дидактичке граматике која би више инсистирала на практичним вежбама језичке употребе, а затим на сазнавању основних језичких чињеница и правила помоћу којих ће се успешније савладати стандардни језик. Филтрирање стручне литературе за наставне потребе и допринос методичкој литератури различитим моделима за наставну обраду језичке грађе (нарочито многобројни табеларни и графички прикази и дијаграми) такође представљају важан допринос ове књиге.

Многа методичка решења, различити модели, предлози, разрађени и теоријски утемељени концепти представљају посебну вредност ове књиге. Значајне су и методичке препоруке за примену одређеног облика рада ради постизања вишег степена ефикасности на часу (на пример, када је и зашто боље применити групни облик рада).

У обради тема из подручја књижевности доминира дубљи и комплекснији приступ базиран на успостављању аналогичности, синтези и апстраховању, како у оквиру тематских целина тако и у појединачним радовима. Значајно је и истица-

ње васпитних и образовних поред уметничких вредности књижевних текстова (компоненте које често изостају из дидактичко-методичке апаратуре).

У методичким студијама неопходно је критички сагледати методичку али и научно-стручну литературу. У таквом сагледавању актуелних уџбеника за овај наставни предмет ауторки није био циљ да прикаже евентуалне недостатке, него да предложи конкретна решења, моделе за унапређење наставне теорије и праксе. Њена је дидактичко-методичка обрада одабраних садржаја креативна и промовише примену савремених методичких система и савремених теорија учења у настави српског језика и књижевности. Изразита је корист за сваког наставника када му се често веома апстрактне лингвистичке и дидактичке теорије предоче на прихватљив начин и детаљно и на различитим примерима (из свих подручја предмета Српски језик и књижевност) покаже како се поједини елементи али и целовити методички системи могу успешно примењивати у настави.

Гордана Шћасни

UDC 323.1(=16)(049.32)

НОВО ИЗДАЊЕ МАЦИНИЈЕВИХ СЛОВЕНСКИХ ПИСАМА

(Giuseppe Mazzini, *Lettere slave e altri scritti*, Saggio introduttivo e cura di Giovanni Brancaccio, Biblion Edizioni, Milano 2007)

За 150-огодишњицу објављивања *Словенских писма* (*Lettere slave*) Ђузепеа Мацинија у Италији — а која представљају прераду његовог есеја *On the Slavonian Movement*, који је аутор дао у штампу 1847. године, за време свог егзила у Лондону, у часопису „Lowe’s Edinburgh Magazine”,¹ — издавачка кућа Библион (Biblion) из Милана представила је италијанским читаоцима размишљања овог италијанског патриоте о словенском питању.² Мацинијева анализа, заснована на идеји о домовини и вези између принципа националности, јединства и независности, представља се као изоштрена реконструкција историје словенских народа и рађања њиховог националног духа.

Ово најновије издање *Словенских писма* приредио је Ђовани Бранкачо (Giovanni Brancaccio), редовни професор модерне историје на Факултету за Стране језике и књижевности Универзитета „Г. д’Анунцио” са седиштем у Пескари (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi „G. d’Annunzio” Chieti-Pescara). Бранкачо је аутор многобројних издања о историји и стању југа Италије, за која је добио награду Касано (Cassano) 2006. године, и од којих ћемо овом приликом поменути само најважнија: *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno* (Географија, картографија и историја југа Италије) (Napoli 1991); *Il trono, la fede e l’altare. Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nel Mezzogiorno moderno* (Престо, вера и олтар. Црквене институције и религиозни живот на југу Италије у модерно доба) (Napoli 1996); *Il Molise medievale e moderno. Storia di uno*

¹ Овај се есеј поново, уз извесне измене, појавио у два чланка која су изашла 16. и 17. јула 1848. у часопису *Italia del Popolo*.

² У Србији и Хрватској је изласком *Словенских писма* обележена 200-годишњица од рођења Ђузепеа Мацинија: Ђузепе Мацини, *Slovenska pisma*, priredila Snežana Milinković, Platoneum, Novi Sad 2005; Giuseppe Mazzini, *Slavenska pisma*, preveo Franko Dota [napomene priredili Damir Agičić, Franko Dota], Srednja Europa, Zagreb 2005.

spazio regionale (Молизе у средњем веку и у модерном добу. Историја једне регије) (Napoli 2005). За нас је посебно важно и то што Ђовани Бранкачо има у припреми монографију о Николи Томазеу и далматинском питању, код истог издавача.

Издањем Мацинијевих списа о којем је реч — а које се појављује у књигама Италије више деценија после чувеног издања *Словенских њисама* које је приредио Фабрицио Канфора³ — Ђовани Бранкачо је двоструко задужио читаоце. Ради се о делу које је обострано и истовремено корисно и доступно како стручњацима, историчарима и проучаваоцима културних односа Словена и Италијана, тако и широј читалачкој публици, којој је омогућено да без великих предзнања приступи овим списима. О Мацинију и Словенима и његовом ставу о Јужним Словенима постоји обимна литература, пре свега у Италији, па тим пре ово Бранкачово издање привлачи пажњу и добија на вредности. Састоји се, дакле, ово издање од следећих Мацинијевих списа: *Del moto nazionale slavo* (О словенском националном покрету); *A Nicola Fabrizi a Malta* (Николи Фабрицију на Малти); *Lettere slave* (Словенска писма); *Missione italiana — Vita internazionale* (Италијанска мисија — Међународни живот); *Politica internazionale* (Међународна политика), са апендиксом *Cheskian Anthology, ec. Letteratura poetica della Boemia. Opera di Giovanni Bowring, Londra 1832* (Чешка антологија, итд. Поетска књижевност Бохемије. Дело Џона Боуринга, Лондон 1832). У опширном уводу (9—58), који носи наслов *Mazzini e la questione slava* (Мацини и словенско питање), Бранкачо се прво усредсређује на Мацинијев живот, а затим на његову мисао, политичку акцију и дела. Бранкачо подвлачи да је Мацини био потпуно приступио демократским романтичарским идејама, као и да треба увек имати на уму важност Мацинијевог настојања да вреднује појам народа, те прибегавање књижевној публицистици као средству политичке акције.

Управо у овом смислу Бранкачо сматра да је најважније „[...] да је са Младом Италијом Мацини створио модерну политичко-републиканску странку, чији акциони радијус не само да је имао широку географску распрострањеност, колико је успео да продре у народне слојеве разних градова у центру и на северу [Италије], као што је било очигледно из списа аустријске, тосканске и папске полиције, као и из судских списа.”⁴ (19)

У одељку под насловом „Словенско питање” Бранкачо разматра историју објављивања *Словенских њисама*, у којима је Мацини настојао да расветли „словенско питање”, које после 1848. практично није имало одјека у италијанској штампи. Познато је да је Мацини желео да Италија и Европа прихвате свежу енергију коју би им донели Словени, једини у стању, по његовом мишљењу, да подмладе европски политички живот. Ова је публикација требало да привуче пажњу у том смеру. А колико је и данас актуелна тематика којом се бавио Мацини, те колико је актуелна сама Мацинијева делатност доказује нам тврдња Никше Стипчевића: „Italijanski istoričari su se s razlogom vraćali Macinijevim mišljenjima o Slovenima svaki put kada bi Sloveni ušli u krug življeg političkog i kulturnog interesovanja. Neophodno je bilo razmatrati njegove vizije o misiji Slovena i onda kada se šire ispitivao Macinijev pogled na svet, njegova politička filozofija i sama doktrina o misiji nacija, jer mišljenje o Slovenima je nerazlučiv deo Macinijeve ideje narodnosti.”⁵

³ A cura di Fabrizio Canfora, Laterza, Bari 1939.

⁴ „[...] che con la Giovine Italia Mazzini diede vita ad un moderno partito politico-repubblicano, il cui raggio d'azione non solo ebbe una vasta diffusione geografica, quanto riuscì a penetrare anche negli strati popolari di varie città del centro-nord, come apparve evidente dagli incartamenti della polizia piemontese, austriaca, toscana e pontificia e da quelli giudiziari.”

⁵ N. Stipčević, *Dva preporoda. Studije o italijansko-srpskim kulturnim i političkim vezama u XIX veku*, Prosveta, Beograd 1979, 111.

Италијански историчар са Универзитета у Пескари стога и разматра главне аспекте Мацинијевих концепција изложених у *Словенским њисмима*: намера да се озбиљно третира „словенски проблем” захтевала је историјску реконструкцију покрета, па је то Мацини и обрадио, у фазама, а за нас је посебно важно то што је Мацини ставио нагласак на Словене на Балкану. Бранкачо је поменуо и Мацинијев спис *Међународна ѡлиѡшка* (1871), у којем је Мацини нагласио важност коју за Италију има савез са словенском скупином народа која је, према његовим замислима, требало да служи као бедем против руског империјализма. Мацини је сматрао да је морална потреба Италијана да дају подршку побуњеничком покрету Словена на Балкану, а све то наравно у антихабзбуршкој и антитурској функцији.

Бранкачо свој предговор закључује Мацинијевим *Словенским њисмима* наглашавајући идеју патриоте из Ђенове о италијанској иницијативи ослобађања не само Италије него свих народа који стреме независности, уједињењу и слободи, а као одраз вишег плана историјског напретка човека и народа, те да је та идеја и данас модерна и задржава свој етички набој.

Следе потом Мацинијеви списи, исцрпно опремљени белешкама од стране приређивача (уз, наравно, белешке самог Мацинија), које већ саме по себи представљају користан извор информација за све оне који се приближавају Мацинијевим списима о Словенима, независно од степена познавања проблематике о којој је реч.

Ђовани Бранкачо је посве стручно припремио издање Мацинијевих *Словенских њисама*, која се на тај начин, написана савременим језиком и исцрпно опремљена, пружају стручњацима како италијанско-јужнословенских односа, тако и проучаваоцима „италијанског питања” средином XIX века.

Персида Лазаревић Ди Ђакомо

UDC 821.163.41.09 Krakov S. (049.32)

СТУДИЈА О ПОЕТИЦИ СТАНИСЛАВА КРАКОВА

(Зорана Опачић, *Алхемичар ѡривоводања Сѡанислав Краков*, Учитељски факултет, Београд 2007, 221 стр.)

Књига Зоране Опачић је темељно прерађени магистарски рад који је одбрањен на Филолошком факултету у Београду, допуњен са два поглавља и стилски дорађен.

У првом делу, под насловом *Књижевно дело Сѡанислава Кракова у контексту авангардне ѡрозе*, истичу се бурни развој књижевности 20. века и честа сукобљавања генерација. Због ванкњижевних — идеолошких и политичких — разлога многи међуратни писци су насилно брисани из културног памћења, а међу њима и С. Краков. Процес њиховог враћања започиње тек последњом деценијом 20. века, када и међуратна епоха коначно почиње да добија своју пунију књижевно-историјску слику. Ауторка прецизно датира повратак Кракова у српску књижевност од 1989. године, истиче заслуге истраживача и издавача који су томе допринели и указује на низ критичких текстова који су пратили нова издања Краковљевих дела. Заједничко им је да су превиђали неке иновативне елементе прозе С. Кракова, а циљ овог рада је „да допринесе прецизнијем вредновању и типологизацији Краковљевог стваралаштва”.

Ауторка указује на тешкоће у проучавању Краковљевог опуса: део тог опуса је „реконструисан”, што значи без „последње руке” аутора, део вероватно безнадежно изгубљен.

Краковљев књижевни развој био је веома убрзан, рад на уметничкој прози кратак: од 1919. до 1931, мада се може рећи да „уметнички рад аутора већ око 1925/26. године показује знаке гашења”. После 1926. Краков није дао ништа више у жанру приповетке или романа, него искључиво пише мемоарско-публицистичку прозу, па се његово уметничко стваралаштво може свести на свега седам година рада (1919—1926).

Ауторка разликује раноавангардну, авангардну и поставангардну фазу у развоју Краковљеве романсијерско-новелистичке прозе. Раноавангардној фази би припадале новеле „Освета”, „Онај који остаје”, „Апсого, апсого...”, „Тајна” и „Жена из изгубљене улице”, као и роман *Кроз буру*. Ову фазу карактерише преклапање традиционалне и авангардне поетичке линије; уз љубавно-еротске интриге осећају се пародирање култа љубави, егзотизам, спиритизам, а налазимо симболичне снове и топос воза. Уочљиво је померање од сентименталног ка иронијском и од трагичног ка пародијском.

Авангардној фази би припадале „авионске репортаже”, новеле, роман *Кри-ла* и путопис *Кроз Јужну Србију*, а карактеришу је „немиметичност, динамика, култ брзине, кинетизовање простора, техницизам, авионски топос, коришћење средстава кинематографског медија, техника реза, монтаже, рушење епске целовитости, фрагментарност, естетика шока, гротеска, изобличење, поступак депатетизовања, рушење жанровских и вредносних конвенција, присуство еротског топоса, коришћење симболике боја”, односно истраживање подсвесних и предсвесних стања, сна, халуцинација, чак пред — и пост-морталних стања, те егзотизам и неопримитивизам.

Поставангардној фази би припадале новеле: „Три Христа војводе Стефана”, „Прича о младом господину хиландарском”, „Страсни вез Јефимије госпође” „Чудо Светог Гаврила”, „Мицко из Латова”; одликују је локализација прозе у српску средњовековну државу, глорификација српског средњег века, начело документарности, ублажавање или потпуно изостављање радикалних стилских решења.

Посебну пажњу ауторка поклања Краковљевој мемоарско-публицистичкој прози (*Наше последње победе*, *Животи човека са Балкана*, *Пламен четирицијива* и *Генерал Милан Недич*), чије су главне особине представљање догађаја из новије српске историје кроз лично сећање, укрштање журналистичког стила са документима, црнохуморне слике, усредсређеност на појединачне судбине у драматичним историјским сукобима.

Овим је ауторка назначила да ће Краковљеву прозу пратити према њеној жанровској припадности и према развојним фазама, те да ће инсистирати на иновативности те прозе.

Ауторка се, прво, аналитички бави романсијерском фазом Станислава Кракова, односно романом *Кроз буру*, који се у целини појављује 1921, а у појединачним деловима 1919. и 1920, међу првим експресионистичким делима. Ратна тематика и експресионистички топос *буре (вихора)* указују на иновативност ове прозе. Ако се има у виду да је роман написан „на фронту 1917—1918”, онда он добија на значају у иницијалној фази авангарде. Романом је обухваћен временски распон од једног годишњег циклуса (од пролећа до зиме) и добу године симболично одговара догађај који се тада збио (у пролеће јунак упознаје своју љубав, ратна јесен их раздваја). Структура је троделна и представља три етапе у животу јунака. Користећи се искуством историјског романа, писац дочарава историјски прелом кроз трагедију појединаца у рату. У прва два дела доминантна је

љубавна прича, а у трећем ратни ужас. Простор је динамизован и та динамизација је остварена на више начина: постављањем покретне тачке гледишта лика који се креће кроз простор (на коњу, у колима, у возу или авиону, на плесу), па је виђена деформисаном перспективом; специфичним стањем свести лика (пијанство, лудило, заљубљеност, љубомора, самоубилачки нагон) кроз коју је преломљено виђење простора. У раноавангардним Краковљевим делима ликови се крећу у кочијама, на коњима или путују возом, а унутарње стање се пресликава на опис простора. У авангардној фази Краков је инспирисан и авијатиком, па је један од њених најватренијих промотера у српској прози.

Динамизам се преноси и на синтаксу: елиптичне реченице које говоре о брзом кретању понављају се симулирајући ритам кретања. Простор се динамизује доживљајем из перспективе особе под утицајем алкохола или у заносу игре. Приповедни простор се приказује уз многа субјективна искривљења и девијације у доживљајима и опажањима ликова, а не као објективни, физички простор, што је иновативна карактеристика психолошке прозе. У моделовању простора важну улогу има светлост која добија и симболичку вредност: висина и простор изнад земље симболизују срећу и виталитет, а простор везан за земљу ноћ, таму, смрт и ратну стварност. Контрастирање светлосних и просторних планова упућује на кретање основних и вредносних полова у роману — љубави и рата, живота и смрти.

Посебно се анализира однос наративне инстанце и главног јунака. Главни јунак, Бора Павловић, једини је лик који се осветљава изнутра, док се остали приказују и процењују споља, често са Борине тачке гледишта. Тако Борин лик добија позицију рефлектора и унутрашњег фокализатора. Осветљавањем свести само једног лика и постављањем приповедне инстанце тик уз његову свест примиче овај роман психолошком роману.

У роману је наглашено опонирање телесне и духовне љубави и стицање опозиција телесно-духовно, мушко-женско, етерично пијанство душе — сексуално пијанство тела. Женски ликови се поларизују на чедне и нежне (сестре Лазаревић) и блуднице. Напоредно постојање идеалне драге и блуднице пример је преклапања традиционалне и експресионистичке поетике. Касније ће се модел идеалне драге повлачити пред ликом блуднице. Инсистира се и на анималној страни човека у рату. Ауторка у Кракову препознаје чистог авангардисту у приказивању светог места и „светих људи”, који су дати као грешна, пороцима оптерећена бића.

У роману *Кроз буру* ауторка препознаје као доминантно лирско начело: у љубавној причи, на семантичком плану као „субјективно бојење текста” и на синтаксичком плану, у појачаној звучности и ритмичности. Лирско начело је узроковано персонално рефлектованим приповедачем у оним деловима романа где се приповедање прелама као унутрашњи доживљај главног лика.

Авангардни поступци нарочито превладавају у трећем делу романа, најављујући роман *Крила*. Ту се препознају експресионистички поступци: иронијска монтажа, пародија, поетизација прозе, симболика боја и покушај приповедања из једне свести. Доминацију авангардних поступака ауторка уочава нарочито у завршном поглављу „Requiem”, препуном експресионистичких слика ужаса: урлици, гажење по лешевима у крви до чланака, необазирање на врисак детета из запаљене куће, слика липтања крви из откинуте ноге као „игра веселог полипа”. Писац, дакле, затвара роман „у експресионистичком кључу”.

Потом се прелази на анализу романа *Крила* (1922), за који се каже да је у стилском погледу „битан искорак у односу на први роман”. Прво се посвећује пажња наслову и његовој вишесзначној сугестивности. Крила могу бити авионска, у чему се могу видети укрштање футуризма и експресионизма и утицај раз-

воја технике на уметност; могу бити шаторска, што сугерише ратну атмосферу, фронт и болницу; могу сугерисати летење у значењу које тој речи даје блудница у борделу; могу изразити досезање небеских висина, освајање нових погледа и космичких пространа, што су експресионисти тежили да досегну. У роману се доиста укрштају футуризам, и његово начело технике и напретка, и експресионизам с тежњом да се досегне апсолутно у небеским и космичким пространствима, при чему се достижу и еуфорија и екстаза, за којима авангардисти трагају.

Као структуралну одлику *Крила* ауторка уочава слабљење епске целине. Наиме, у роману долази до „системског прегруписавања” које ауторка назива *процес дехијерархизације*: „функција целовитости се спушта за ступањ ниже: са романа на поглавље.” Чак се унутар поглавља јављају „пододреднице” које теже релативном осамостаљивању.

Овај процес је видљив и у означавању поглавља: од седамнаест поглавља само три нису насловљена, него су означена римским бројевима: IV, VII и XVI, а сва насловљена поглавља имају у себи неки догађај. Роман је састављен „од исечака догађаја”, а сегменти се групишу по асоцијативном принципу потискујући традиционалне узрочно-последичне везе. Долази до озбиљних структурних промена: изостаје каузалитет као принцип обликовања и мења се концепција простора и времена. Слика света у рату постаје алогична, искривљена, кошмарна. Приповеда се у трећем лицу, али је приповедање преломљено кроз стање свести ликова, односно кроз колективну свест војника. Приповедни фокус потиче из приповедне стварности као да је приповедна инстанца један од војника на фронту. Бизарна слика света тиме постаје могућа и уверљива.

Непрестана близина смрти мења доживљај времена: то је садашњица која непрестано траје као што траје ратни кошмар. Прошлост се потискује када се јави пред смрт или пред окршај као сенка успомена. Мозаична структура текста условљава расутост и неодређеност временских и просторних одредница. Видокруг приповедања је сужен и има драмску особину: догађаји се представљају искључиво „на сцени”, без извештаја о ономе шта се ту није догодило.

Краков је у прозу унео филмски поступак монтаже. Тај нови медиј — филм — у којем се овај писац опробао, био је инспиративан и за иновативне прозне поступке које Краков користи већ у роману *Кроз буру*, а нарочито у *Крилицама*. Ауторка налази да би уз Краковљеву прозу добро пристајао термин Франца Штанцла *сатера еје* којим се означава приповедање засновано на начелу симултаности и брзој измени тачака гледишта.

У роману је дата експресионистичка слика рата, с наличја: „сирова, брутална, често гротескна”, при чему се користи омиљени авангардни поступак *инверзије* или *обртања* вредносне лествице. Поверљиву документацију једе коза, војници се приказују у крађи, појачавају се иронија и пародија, разара се сваки потенцијално сентиментални сегмент текста, „*ефемеризује* се модел отаџбинског рата и видовданске етике”. Ауторка издваја и набраја шест основних поступака десентиментализовања текста и документује их примерима, посебно се задржавајући на анализи „*хумора исјод вешала*”.

Потом се аналитичка пажња усредсређује на деформације које рат производи у човеку, војнику у сталној животной опасности. Привикавањем на смртну опасност човек постаје биће инстинкта с којег спадају сви цивилизацијски слојеви; то је процес анимализације и свођења на тело. Нагон за преживљавањем буди сексуални нагон и нагон за убијањем. Војник је тело које ужива, тело које убија и тело које искасапљено умире. Човек као целина је разорен, па отуда често синегдоха, односно истицање делова тела уместо целине. Са друге стране, долази до оживљавања места, природе и давања лирских особина животињама и

мртвом свету. Овде је персонификација опет у функцији деградације човека. Природа зна бити равнодушна за људско страдање, што је такође вид десентиментализовања прозе.

Сукоб ратника је приказан као сукоб људских сенки у ноћи, при чему је простор битке дат као пакао. Гомила непријатељских војника је *йолудела* и *мрачна*; она се *ваља, мрви, риче*.

Посебно се разматра однос између Ероса и Танатоса. Еротско је у двострукој функцији: као потврда живота и борби против смрти и као вид естетике шока. Краков уводи карактеристичан авангардни топос јавне куће као противтежу ратном дешавању, чиме се ниско уздиже, као што се неверством жене култ жене и мајке спушта и снижава. Сексуалност је искоришћена и као најуспешнији метод за постизање естетике шока. Близина смрти је нераздвојна од оспоравања смрти.

Крила су најиновативније Краковљево дело, оцењује ауторка: радикално иновирају жанр изврћући традиционалне идеале, следећи авангардне поетике и осећање света и користећи технику новог медија-филма.

После анализе двају романа, прелази се на новеле. Краков се и јавио прво као новелиста. Написао је двадесетак прича, а поједина поглавља романа живе жанровски двоструко: и као поглавља романа, и као новеле, како су првобитно објављене. Писац је намеравао да заокружи и као целину објави своје новелистичко дело: најављивао је збирку *Црвени њеро и друже новеле* у време рада на роману *Крила*, али ју је тек 1992. реконструисао и објавио Гојко Тешић.

Краковљеве новеле немају у првом плану ратну стварност, али имају низ авангардних тема и поступака: еротизам, приказивање несвакидашњих стања свести, сновиђења, халуцинације, сеобе душа, реинкарнација, духови, приче инспириране националним митом и историјом, сатиричне приче с кошмарном сликом света. Ауторка разликује новеле ране авангарде, зреле авангарде и поставангардног периода.

У раноавангардним новелама обрађују се теме љубавне интриге претежно традиционално. Ликови су често смештени у литерарно клишетирани, романтични декор, али се повремено јаве рефлекси авангардног приповедања: тежња за фрагментаризацијом текста и коришћење поступка монтаже.

Најзначајније су Краковљеве новеле зреле авангарде. Карактеришу их краткоћа форме, фрагментарност, уношење филмске технике, нарочито ефектно коришћење поступка „реза“.

У Краковљевој новелистички ауторка разликује три нивоа поступака:

1. *Негација и йобуна*, чији је циљ да руши дотадашњу вредносну лествицу поступцима ироније, пародије, гротеске, полемике, депатетизације, десентиментализације.

2. *Обршање вредносне скале*, при чему се уздижу ирационално, лудило насупрот разуму, источњачка култура насупрот хришћанској, нирвана наспрам раја, љубавник насупрот мужу, неморалност се супротставља етици, блудница идеалној драгој.

3. *Испраживање нових моштива и йемайских йодручја*: подсвесно, снови, халуцинације, пијанство, постмортална стања, сеобе душа, двојници, чиме се, као и склоношћу експерименту, Краков приближава психолошкој прози, али и надреализму. Отуда у неколиким новелама ауторка уочава и елементе унутрашњег монолога, утолико значајније што се јављају истовремено кад и у светској књижевности.

Иако није писао манифесте, из Краковљевих новела могућно је реконструирати многобројне поетичке ставове. У новели „Медицијевска Венера“ Краков супротставља естетичке скале различитих епоха. Главни лик је кнез Полубињски,

човек новог доба. Златни трбух Венере постаје младићева сексуална опсесија. Паралелно се девојка уских кукова и подшишане косе заљубљује у мишићавог Херкула. Кнез Полубињски ће идеал женског трбуха пренети с ренесансног кипа на жену са друштвене маргине. Тема односа здраво-болесно, с алузијом на критику Јована Скерлића, варирана је у новели „Алхемичар”, коју ауторка доводи у компаративни однос с Деблиновим радовима „Лекар и песник” и „Деблин о Деблину”.

Најотворенији експресионистички бунт изражен је у причи „Црвени пјеро” у којој се користе гротеска и симболика боја и где се фигура тужног кловна мења у гротескну, застрашујућу фигуру црвеног пјероа са сатанским осмехом, што се може разумети као симбол револуције, побуне и смрти. Експресионистички бунт је тематизован и у новели „Револуционар”. Краковљев револуционар није млади занесењак, него немоћан старац који се игра револуције. Он на смрт осуђује и погубљује зечеве, мишеве, пацове, мачке и, уживајући у својој игри, жртвује и самога себе.

У развијању еротских тема Краков је радикалан до естетског шока: мотив инцеста, вођења љубави поред мртваца или у гробници, садизам, содомија. „Легенда о жени” својерсна је реплика на „Легенду о мушком” М. Црњанског.

Посебну иновативност Кракова ауторка види у откривању несвакидашњих стања свести: делирични, предсмртни снови и доживљаји, психичка стања, кошмари, удвајања личности, постмортална перспектива, реинкарнација и сеоба душа. Занима га изокренута свест у несвакидашњем стању. Мотив двојника Краков обрађује као расцеп лика или као присуство сени умрлога у јунаковој свести. Сапутник или „Други” је унутарњи глас који води дијалог с јунаком и одводи га у самоубиство („Сапутник”). Посебно је занимљива новела „Како сам се убио” са становишта транспозиције сопственог животног искуства у књижевност. Тематизовање и дочаравање снова Кракова приближава надреалистичким итересовањима.

Инспирација источњачким учењима и веровањима у реинкарнацију и сеобу душа такође је једна од Краковљевих иновација. Овај модел се као главни или бочни јавља у сразмерно великом броју новела.

У поставангардној фази лагано се гаси пишчево интересовање за белетристичке жанрове и јавља се занимање за немањићско доба и средњовековну Србију, што резултира псеудоисторијском новелом која идеализује и романтизује српски средњи век уздижући га на ниво националног мита. То је својерстан повратак моделу историјске романтичарске новеле у којој се повремено нађу авангардни стилски поступци.

С. Краков је сматран промотором авијатике. Годинама је објављивао своје „авијатичарске репортаже” у *Времену* и *Нашим крилима*. По томе је најближи М. Црњанском са својом серијом текстова о „надземаљској Србији”. Ове репортаже су међужанр, својерсни мини-путописи. Из те висинске, „ваздушне” перспективе, писац вели да је разумео кубизам и свођење света на геометрију. Те су репортаже и сведочење о остварењу авангардног сна о новој екстази нерава и о досезању космичких висина.

Посебно је издвојен текст „Лет маште и гвоздених крила” због његове игре временом, освојене перспективе и интертекстуалног односа с Волтом Витманом. У летелици између мора и неба путописац умеће песму у прози у славу мора, неба и копна као варијацију на Витманово песништво и слави „вертикалну перспективу” коју су песници одавно слутили.

Потом се прелази на жанр путописа и подвргава се анализи књига *Кроз Јужну Србију*. Путопис је доживео у авангарди свој процват, јер омогућава кретање кроз простор и време. Јужна Србија је била повлашћени простор путописа из

политичких и књижевноисторијских разлога, и тај простор писац назива „хра- ном за национални живот“. Туда је Краков ратовао у балканским и Првом свет- ском рату. Путописи су подељени у 29 текстова, при чему уводни текст има сна- жну интегративну функцију. Трага се за заборављеним, порушеним и оскрна- вљеним споменицима, при чему се мајсторски укрштају временски планови рат- них збивања и садашње свакидашњице. Краков показује склоност како према осведоченим уметничким вредностима, тако и авангардни сензибилитет за на- родну уметност и за самоуког генија. Простор се моделује по хоризонталној оси близу-далеко и на вертикалној оси горе-доле, а време на прожимању прошлости и садашњости, ратних успомена и актуелног тренутка. То је посебно карактери- стично за последњу трећину књиге коју ауторка оцењује као најбољи део.

Од друге половине тридесетих година Краков практично излази из књижев- ности. Авангарда се постепено распада, а писац је разочаран приликама у зе- мљи. Преплићу се и уједињују ванкњижевна начела — мемоарско и идеолошко — што је најважнија особина Краковљевог поставангардног периода.

Прозом *Наше последње победе* Краков, према ауторки, заокружује своју рат- ну трилогију, додајући романима и мемоаре. Девет „прича“ организовано је у кохерентну целину. Ово дело ауторка види као најаву једног од најбољих мемоа- ра нове српске књижевности: *Животи човека са Балкана*. Ова књига је писана у изгнанству и болести, остала је незавршена, објављена три деценије након пи- шчеве смрти. Први део носи наслов „Кроз ратове“ и обухвата период од 1903. до 1920. Други, троделни, незавршени, „Кроз Аустрију“, описује бежање од ко- муниста кроз аустријске Алпе. Доминантна позиција је човек у историјском вр- тлогу. Мемоарска књига баца ново светло на пишчеве романе показујући колико је у романима животног, а у мемоарима фикционалног.

С. Краков је писао и историјско-документарну прозу без литерарних пре- тензија. Такав је *Пламен четничтва* (1930) и, њему сродна, двотомна моногра- фија *Генерал Милан Недић* (1963, 1968).

Највише измјена и иновација у односу на магистарски рад налазимо у ше- стом и седмом поглављу рукописа. У шестом поглављу посебна пажња је посве- ћена мемоарском запису из „Политике“: *Бишка на Калин Камену*, а седмо је зна- чајно иновирано и прекомпоновано.

Драгоцено је што је ауторка у књигу укључила и анализу Краковљевих песа- ма у прози, које нису објављене, те је то истраживачко откриће, као што је цела књига пионирски рад о једном занемареном писцу српске авангарде.

Закључно поглавље је вредно хвале. У њему се систематично и прегледно излажу резултати истраживања, али тако да ово поглавље није просто понавља- ње закључака претходних поглавља, него је једна кохерентна синтеза.

На крају књиге налази се индекс имена и попис литературе, врло прегледан и систематичан.

Реч је о лепој и озбиљној, теоријски утемељеној монографији, која књижев- ноисторијски прецизно ситуира прозу Станислава Кракова, указујући на инова- ције које је донела и на њено данашње читање и примање. Овај рад је попунио један важан недостатак у нашој књижевнонаучној литератури и може се сматра- ти вредним, убудуће незаобилазним прилогом како при проучавању Станислава Кракова, тако и при проучавању српске авангарде.

СТУДИЈА О ХУМОРУ ВАСКА ПОПЕ

(Александар Бошковић, *Песнички хумор у делу Васка Попе*,
Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 280 стр.)

Књига Александра Бошковића *Песнички хумор у делу Васка Попе* прерађени је магистарски рад, урађен и одбрањен на Филолошком факултету у Београду, а објављен у новој едицији „Поетика”, Институт за књижевност и уметност, чији је оснивач и први уредник Новица Петковић.

У уводном делу рада представљен је целокупни књижевни опус Васка Попе: објављене збирке, циклуси и песме, приређене антологије и необјављена песничка дела за која се зна да је требало да се нађу у деветој по реду песничкој збирци. Бошковић истиче да је Попина поезија прошла кроз низ промена. Уочава се својеврсни перманентни развој стиха и његове форме, облика песама, редоследа песама у циклусима, као и циклуса у збирци.

Будући да Попа није волео да се изјашњава о својој поезији и да на било који начин коментарише своје дело, као и да је уредно уништавао верзије својих песама, не желећи да критичарима и проучаваоцима допусти да му, како је говорио, „претурају по цревима”, проучаваоцу Попиног песничког дела, истиче Бошковић, не преостаје ништа друго него да се окрене оним елементима и феноменима песничког израза на које је читалачкој јавности скренуо пажњу сам Попа у својим трима зборницима/антологијама. Четврта антологија, зборник средње-вековне српске поезије *Јућро мислено* (Академска књига, Нови Сад 2008), коју је, према рукопису Васка Попе, објавио Александар Петров, Бошковићу није била позната и доступна у време његовог истраживања. Фолклор или мудрост народних умотворина, песнички хумор и ониричка обасјања сложени су у антологијске целине по песниковом личном кључу и, сходно томе, рад на њима изражава страсну радозналост да се открију домети песничког израза. Не само својим предговорима и напоменама који иду уз ове зборнике, него управо оним што садрже, што пројектују својом формом и склопом, антологије откривају материјал од пресудног значаја за ишчитавање и тумачење Попиног песништва и за откривање особености његовог стваралачког поступка. Овим антологијама Попа је индиректно, али недвосмислено открио и читаоцима и проучаваоцима свога дела једну богату ризницу вербалне уметности према којој је гајио афинитет, а у њој и неисцрпни потенцијал песничког израза, који се, с правом, може сматрати *извором*, или *подтекстом* Попиног песничког света.

На присуство хумора у Попиној поезији критика и наука о књижевности је више пута скретала пажњу, али је о овом феномену недовољно писано и није му посвећен ни један обимнији рад академског типа. Отуда је циљ Бошковићеве студије да понуди одговарајућу „апаратуру” за препознавање, одређивање, тумачење и класификацију песничког хумора у делу Васка Попе и да интерпретира појавне облике хумора у Попином опусу.

У првом делу рада кандидат разматра теоријско одређење хумора, његов однос према категоријама *смеха*, *ироније* као реторичке фигуре, затим однос хумора и *романтичарске ироније*, као и хумора и *комичног*. Даје се преглед различитих теорија хумора, почев од античких теорија комедије и смеха, преко образовања модерног појма хумора у доба *ренесансне драме* (Бен Џонсон) и дискусија о естетичком и књижевнотеоријском одређењу појма хумора које се, почев од *романтизма*, воде око дистинкција категорије хумора и њему блиских појмова и видова смешног. На разлике између њих, током историје, указали су многи филозо-

фи, психолози и теоретичари књижевности, међу којима Бошковић разматра најважније: Платон, Аристотел, Цицерон, Квинтилијан, Т. Хобс, Ф. Хачисон, Ф. Шлегел, Ж. П. Рихтер, Новалис, Л. Тик, А. Шопенхауер, Т. Липс, Л. Пиранделло, А. Бергсон, К. Лаш, Д. Паркер, Н. Хартман, А. Морије, О. Дикро, Ж. Женет, У. Еко. Обухватајући у широкој историјској перспективи умногоне различите теорије и поставке хумора, Бошковић се одлучио да теоријске поставке не посматра историјски, него проблемски, сабирајући различите и у историји веома удаљене теорије око једног проблема или, прецизније, око успостављања и одређивања граница хумора и њему блиских категорија.

На тај начин, Бошковић продубљује полемику која постоји између тзв. теорија супериорности и теорија неконгруентности, односно између схватања смешног код античких филозофа, Р. Декарта, Т. Хобса, Стендала, Ш. Бодлера, Ф. Ничеа, А. Бергсона, а делом С. Фројда и С. Лангер, с једне, и Ф. Хачисона, И. Канта, Хазлита, А. Шопенхауера, С. Кјеркегора, К. Лаш и Д. Паркера, са друге стране. Такође, аутор осветљава и наставља постојећу полемику са једном од најутицајнијих теорија смешног, са Бергсоновом теоријом хумора, истовремено покушавајући да успостави одређење хумора као емоције, на позадини ставова когнитивне или филозофске психологије из друге половине XX века.

Дефиниција хумора као емоције прати се преко Витгенштајнове филозофске мисли, односно његових дефиниција појмова „мисли”, језика, „мишљења” и „значања”. Дефинисан као емоција, хумор се, такође, доводи у снажну и нераскидиву везу са структуром и семантиком вербалних исказа, етичких појмова, реторичких фигура и специфичног поетског дискурса. Овај интердисциплинарни приступ треба да обезбеди такав концептуално-теоријски оквир, на основу којег се хумор доводи у директну везу са употребом језика и језичких игара, што је од великог значаја за анализу Попиног песничког хумора. Поред тога, истиче Бошковић, овај теоријско-концептуални оквир не тежи теорији у оном смислу који би сав хумор могао представити *једном* изјавом, осећањем или радњом, него пре оној теорији која показује како је хумор резултат *многа различитих* врста изјава, осећања и ситуација, тако да би се тиме обезбедила плодна размена између постојећих разноврсних теорија.

Анализа хуморних механизма, као и експликација механизма такве анализе, представља предмет другог дела Бошковићеве студије. Овај, средишњи део рада, подељен је на две целине, које се међусобно прожимају и допуњују. С једне стране, Бошковић тежи да покаже како је Бергсонов модел комике речи, заправо, модел који обезбеђује анализу механизма песничког хумора, али се притом нагласак ставља на анализу особене употребе језика, спроведену кроз попис, архивирање и описивање многобројних реторичких фигура присутних у Попиној поезији, захваљујући којима се хуморни ефекат ствара нарушавањем уобичајене, свакодневне и конвенционалне употребе језика.

Отуда се анализа појавних видова Попиног песничког хумора руководи анализом метафора, њиховог дословног схватања, јукстапонирања не-сличних ствари, онеобичавања, говорних формула као што су говорни клишеи и фразеологизми, али и литерарних формула, будући да је у свим овим примерима присутно *нарушавање асоцијативног механизма* које производи хумор. Анализу ових механизма аутор спроводи интерпретирањем значења говорних и сликовних израза различитих Попиних песама, које у песничкој употреби језика хуморни ефекат остварују захваљујући неконгруенцији денотативних и конотативних, дословних и преносних, примарних и секундарних значења.

Продубљујући Бергсоново схватање „комичне бесмислице”, аутор у наставку другог дела рада разматра специфично *нарушавање елементарних логичких односа* у Попиним песничким творевинама. Имајући у виду да Попин песнички хумор углавном подразумева поетско-феноменолошки опис света апсурда у којем се откривају критеријуми упоређења (корелације) и критеријуми логике, од-

носно алогичног и бесмисленог, Бошковић истиче важност ове чињенице за анализу и класификацију техника и средстава стварања хумора, будући да је свођење на *ајсурдност* темељна одлика скоро свих манифестних видова хумора. Имајући у виду природу и значај „комичне бесмислице” за хумор, аутор поставља питање где се налази на ту очигледну грешку у логици или грешку над логиком, када је реч о језику, односно о поезији, чији је најважнији и пресудни медијум сам језик, и налази да је то *реторика*. Бошковић истиче да су логичке погрешке или грешке над логиком неретко нека врста правила које срећемо у свим типовима реторичких фигура. Износећи тезу да нам реторика пружа поступке који се користе у језику, да нам нуди њене језичке игре, њену логику, њене погрешке, њене позитивне или негативне утицаје на публику, њену делотворност, њену прагматичну употребу кроз различите дискурсе итд., аутор анализира хуморне ефекте Попиних песама засноване на поступцима *јерсонификације*, *антиројоморфизације*, *дехуманизације* или *механизације оног што је живо*, као и на анализи контрадикција које настају захваљујући присуству многобројних *антиишеза*, *оксиморона*, *парадокса*, *инверзија* и *хијазама*.

Поред тога што оцртава значај усмених врста за Попино песništво, жанрова загонетке, пословица, изрека, бајке и шаљиве приче, у којима срећемо алогичне и парадоксалне слике тзв. „изокренутог света”, Бошковић интерпретира до сада неанализиране песме из Попине рукописне заоставштине, показујући у којој мери је Попа био доследан својој поетици, као и у коликој је мери у Попиној поетици хумор значајан. Истицањем *бајковних механизма* „слике у слици”, виших облика метафоре као што је *симфора*, присутних *хијастичких* механизма *измена* и *укршћања јерцейције* у кратким народним врстама као што су загонетка и пословица, Бошковић указује на прожимање жанрова и висок *јародични* потенцијал тог прожимања, у којем су највећи изрази парадоксалне, немогуће и алогичне слике света у Попиној поезији достигнути употребом *јрошеске*.

У трећем делу студије Бошковић настоји да покаже како *јрошеска* може да настане помоћу реторичких фигура и тропа, односно да у себе укључи било коју од њих, о чему је било речи у другом делу рада, а иза чега се „крију” сви анализирани поступци стварања *комике речи* (обрт, укрштање, транспозиција, хипербола) и хуморни механизми (*механизација* и *дехуманизација*, нарушавање уобичајеног, дословно схватање метафоре итд.).

Полазећи од многобројних теоријских разматрања естетичке категорије гротеске (као што су Бушминова, Боровљева, Недошвинова, Манова, Тамаринова, Бестова и, наравно, Кајзерова), Бошковић настоји да прошири Кајзерову типологију врста хумора у гротесци, издвајајући четири основна облика: *иџру са ајсурдним*, *хумор јоејске јсовке* или *одбрамбеног механизма* израженог гротескном сликом, *иронијски* и *јародијски* гротескни хумор. Сва ова четири облика хумора гротеске разматрају се на примерима Попиних песама, како онима у прози, тако и онима у стиху, при чему се уочавају везе са српском песничком традицијом, као и жанровима који су, захваљујући свом хуморном потенцијалу, Попи послужили за стварање својерсне црнохуморне песничке слике (визије) света.

Док игра са апсурдом представља једну константу Попиног песничког света, хумор поетских псовки, неретко остварен као цинизам, представља својерсну аксиолошку негацију која је на граници хумора као одбрамбеног процеса и провокативног презрења. Одговарајућа стратегија ироније код Попе је посебна *игра двосмислицама јаралелних и јреклойљених свешова* која производи *хуморну двосмисленост ироније*, а неретко се спаја и са *вредносном девијацијом*, односно функционише унутар *хумора нарушавања вредности* или *црног хумора*. У Попиној поезији се налазе и примери *јоејске јародије* и то у свим песмама у којима су нарушени, или до апсурда доведени, препознатљиви литерарни поступци и кон-

венције, или су, пак, песнику послужили за једну нову језичку игру, при чему се издвајају Попина „игра са фразеологизмима”, са уводним формулама бајки као „сигнализатора” жанра, *парадокси* као временска, просторна или временска и просторна померања, као и игра са конвенцијама финалних формула усменог приповедања. Потенцијал Попиних пародијских песама и циклуса доводи се у везу са жанровима *менијеје*, *солиловкија*, и поступцима *стилизације*, описаним у Бахтиновој књизи о Достојевском.

Поред тога, Бошковић уочава и осветљава функционалност хуморних ефеката *алегорије* тежећи прецизнијем одређењу појавних видова хумора у *алегорији*. Издвајајући различита значења алегорије као реторичке фигуре, као тумачења или алгорезе и као књижевне врсте, Бошковић анализира хумор у алегорији као својеврсни меланж ироније пародије, критике и сатире, првенствено у збирци *Сјоредно небо* и циклусима „Игре”, „Кост кости” и „Мала кутија”. Развијајући почетну тезу из првог дела ове књиге да је свака перцепција неодвојиво повезана са употребом језика, аутор анализира односе алегорије и перцепције, наглашавајући везе између перспективе византијског иконо- и фреско-сликарства, с једне, учења о еуклидовској и њој супростављеној перспективи Лобачевског, са друге, и песничких слика Попине поезије у циклусу „Мала кутија”, с треће стране, изводећи закључак да је поводом овог Попиног циклуса реч о карактеристичној *постмодернистичкој алегорији*. Поред *Сјоредног неба*, многи Попини циклуси, као на пример већина из збирке „Непочин поље”, а првенствено „Мала кутија”, теже *неодредиој*, *вишезначној* постмодернистичкој алегорији као средству којим се уводи онтолошка несигурност, оклевање специфично за типове тзв. *тройолошког светиа*, какав је свет Попине поезије.

Ако се у нечему може, без двојбе, повући паралела између Попине поезије и дела *постмодернизма*, онда је то прелаз са епистемолошких на онтолошка питања. Попину поезију умногоме одликује једна врста перманентног *одражавања онтолошке несигурности*, при чему велику улогу у том процесу, поред *алегорије*, има и *тройеска*, т. ј. *хумор тройеске*, односно, оно што се у овом раду означава као *црни хумор*. Наводећи различите теорије црног хумора на крају свога рада, Бошковић непрекидно има на уму већ описана својства и стратегије Попиног хумора.

У закључку се резимирају резултати до којих се дошло у претходним поглављима, при чему се издвајају два основна облика хумора: доброћудни (бенигни, самодовољни, симпатишући) хумор, који истиче правила и вредности устројства света, делимично их нарушавајући, али их толерише и у бити их не угрожава, и хумор изгубљених вредности, односно хумор осећања дезоријентације. Основни облици артикулације овог хумора дезоријентације у Попиној поезији су: сатирични, иронични, гротескни, апсурдни и пародијски.

Бошковић је, на крају, дао попис литературе. На седамнаест страна пописана је релевантна теоријско-методолошка, уже стручна и примарна литература, а на девет страна индекс имена.

Књига Александра Бошковића је пионирски подухват у истраживању смеха у песништву Васка Попе и он је нов и оригиналан допринос проучавању овога проблема. Студија има леп теоријски ниво и, што је веома важно, доноси занимљиве резултате на плану интерпретације конкретних текстова. Она доводи у везу антологију песничког хумора коју је Васко Попа направио и објавио под насловом *Урнебесник* (1960) са оригиналним песништвом овог нашег великог песника. Ова студија је озбиљан допринос научној литератури о једном од највећих српских песника XX века, али и прилог проучавању смеха. Зато ће бити незаобилазна у даљим проучавањима Попиног песништва и песничког хумора уопште.

ЧИТАНКЕ КАО СПОМЕНИК КЊИЖЕВНЕ И КУЛТУРНЕ ИСТОРИЈЕ

(Медиса Колаковић, *Народна књижевност у књизи за народ*, Змајеве дечје игре,
Нови Сад 2008, 153 стр.)

Књига Медисе Колаковић *Народна књижевност у књизи за народ*, коју су објавиле Змајеве дечје игре из Новог Сада, бави се недовољно испитаним аспектом српске књижевне и културне историје — читанкама за српске школе насталим у широком временском периоду, од првих преведених читанки, насталих у првој половини 19. века, до оних које су коришћене почетком 20. века, све до почетка Првог светског рата. Сагледавајући читанке као књиге у којима се „одражава сажета слика културе и самоопажања једног народа” и које зато „дају сажетак, узор, избор из властите традиције и на тај начин (...) постају својеврсни споменик културне историје” — ауторка истражује колико је и на који начин у српске читанке улазила народна књижевност, као вредан део књижевне и културне традиције, али и као значајан вид националног, религијског и моралног васпитања. Наглашавањем управо тог аспекта ова књига и почиње. У цитатима из текстова Васе Пелагића *Преображај школе и наставе: сувремена употреба* и Фридриха Дитеса *Методика за народне школе на историјској основи*, који су наведени као мото књиге, повезује се естетски, образовни и национално-васпитни карактер читанки.¹

Бавећи се, пре свега, заступљеношћу народне књижевности, природом тог избора и дистрибуцијом жанрова, Медиса Колаковић, на обимној примарној грађи, прати промене кроз које су пролазиле српске читанке, од првих, употребљаваних у почетку развоја националног школског система, изразито моралистички интонираних, преведених и адаптираних са страних језика, до читанки какве се до дан данас обликују, уз остало, „и као својеврсна антологија текстова намењених настави матерњег језика и књижевности”. Прва таква читанка, како ауторка показује, био је *Цвешник* Јована Суботића.

Заступљеност народне књижевности Медиса Колаковић вишеструко контекстуализује: као део укупне садржине појединих читанки, у односу на изворне збирке и бележења, али и као део школске и педагошке историје Срба, те као специфичан аспект обликовања и развијања националне свести и преношења моралног и религиозног вредносног система заједнице. У свему томе, примарно остаје испитивање особеног вида рецепције и посредовања народне књижевности, који је, како показује ово истраживање, био много сложенији и утицајнији но што би се могло претпоставити. Тако, по мишљењу ауторке, жанровска неуједначеност избора и слабија заступљеност појединих жанрова, пре свега бајке, открива значајне одлике културе: „Одсуство бајке могло би сведочити и о истрајавању просветитељских идеја, па и потенцијалног отпора према чудесним садржајима бајке који се теже могу педагошки-васпитно инструментализовати.” Са друге стране, на укупном испитиваном узорку она уочава преминање кратких форми — пословица, изрека, загонетки, шалвих прича, басни — погодних за остваривање педагошких циљева. Када је о лирици реч, она је, углавном, „коригована и ослобођена алузија на еротски контакт” и тиме прилагођена морал-

¹ Својеврсни омаж Васи Пелагићу понавља се, верујем, и у наслову књиге, пошто је прво издање његовог најутицајнијег дела *Народни учишљ штампано* (1879) године под насловом *Књига за народ или сиварни домаћи учишљ*.

но-религиозним нормама заједнице, док се епика у знатној мери користи у национално-васпитне сврхе, чему су, најчешће, подређене и измене које Колаковићева утврђује у текстовима песама у односу на оригиналне записе. Поред тога, ове измене мотивисане су и „појашњавањем” теже разумљивих сегмената текста, уклањањем грубих или потенцијално двосмислених и по томе школи непримерних израза, као и довођењем језика дела у склад са језичким и граматичким правилима.

Ауторка, рецимо, показује како промена херметичног, по много чему јединственог краја песме *Смрт мајке Југовића*, из Вукове збирке:

Надула се Југовића мајка,
Надула се па се и распаде,

у значењски неутралније, угодније:

Ал’ ту мајка одољет не могла,
Препуче јој срце од жалости

— зачета у читанкама Милана Шевића — у различитим изборима за школску употребу траје до данас, иако се њоме битно мења значење песме: од оног које наговештава, како Чајкановић тврди, могућу вилинску природу мајке до релативно конвенционалног, формулативног изрицања велике људске туге. Исти Милан Шевић, као и Филип Христић, замењује у песми *Маргића девојка* и *Рајко војвода* необични, загонетни епитет *кужна*, уз име девојке, „лепшим” епитетом *шужна*, мењајући тиме, како Колаковићева сматра, и могуће значење песме, пошто се овом интервенцијом „поништава амбивалентни однос певача према девојци која својим клетвама тера у смрт последњег војводу” и „отклања (...) проблематизовање њене улоге у песми, па и њене могуће природе демонског бића које искушава јунака, терајући га тим искушавањем у смрт”. Ауторка акрибично бележи ову врсту интервенција, показујући како се морална, национална, васпитна функционализација дела народне књижевности јавља као особено „произвођење” и „измишљање” националне традиције.

Реч је уз то о пракси која се продужава до наших дана, као особена прећутна цензура ових дела, али и као сигнал да посредовање дела народне књижевности само по себи није једноставно. Ауторка у *Закључку* истиче: „ма колико се говорило о важности народног говора и упознавању ученика са народном традицијом (...) мало је аутора читанки који су поштовали специфичности језика, а понекад и форме народног усменог блага”. Овај закључак би се у потпуности могао проширити на савремене читанке и изборе народних текстова за лектуру, што, даље, сведочи о релевантности и актуелности овог истраживања.

Акрибичност ауторке показала се и у домену издвајања и препознавања адеспотних дела „на народну”, која су у читанке унета као дела народне књижевности. Тако је, на пример, она током израде магистарског рада, на којем је заснована ова књига, формулисала претпоставку да, с обзиром на формално-садржинске карактеристике, песма *Кукавица*, о свађи Лазаревих кћери, коју Мита Ђорђевић наводи као народну, то није. Проширујући своје трагање, она указује и на чињеницу да у низу збирки које садрже косовске песме овог записа нема, да би се, током одбране рада и обликовања књиге, претпоставка претворила у мало књижевно-историјско откриће, потврђено непосредним сведочанством и факсимилом рукописа правог аутора песме — Стеве Чутурила.

Читанка, по много чему најзначајнија и прва књига, која дете уводи у свет књижевности, али има и значајну општеобразовну функцију, настала је — исти-

че Медиса Колаковић — као „збирка текстова за вежбање читања. Временом ово штито постаје школска књига у правом смислу те речи, и то књига, која има наглашену морално-васпитну или национално-васпитну функцију”. Развој тих вишеструких: књижевних, естетских, морално-васпитних и национално-васпитних функција ауторка је испитивала на примеру двадесет једног познатог аутора и читанки које су они сачинили, поређаних хронолошким редом (број читанки је, притом, вишеструко већи, пошто су исти аутори састављали више читанки) и на примерима петнаестак читанки анонимних аутора. Међу познатим ауторима налазе се и значајна имена српске књижевне, просветне и културне историје, попут Јована Суботића, Платона Атанацковића, Стојана Новаковића, Милана Шевића, Војислава М. Јовановића, што посредно сведочи о значају који је придаван читанци као уџбенику, а тиме и текстовима који у њу улазе.

Хронолошки распоред грађе и богати прилози (*Из рукописне оставшћине Стеве Чуџурила; Народна књижевност у читанкама Милана Шевића; Именик; Селективна библиографија читанки за српске основне и средње школе од 1800. до 1914. године; Збирке и извори; Литература;* резиме на енглеском језику; *Именски реџисар*) отварају значајан увид не само у развој националног школства и промене школске лектире, него, пре свега, у значајан сегмент националне културне историје, преломљен кроз рецепцију дела народне књижевности, а, како с правом наглашава ауторка: „Понекад се чини да је сагледавање рецепције наше народне књижевности у иностранству готово сасвим потиснуло интерес за систематско историјско испитивање ове рецепције у домаћој култури.” Истраживање представљено у овој књизи постаје тим значајније што је, за добар део народа, управо читанка била не само прва него често и једина књига из које се успостављао контакт са националном и светском књижевном и културном баштином. Истраживање Медисе Колаковић пружило је драгоцен допринос испитивању рецепције народне књижевности у најширем читалачком кругу, као и допринос обухватнијем истраживању историје уџбеника српског језика и књижевности, што је важан аспект културне и духовне историје народа. Истовремено, ова књига подсећа на низ националних књижевних, културних и просветних делатника и на њихов често занемарен и заборављен допринос националном школству, књижевности и култури, што је још један квалитет ове оригиналне и иновативне студије. По предмету којим се бави, по приступу и ширини обухвата, по феноменима које открива — књига Медисе Колаковић представља драгоцен допринос изучавању српске националне књижевности, школства и културе.

Љиљана Пеџићан-Љуџићановић

UDC 821.16+811.16:061.3(497.11),1939“(049.32)

ДОКУМЕНТА ИЗ ДРАМАТИЧНОГ ВРЕМЕНА

*(III међународни конгрес слависта, приредио Богољуб Станковић,
Славистичко друштво Србије, Београд 2008, стр. 816)*

Посебним издањем Славистичке библиотеке, насловљеним *III међународни конгрес слависта*, Славистичко друштво Србије обележило је прошле године шездесету годишњицу оснивања, посветивши ову књигу свом првом председнику, Александру Белићу. Управо је њему, у то време председнику Српске краљевске академије наука, било поверено руководство трећим по реду Међународним кон-

гресом слависта који је, након првог — 1929. у Прагу, и другог — 1934. у Варшави и Кракову, требало да буде одржан у Београду, од 18. до 25. септембра 1939. године.

Над темељним припремама Конгреса, започетим у јуну 1938, а до краја августа 1939. године у потпуности обављеним, надвијале су се изузетно драматичне политичке прилике, а избијање Другог светског рата онемогућило је његово одржавање. Извршни одбор конгреса издао је до тада три свеске конгресних материјала, да би затим, приморан да читаву манифестацију откаже, објавио још две, те тиме и формално обележио ову тешку одлуку. Део тиража био је разаслат конгресистима у циљу активног учешћа, а остатак је, нажалост, уништен током рата.

Седамдесет година касније, међутим, пред нама се налази фототипско издање које је у једну књигу објединило свих пет изворних свезака материјала неодржаног конгреса. Оно је урађено на основу комплета пронађеног у легату професора Ђорђа Живановића, на Катедри за славистику Филолошког Факултета у Београду. Ради аутентичности, задржани су не само писмо и правопис онога доба, него је, напоредо са јединственом, сачувана и оригинална пагинација — објашњава приређивач, Богољуб Станковић.

Већ сам почетак овог издања, где је дат целукопан његов садржај, оцртава замишљену структуру и усмереност Конгреса, показујући озбиљност и висок ниво организације, као и амбицију да Београдски буде знатно другачији од Прашког и Варшавско-Краковског. Радни карактер, којем се — насупрот репрезентативном — тежило, требало је да буде постигнут тако што ће питања и теме за расправу бити унапред формулисани, поједини реферати и саопштења стављени на дневни ред, а рад Конгреса подељен у пет засебних секција: Секцију за лингвистику, Секцију за књижевност, Секцију за наставу славистике, Балканолошку и Фонолошку секцију. Овако осмишљен концепт значио је, у извесном смислу, сужавање круга славистичких студија на оно што, како сам Белић каже у измењеном говору којим је требало да поздрави учеснике, оне представљају у уском, правом смислу речи: проучавање књижевности и словенску лингвистику са свим њиховим гранама. Осим тога, планирано је било Конгрес да обухвати и њихове дидактичке стране у средњим школама, а у посебну секцију издвојени су такође фонолошки покрет и балканологија. Са друге стране, овакав профил Конгреса показао је жељу да се славистичким наукама приступи дубље, свестраније, да се о славистици мисли у међународним размерама.

О свему овоме, као и о многим другим појединостима у вези са организацијом Конгреса, догађајима који су му претходили и окупљањима слависта која су након тога уследила, говори Богољуб Станковић у уводном тексту *Уместо њредговора: Материјални неодржаног Славистичког конгреса*. Како сам наслов сугерише, ту су и исцрпне информације о садржају свезака и учесницима Конгреса, изражене цифрама, а посебан акценат стављен је на Белићево ангажовање и активности око „окупљања слависта и славистичког организовања у националним и међународним оквирима”.

Прва од пет свезака, *Збирка одговора на питања*, објављена је крајем јула 1939. године. У њој се најпре — на српском и француском језику — сусрећемо са импозантном листом титула и имена покровитеља, почасних председника, чланова Почасног и Извршног одбора и секција. Следе затим одговори на општа и техничка питања, као и резимеи реферата, намењени исцрпној дискусији и распоређени по секцијама.

Питања постављена у оквиру Секције за лингвистику тичу се прасловенског језика и упоредне граматике словенских језика — морфологије и синтаксе, пре свега, али и методологије и уједначавања терминологије. Већину одговора дао је

управо Александар Белић, сам или у коауторству. Реферати намењени општој дискусији баве се пак понајвише гласовним и акценатским системима прасловенске и балтословенске епохе. Три од четири приспела резимеа потписао је пионер славистичке лингвистике у Холандији, Николас ван Вијк. Техничка питања о којима је требало донети резолуције односе се на издавање потпуног старословенског речника, организовање словенске филолошке и лингвистичке библиографије, лингвистички атлас словенских језика, начин издавања старих језичких споменика и методе дијалекатског испитивања. Поглавље посвећено овој секцији затвара нова тема *Предлоџ Комисије Словенског института у Прагу о транслитерацији ћирилице у латиницу*.

Секција за историју књижевности требало је да расправља о упоредном проучавању књижевности словенских народа, уз осврт на њихов однос према другим европским књижевностима. Известан број радова у овом поглављу бави се такође проучавањем народне поезије и словенском, т. ј. српскохрватском метриком. Највише одговора и резимеа пристигло је из Прага, а значајан број текстова послали су и научници из Загреба и Београда — међу њима неколико руских слависта-емиграната (Илија Голенишчев-Кутузов, А. В. Соловјов, Алојз Шмаус, Алфред Бем, Е. А. Љацкиј). На питање о самосвојности словенског романтизма одговорио је и француски слависта Андре Мазон, који је издавао часопис „*Revue des Études Slaves*”. У два од три техничка питања ове секције разматра се народна поезија свих словенских народа — организација њеног општег прегледа и издање монументалних збирки, док се последње, на које је одговор дао италијански слависта Артуро Кронија, бави издавањем старијих књижевних споменика према потребама и захтевима књижевне историје.

Циљ и важност предавања националне књижевности и језика, њихово јединство, локални говори и јединство књижевног језика — нека су од питања која је требало да обрађује Секција за наставу славистике. Готово сви текстови пристигли су са подручја тадашње Југославије — из Београда, Љубљане и Скопља, а већину су написали Миљивој Павловић и Илија Мамузић. Балканолошка секција бави се проблемима балканске лингвистике и књижевности. Замишљено је да рад ове секције отвори Петар Скок уводним предавањем под насловом *О важности Койшарева и Миклошичеве славистике за балканску лингвистику*. Фонолошка секција доноси пет одговора на питања која се тичу конзервативних и иновативних тенденција у развоју фонолошких система словенских језика, као и задатака и организације фонолошког описивања у односу на фонолошке погледе ван Вијка и Трубецког.

Друга свеска, *Саопштења и реферати*, садржи прилоге који су Извршном одбору достављени до 15. маја 1939, а објављена је средином августа те године. Осамдесет седам радова подељено је, као и у првој свесци, по секцијама, док су аутори разврстани по абecedном реду.

Распон тема Секције за лингвистику сеже од општих питања и историје славистике, преко словенских језика и суседних народа, до словенске топонимистике и вештачких словенских језика. Чак осам радова послали су слависти из тадашње Ребулике Пољске, од којих бисмо издвојили Витолда Ташицког, једног од твораца пољске ономастике и историјске дијалектологије, и Станислава Роспонта, чувеног полонисту такође из Лавова, аутора *Историјске граматице пољског језика*. Од научника из Краљевине Југославије своје реферате требало је да изложи, између осталих, Милан Будимир — један од најзначајнијих српских класичних филолога, Стјепан Ившић — хрватски лингвиста, слависта и акценолог, Јосип Хам — загребачки слависта широког спектра и Вјекослав Штефанић — заслужни истраживач хрватског глаголизма. Одазвало се и неколико слависта из Прага: Едуард Чех, Винценц Лесни, Станислав Петира и руски емигрант Алек-

сандр Григорјев, који је три своја рада посветио формирању пољских, чешких и словачких наречја. На Трећем међународном конгресу слависта требало је да учествују и лингвисти из несловенских земаља, попут Матеа Бартолија, италијанског слависте који је до данас остао упамћен по студији *Das Dalmatische* (1906), једином потпуном опису изумрлог далматинског језика, затим изузетног француског слависте Андре Вајана, немачког лингвисте Ернста Франкла, Виља Мансике, фолклористе из Хелсинкија, и других.

Значајно је да се у оквиру ове секције — осим тесктова на италијанском, француском, српскохрватском, чешком, руском, немачком, пољском и бугарском језику (Цветан Тодоров, *Двојно акцендовање у бугарском језику*) — нашао и један рад на украјинском, и то у време стаљинистичке репресије, када је Украјина била део Совјетског Савеза. Аутор реферата је познати украјински лингвиста и лексикограф, Јарослав Рудњицки, који је у време припреме Конгреса радио на Украјинском научном институту у Берлину.

Принципским и методолошким питањима Секције за историју књижевности посвећени су прилози Артура Кроније, Константина Чеховича и Карела Крејчија; везе словенских књижевности са страним књижевностима истражују Освалд Бурхарт, Еуфросина Двоиченко-Марков, Томо Матић, Јозеф Матл, Димитриј Стремоухов и Драгољуб Павловић — један од оснивача и првих чланова Српског књижевничког друштва, док се узајамним односима баве радови Антонија Флоровског, Франа Илеша, Владимира Розова и Ђорђа Живановића, полонисте-компаратисте који поставља питање „Откуда то да Мицкјевич не само не прими она лепа обавештења о Његошу која му је пружао Вук, него да чак напада Његоша?“, на њега одговара. Занимљиво је да се на репринту овог текста могу запазити две ситне Живановићеве исправке, унете оловком на оригинално издање.

Реферат Драгутина Костића *Датирање старословенских књижевних споменика о Кирилу и Меодију* једини је посвећен питањима ћирило-методијеве књижевности.

Што се појединачних словенских књижевности тиче, највише аутора обрађује руску (Пјер Паскал, Ростислав Плетњев, Зое Розов, Кирил Тарановски), односно српско-хрватску, која је подељена на уметничку књижевност и народну поезију. Изузев текстова Франа Францева, Стјепана Бановића, Драгутина Костића, Миодрара Лалевића, Светозара Матића и Винка Витезице, написаних на српском и хрватском, и два на немачком — Веселина Чајкановића, првог српског историчара религије, и Валтера Винша, професора Института за фолклор Музичке академије у Грацу, овде је објављен и једини прилог међу конгресним материјалима који је на енглеском језику — Илије Голенишчева Кутузова, о његовим путовањима у планине Хецеговине са проф. М. Перијем са Харварда (1933. и 1934) и експериментима са југословенским гусларима, као и о поезији југословенских емиграната у САД-у. Реферати Зденека Калисте, Карла Трајмера и Беджиха Вацлавека за тему имају чешку књижевност, док је само један посвећен пољској. У њему је пољски историчар и теоретичар књижевности Конрад Гурски поставио провокативно питање о томе да ли се пољска књижевност 18. века може сматрати класичном.

Како у претходној, тако и у овој свесци, поглавље Секције за наставу славистике доноси надахнуте и веома занимљиве, инспиративне текстове, иако се неке од тема које се обрађују из ове перспективе могу учинити застарелима. Кроз пет реферата разматрају се питања естетског неговања књижевног језика у настави, значаја интерната за усвајање књижевног језика, развијања интересовања за наставу матерњег језика и књижевности код ученика, те њиховог упознавања са народним језиком и његовим дијалектима.

Међу лингвистичким и књижевно-историјским проблемима Балканолошке секције, издвојили бисмо предлог пројекта Речника балканске заједнице, пољског историчара и слависте Хенрика Батовског, као и резиме реферата румунског академика и историчара књижевности Николае Картожана.

Фонолошка секција допуњена је једним прилогом познатог пољског фонолога и ономастичара, Зђислава Штибера.

Све оно што је Извршном одбору Конгреса стигло накнадно објављено је на самом почетку септембра 1939. године, у трећој књизи конгресних материјала, *Одговори на питања — Саопштења и реферати. Дојуне*.

Поједини реферати, општа и техничка питања Секције за лингвистику, намењени општој дискусији, допуњени су углавном прилозима једног од главних представника Прашког лингвистичког круга Бохуслава Хавранека, а један свој прилог послао је и суоснивач Круга Виљем Матесијус. На још једну нову тему — *О латиничкој транскрипцији ћириловских имена у библиографским каталозима*, одговор је дао Енрико Дамјани из Рима, а Извештај Комисије за издавање ћирило-методских извора, изабране на Четвртог међународном конгресу византолога у Софији и Другом међународном конгресу слависта у Варшави 1934. године, поднео је бугарски академик Стојан Романски.

Два питања Секције за историју књижевности — о сукобљавању народних и страних елемената као стваралачког чиниоца у развоју словенских књижевности и задацима савремених теренских испитивања традиционалне поезије — допуњена су по једним одговором Алојза Шмауса на прво, и Петра Богатирева, руског фолклористе, етнолога и лингвисте — на друго. Реагујући на реферат хрватског историчара књижевности Фрања Францева, о значају католичке обнове за стварање заједничке књижевне српскохрватске основе, доказе опстанка реформације и контрареформације код Хрвата понудио је Маријан Стојковић.

Материјали Секције за наставу славистике и Балканолошке секције проширени су рефератом Богуслава Хавранека, посвећеним примени нових принципа лингвистике и књижевне историје у средњошколској настави словенских језика и књижевности, односно једним одговором на питање о заједничким цртама балканских језика као основе балканолошке лингвистичке дисциплине, истог аутора. Један његов прилог објављен је и као одговор на треће питање Фонолошке секције, коју је требало да отвори Николас ван Вијк уводим предавањем под насловом *L'études comparative des systèmes fonologiques des langues slaves*.

Још петнаест резимеа реферата Секције за лингвистику и тринаест Секције за историју књижевности објављено је другом поглављу треће свеске — Саопштења и реферати. Општим питањима и историји славистике посвећени су радови Бохуслава Хале и Макса Фасмера, чији је *Етимологическиј словарь русског језика* до данас најавторитативнији извор за етимологију словенских језика; прасловенском језику и упоредној граматици — Антуна Мајера и Милоша Младеновића, словенским језицима и суседним народима — Мирка Деановића, Виљема Ернитса, Херберга Лудата, Александра Погодина и Паула Вирта, јужнословенској језичкој групи — Ивана Гошева, Фрања Херича, Јосипа Нагог, Ђорђа Сп. Радојичића и Франа Рамовша, и по један рад источнословенским и западнословенским језицима — Василија Лева и Вацлава Важног. Баратински, Метерлинк и Пшибишевски, Достојевски, Ботев, Никитин, те староруске задонштине, аренге српских повеља, извори дубровачко-далматинске књижевности — предмет су истраживања Алексеја Дуракова, Максима Хермана, Михаила Стојанова и Хелене де Вилман-Грабовске, односно Јана Фрчека, Владимира Мошина и Јосифа Торбарине. Ту су, између осталог, и два текста Светислава Стевановића на немачкој језику, и један на украјинском, Евгена Грицака (*Библиографија превода са српског на украјински*).

Суочен са немилим развојем догађаја у Европи и принуђен да Трећи међународни конгрес слависта откаже, Извршни одбор је донео одлуку да ипак доврши припреме, а све остало што се Конгреса тиче изнесе у наредној књизи, огласивши то у *Поговору* треће по реду свеске конгресних материјала.

Четврта свеска, *Говори и предавања*, садржи десет текстова предавања (издвојићемо овом приликом само два, Тарановског и Скока), која је требало да буду изложена ка Конгресу — три у оквиру Секције за лингвистику (Рамовша, Мајера, Исаченка), по два Секције за историју књижевности (Бема, Тарановскиог), Секције за наставу славистике (Павловића, Коларича) и Балканолошке (Скока), и једно Фонолошке секције (ван Вијка), а на самом почетку ове књиге објављена је *Уводна реч* председника Извршног одбора, Александра Белића, што је заправо модификован поздравни говор, којим је Белић требало да отвори Конгрес.

У тескту предавања под називом *Методe и задаци савремене науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и историје књижевности (проблеми песничког ритма)*, илустрованог табелама и графиконима, Кирил Тарановски — слависта, версолог, историчар књижевности, преводилац, песник, професор Филозофског факултета Београдског универзитета — супротставио се традиционалној метрици тврђом да подела на три групе система версификације: метричку, тонску и акценатску, „није ни тачна, ни продуктивна”, истакавши да је ритам фактор кроз који живи стих, а теорију противљења материјала је, следећи Томашевског, заменио теоријом организованог насиља над материјалом.

Петар Скок, један од најугледнијих светских стручњака за ономастику, подвукао је у једном од своја два предавања из балканологије велику важност Копитара и Миклошича за ову дисциплину, описавши прво као аниматора и публицисту, а другог као истраживача, и изразивши жаљење што, осим реферата о књизи Петру Маиора, сви остали Копитарови балканолошки реферати нису издати у засебној књизи.

Иако по обиму најмања, пета свеска — *Организација* пружа заправо највише података о томе како је Конгрес требало да изгледа. Поред списка Почасних председника, чланова Почасног и Извршног одбора, познатог из прве свеске, она доноси и коначну листу страних научника који улазе у Почасни одбор, затим званичних представника читавог низа европских академија, универзитета и научних установа и две америчке (универзитета Стенфорд и Колумбија), као списак и свих пријављених учесника Конгреса, који броји чак 407 имена. Гостију из СССР-а није било, али је руска и источнословенска тематика значајно заступљена у радовима слависта-емиграната, од којих су многи тада живели у Југославији, сазнајемо од приређивача. Следе затим исцрпни *Извештај о припремним радовима око III међународног конгреса слависта, Резолуције Извршног одбора о техничким питањима* и, још једном, потпун садржај свих пет свезака, овог пута подељен на два дела — *Одговоре на питања и Предавања, саопштења и реферате*, разврстане по секцијама и тематски систематизоване — праћен општим индексом аутора.

Све наведене цифре, а посебно имена аутора и њихови текстови, осликавају стање славистичке науке до септембра 1939. године. Да је био одржан, ових пет свезака сведочиле би о значају који би Трећи међународни конгрес слависта имао за славистику — у оно време. Сада, међутим, седамдест година касније, сведоче пре свега о релевантности коју репринт-издање материјала неодржаног конгреса, као приређивачки и издавачки подухват Славистичког друштва, има не само за историју славистике, него и за њена теоријска и методолошка становишта данас, подсећајући притом јавност на Белићев изузетни допринос развоју ове науке.

ОТКРИВАЊЕ НОВИХ ГЛАСОВА У КЛАСИЧНИМ ДЕЛИМА АМЕРИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(Радојка Вукчевић, *Perspectives on American Literature*, Београд, Филолошки факултет, 2008)

Уџбеничка литература обично носи печат строге, сувопарне и широј публици незанимљиве књижевности. Најновији преглед америчке књижевности који је приредила Радојка Вукчевић оповргава ово предубеђење. Већ при првом додиру са овом књигом, још у самом наслову, приређивач позива читаоца да открије нове слојеве добро познате лектире. Наиме, смисао „перспектива” Вукчевићева наговештава уводним текстовима о мноштву разнородних критичких модела и тако најављује узбудљив и мистериозан пут траговима развоја писане речи у Америци.

У поглављу названом „Критичке перспективе” Вукчевићева доноси низ текстова о моделима савремене књижевне критике. Нова критика, психоаналитички метод, структурализам и деконструкција, критика на бази рецепције, марксистичка и феминистичка критика представљени су репрезентативним текстовима и упућују читаоца на типове тумачења књижевног дела који ће бити укључени у овај књижевни преглед. Посебну вредност ове збирке текстова у теоријском уводу књиге представља приказивање критичких узорака. Наиме, Вукчевићева приказује очигледну примену принципа одређених критичких школа непосредно на тексту. Опис сваког од модела завршава се навођењем компетентне и веома корисне библиографије „за даље проучавање”.

У овој обимној књизи на енглеском језику Вукчевићева прати развој америчке књижевности од њених почетака до средине двадесетог века, од првих покушаја писменог деловања до америчког модернизма. На овај начин систематично, документовано и надасве прегледно и динамично Вукчевићева ствара слику о америчкој књижевности дочаравајући њен иманентни дух и ауру створену рецепцијом путем представљања историјске, хронолошке и развојне линије уметности речи на америчком тлу.

Основна карактеристика приступа материји је мултиперспективност обећана на почетку. О писцима и периодима читалац је позван да промишља из разних углова. Вукчевићева представља читаву лепезу тумачења једног периода, писца или књижевног дела путем текстова из пера разних критичких школа, разних епоха, и разних књижевних регистара, од јавних, објављених, до дневничких записа и приватне преписке.

Вукчевићева почиње освртом на књижевност Нове републике. Доминантни дух колективизма перципира текст као део заједничког наслеђа. Колективни глас. Америчка књижевност била је дело колективитета, имала је јасно одређену улогу у заједници — да поучи, упути и чува заједничке вредности. Лична слобода увек је подређена заједници. Најранија књижевност на америчком тлу била је под идејним плаштом републиканизма и подређености појединца општем интересу. Од времена схватања стварања као колективног чина и високо диференциране индивидуалности модернизма америчка књижевност прешла је пут уобличавања дуг неколико столећа. Колонијалној књижевности и књижевности Нове републике посвећено је прво поглавље књиге.

Књижевност осамнаестог века била је одана фактографији, ономе што се заиста догодило. Најранији енглески роман бележи исте тежње. Сетимо се дела енглеских романописца осамнаестог века и њихове брижности кад је фактогра-

фија у питању. Манир поткрепљивања фиктивних текстова „историјским” има тако шири контекст. Од просветитељског заноса модернизацијом друштва, ослањања на науку, нове видике и открића, преко заробљавања индивидуализма фиктивног текста у колективизам историје. Склоност фактографији подстиче и превасходно пуританске популације Новог света и њене нетрпеливости према дотеривању, машти и фиктивном свету текста. Њихово уверење да су чула непоздана, а одавање машти опасно. Схватање божје речи као једине праве уметности. У оваквом окружењу приповедни текст сматран је заједничким добром, управо као заједничка историја и наслеђе. Тек неколико деценија касније проза ће постати израз субјективитета, односно приватног доживљаја историје. Објава појединачног гласа. У предромантичарско време још је имала обавезу да служи друштву.

Велик простор посвећен је улози жена, њиховој подређеној улози у стварању књижевности, баш као и у друштву. Вукчевићева подсећа да су жене законски биле подређене мужу, који је имао сву власт над породицом и послугом. Па ипак... Најзначајнији поета у овом периоду била је једна жена. У друштву које су потресала суђења за вештичарење и жена се сматрала за опасност. Ен Бредстрит залагала се за унапређење образовања код жена дивећи се енглеској краљици Елизабети, коју је у својој поезији опевала као пример истоветних способности оба пола. Ова жена показала је сву ширину духа и образовања у времену које је на жену гледало са подсмехом, строгошћу или страхом. Ен Бредстрит показала је знање свих области духа, филозофије историје и науке. Вукчевићева анализира поезију Ен Бредстрит у контексту њене улоге у друштву, оданости песничкој и визионарској позицији. Дивљење смелости песникиње да објави „Моћна Принцеза краљица Енглеске”.

Ако се изузме женски породични роман, главна вокација жене била је у кући и породици. Иако су дела ове књижевности била веома популарна, жене су се одрицале ауторства, сматрајући своју књижевну репутацију секундарном. Идеја о женском гласу у доба пре романтизма још је далеко.

Као дигресију у односу на основни ток Вукчевићева убацује текстове који расветљавају одређене друштвене тенденције и тако дочарава шири друштвени контекст књижевног стваралаштва. Дуг текст о културном национализму говори о америчком страху од енглеског културног империјализма. Под утицајем тензије између потребе да се штампају текстови енглеских канонских писаца и страха од културне неизграђености, недостатка сопственог идентитета америчка култура почиње да се обликује као засебан ентитет. Културни национализам довео је до промене у свести о аспектима стваралаштва. Естетски, а не само утилитарни, императив подстиче развој уметности *per se*. Стварање уметничког дела као индивидуалног чина. Тако је у пола века америчка култура прешла пут од епског стваралаштва према роману, индивидуализованом облику стваралаштва.

Промене у друштву условиле су промене у схватању књижевности. Естетска парадигма деветнаестог века била је у складу са линералном идеологијом и економским индивидуализмом. Подсетимо се, то је доба кад у Енглеској Стјуарт Мил пише есеј „О слободи”. Либерална идеологија и естетски индивидуализам условили су битно другачију духовну климу. Америчко друштво се повинује новом духу, али у недостку аутохтоне аристократије, персонализована књижевност настаје спорије. Тек индивидуализам у социјалним и економским оквирима произвешће дух који ће изнедрити високо индивидуализовану уметност Романтизма.

У поглављу о књижевности Нове републике Вукчевићева посвећује дужну пажњу и осталим песницима тог доба, пуританској поезији, песнику Мајклу Виглсворту, правом представнику пуританске естетике који је писао поезију једноставног језика и снажне моралне поуке. У анализи ове поезије Вукчевићева не

потцењује Виглесворта и поред његовог утапања у духовну климу свог времена. Ауторка у Виглесвортовој поезици запажа наговештај несавладиве тензије између људске жудње и воље и самопрегорне посвећености божанској исправности. Та тензија водила је све већем ослобођењу уметника од детерминисаности. Неизбежна индивидуализација уметности одвија се у правцу отворености за утицаје енглеске књижевности, посебно Шекспира, метафизичара и Џона Дона.

Поглавље о књижевности Нове републике заокружено је текстом о домишљатом и практичном карактеру Бенџамина Френклина. Тако текстови о њему представљају и његов књижевни проседе који чине проза, поезија и есеји, као и његову друштвену активност у многобројним часописима које је уређивао и издавачкој делатности. Отац свих Јенкија имао је огроман утицај на духовна кретања епохе краја осамнаестог века. Препознавши у Ричардсоновој Памели и Клариси нов поглед на свет, одшкринута врата за женски утицај у друштву, Френклин и сам објављује причу о Поли, прву, како се сматра америчку комерцијалну кратку причу. Френклинова публика сачињена од једноставних људи спремних да саслушају и примене практичну мудрост коју је заступао или да уђу у фиктивни свет који им је у Френклиновим речима постао разумљив створила је нов уметнички хоризонт у тадашњем америчком друштву. Створила је климу за настанак критичких текстова и знатнију продукцију часописа и већи уплив уметничке речи у америчком друштву.

Почетком деветнаестог века настају први озбиљни међуутицаји између Новог и Старог света. Вукчевићева посматра Вашингтона Ирвинга као кључну фигуру тог процеса. Његова проза, *Белешке* и *Историја Њујорка*, изражавају његове поетичке обресе историчара, путописца и мисионара. Ирвинг пише о својим путовањима по Европи и преноси европски дух. Често критикован да се удворички односи према Европи и занемарује аутентични дух америчке средине, његов одговор на Стари свет био је кључ за формирање и тумачење његовог уметничког идентитета. Почетком деветнаестог века Ирвинг се отиснуо у Европу и тај лик путника и радозналост и преданог мисионара који својом особом спаја културе уобличена је у његовим *Бележницама*. Најзначајније познанство које је Ирвинг остварио било је са енглеским писцем историјских романа Волтером Скотом, којем се касније у поетичком смислу често обраћао и враћао, а који му је заузврат остао веран пратећи, вреднујући и на тај начин промовишући његов рад. Скотов подстицај и подршка били су веома важни Ирвингу, а са своје стране, Ирвинг је пресудно утицао на рано објављивање Скотових романа у Америци. Улога књижевног агента енглеске културе представља важну друштвену вокацију Вашингтона Ирвинга. Европски утицај учинио је да се Ирвинг од новинара и псеудо-историчара претвори у писца сентименталних есеја и меланхоличног путописца. У Америку струје утицаји тада развијенијег енглеског књижевног израза кроз канале успостављене Ирвинговим мисионарских и визионарским пројектима.

Тежња за рестаурацијом величанствене и недостижне прошлости налази израза у енглеској књижевности у готском роману и историјској романси. Историјска романса нераскидиво повезана са именом Волтера Скота одувек је пленила широку читалачку публику.

Проблематизација границе као књижевног мотива била је актуелна колико у енглеској толико и у америчкој књижевности. Граница цивилизације и тамне и мистериозне природе којом примитивно, али племенито влада „Племенити дивљак”. Из Енглеске у Америку пренео ју је Џејмс Финимор Купер. Његовом књижевном проседеу, пријатељству са Волтером Скотом и формулисању проблема границе као једне од константи америчке књижевности Вукчевићева посвећује значајан простор у књизи. Куперови романи прожети су архетипским драм-

ским ситуацијама и исконским етичким проблемима, пријатељства, солидарности истине и правде. Црвени човек. Осврт на Купера исцрпно анализира како европско средњовековље, замкови и химере добијају обличје Дивљег запада.

Примитивни човек овенчан је сентименталним ореолом „херојске и праведне борбе”. Свет примитивног блаженства представљен је као уточиште од упрљаности цивилизацијом. Сентиментални бег од неправедности и извитоперености модерног буржоаског друштва и заједнице проналази уточиште у неисквареном нецивилизованом човеку. За америчког писца био је то Дивљи запад. На тај начин створен је један од централних митова модерног доба.

У следећа три поглавља следе перспективе на романтизам, реализам, натурализам и модернизам. Амерички романтизам Вукчевићева представља текстовима о Емерсону, Поу, Хоторну, Мелвилу, Витману и Емили Дикинсон. Емерсоновој артистичкој и филозофској личности. Емерсоново суштинско веровање у Човека и профетска личност Волта Витмана. Хваљен и оспораван Емерсон. Проблеми које је Емерсон наслутио опстају као константне дилеме модерног друштва, брига за опстанак појединца, потчињеност институцијама. Његова забринутост због нарастајуће моћи институција, питања која су и даље централна у глобализованом, високо индустријализованом свету који постаје неперсоналан и неукротив. Себични интереси „вишег циља”.

О дубокој људскости Поових „нереалних” ликова, њиховој психолошкој, друштвеној и архетипској заснованости. Текст о Едгару Алану Поу наводи на размишљање о коренима повезаности детективске прозе и људских стања као далека претеча модернистичког и постмодернистичког разумевања мистерија.

Хоторново дело представљено је помоћу разних критичарских рукописа, текстова и писама. Хоторнов песимизам и трагичност као неодвојива црта људског постојања. Међу критичким моделима тумачења Хоторна феминистичка перспектива указује на Хоторнов песимизам из угла женске „предодређености” на патњу у мушком свету, у којем је идеализација парадоксално гура дубље у поноре подређености, понижења и, коначно, уништења који се огледа у, обично, трагичном крају. Вукчевићева представља и перспективу Хенрија Џејмза, који Хоторну замера претерану употребу алегорije и симболике, а хвали његову озбиљност у промишљању психолошких проблема, затим становишта нове критике, теорија рецепције.

Текстови о Мелвилу, Моби Дику и сликама таме и „великој моћи мрака” која потиче из урођене прикраћености и првобитног греха, о Мелвиловим медитацијама о светлу и тами, о „тами иза”.

О Витмановој омађијаности музиком и природом, његовим чулним сликама околине, природе, људи, догађаја, Витманов мистицизам и профетизам.

Перспективе о Емили Дикинсон откривају белешке и личну преписку саме Дикинсонове, као и критичке текстове који тумаче порекло гласова у поезији Емили Дикинсон, затим расправе о језику, економији језика и честим примедбама о компензацији, личности, појединим песмама и симболима, сведочанства о женској чулности у Викторијанској Америци.

У поглављу о америчком реализму и натурализму Вукчевићева доноси текст о Твеновом Хаклбери Фину, као ремек-делу књижевне форме у сфери језика од традиционалног књижевног енглеског ка колоквијалном америчком језику који савршено изражава пародију друштвене и књижевне конвенционалности. Текст о Хенрију Џејмзу представља писца као и његову склоност ка тамним дубинама, непознатом, претећем и насилном.

Дух америчке књижевности краја XIX века илуструју између осталих текстови о Теодору Драјзеру, Френку Норису, Стивену Крејну и незаобилазном

писцу натуралистичких трилера прожетих здраворазумском филозофијом Цека Лондона.

Најаву модернизма у америчкој књижевности прича Гертруда Штајн својим усмерењем на индивидуалност и јединственост људске егзистенције и обликовање унутрашњег живота својих ликова. Својим отклоном од историјског контекста као и феминистичком нотом најавила је велики модернистички талас у књижевности.

У поглављу о америчком модернизму Вукчевићева доноси критичке перспективе о канонским писцима америчког модернизма: Јудину О'Нилу, Скоту Фицџералду, Виљему Фокнеру, Ернесту Хемингвеју, Роберту Фросту и Езри Паунду расветљавајући марљиво и темељно најпре књижевно стваралаштво у целини, а затим и поједина дела ових писаца.

Посебну вредност овог дела чини критичка библиографија на крају сваке целине, одељка о писцу или поглавља. Осим дела која су у тексту цитирана, Вукчевићева представља и дуги низ референтних јединица као путоказ истраживачима.

На крају књиге, у додатку, Вукчевићева даје упутство како приступити тексту и применити одређени критички модел, како одабрати референтну литературу и документовати истраживање. И поред упућивања у драгоцену литературу за генерације младих проучавалаца као и ризнице релевантних текстова, најважније чему ова књига подучава истраживача јесте како постићи богатство тумачења у рецепцији и анализи текста.

Александра В. Јовановић

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

- авангарда 79, 155, 375
Ади 155
активизам 155
актуелност 297
анegdота 317
антологија 297
архаична симболика 523
- бајка 317
баллада 317
бар у функцији речце за посебно истицање 253
беседник 7
благослов 317
Бранко Ћопић 137
бугарштице 523
- васпитање 545
вода 555
Вук Караџић 613
- Гете 545
Глоб театар 545
градска „госпоја” 17
гусле 257
- Десанка Максимовић 367
десетерачке песме 523
детронизација 331
дигитализација 671
дијалог 575
дијахрони процеси 523
документарна грађа 613
документарно 555
досада 375
драма 545
Друго царство 257
друштво 7
дубровачка књижевност 267
дух 7
духовна комуникација 575
- душа 7
Душан Васиљев 155
- експресионизам 155
експресионистички топоси 155
епика 671
ерудиција 575
етиолошко предање 317
- жанрови 137
жанровски комплекс 35
жанровски полиморфизам 331
- завичајни комплекс 79
„заљубљени влах” 17
здравље 7
злато 555
- идеја 7
иновација 297
интегрална визија српског песништва 297
интернет 671
интертекстуално надовезивање 317
интертекстуалност 575
информативне технологије 671
искреност 7
истина 7
историја 523, 575
историјско предање 317
историографија 45
- јасноћа 7
једноставност 7
југословенска књижевност 267
Јужни Словени 257
Јулска монархија 257
јуначка епика 523
- канон 297
карикатура 45
карневал 17

- класицизам 575
 књижевна историја 267
 књижевна историографија 613
 књижевна мисао 575
 књижевни јунак 35
 књижевни портрет 613
 књижевност 545
 књижевност за децу 137
 компаратистика 575
 композиција 29
 контекст 317
 космизам 155
 Косовел 155
 краљ Милан 35
 Крлежа 155
- легенда 317
 лексичко средство којим се разоткрива пред-
 ност некога/нечега над неким/нечим 253
 личност 35
- љубавна поезија 29
- Марко Краљевић 523
 маске 17
 маскерате 17
 меланхолија 555
 мемоар 331
 мемоари 79
 метеогеографски простор 331
 Милош Обреновић 613
 Мина од Костура 523
 мит 317, 523
 митизација 35
 митолошка вила 17
 митолошко предање 317
 модели епских песама 497
 „модерни” 575
 модерно и традиционално 367
 монтажа 375
 моралистичка мисао 575
 мотив 555
- народна књижевност 671
 народна поезија 257
 национална баштина 671
 национална књижевност 267
 немачки експресионисти 155
 непознавање фактора који утичу на избор
 краће форме (*бар*) или дуже (*барем*) 253
 непримењивање (у турском) валидног кри-
 терија пристојно/вулгарно 253
 ниҳилизам 155
- облик песме 29
 образовање 545
 обред жртвовања 145
 омладински роман 591
- опозиција одрасли-недорасли 591
 отров 555
- Павле Поповић 267
 „пастирска еклога” 17
 Пек 555
 периодика 45
 песничка форма 367
 петраркизам 29
 пијетизам 545
 поетика 137, 523
 поетски артефакт 613
 позориште 545
 политика 35
 понорница 555
 пословица 317
 Први српски устанак 613
 (пре)вредновање 297
 предања 497
 преобликовање традиције 497
 приповедачки поступци 35
 природност 7
 просторна и социјална евазија 591
 профанизација светог 79
 путовање 375
 путопис 79, 331
 путописац 79, 331
 путописни маркери 331
- реалистичка и фантастична прича 317
 религија 545
 ренесанса 79
 реторска средства 7
 ријека 555
 роман 331, 545
 роман с кључем 35
 романтизам 79
 „рустикална еклога” 17
- сапутници 331
 сатира 45
 свадбена песма 317
 Сеобе М. Црњанског 497
 Сима Пандуровић 367
 симболизација 35
 симболичко-метафорички слој 145
 Сипријен Робер 257
 ситуације у којима се речју *бар(ем)* исказује
 читав један комплексан реченички садр-
 жај 253
 склад 7
 Слободан Јовановић 613
 српска књижевност 267
 српска штампа 45
 Станислав Винавер 367
 „стари” 575
 стил 7, 137
 субјективизација свијета 555

- суматраизам 331
суматраистичка поезика 79
- темпоралност 29
тенденција 35
Тиса 555
трагање за слободом 591
традиција 297
традиционални жанровски образац 79
„трезвени влах” 17
тропизација простора 331
турско порекло српске речи *бар(ем)* 253
- укрштање временских перспектива 79
улоге 17
умереност 7
усмена књижевност 137
усмена поезија 523
- фактичко 555
фантастика 145
фантастичка шифра 393
фантастички код текста 393
- фикционализација 35
фикционално 555
Филип Вишњић 613
философско учење 7
флорилегиј 297
фолклорне форме 497
Француска 257
- Хамлет 545
хрватска књижевност 267
хронотоп 375
- цветник 297
циљ 7
цитат 575
Црњански 155
- часопис „Мисао” 367
„Часопис два света” 257
читање 575
- Шекспир 545

Ђирилица

- Абрахам Карл 489
Авакумовић Авакум 227, 229
Авакумовић Јован 227, 229
Аврамовић Зоран 85
Аврамовић Мита 52
Ади Ендре (Endre Ady) 155, 161, 162, 163, 164, 192
Адлер Алфред (Alfred Adler) 489
Ајонс Вероника (Veronica Ions) 611
Аксјонов Васил (Васил Аксёнов) 596, 598, 603
Алавантић Арса 52
Аламани Луиђи (Luigi Alamani) 34
Александар Македонски 678
Александар Невски (Александр Ярославич Невский) 241
Александер, принц виртембершки 499
Алексић Драган 309, 370
Алтомановић Никола 530
Ана, бугарска царица 677
Ана, жена краља Радослава 678
Ана, Немањина жена 678, 679
Ангелина, жена деспота Стефана Слепог 678
Андерсен Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 344, 354, 358, 363, 465
Андреас Лу — Саломе (Lu Andreas — Salomé) 484
Андрејевић Јован Јолес 38, 233
Андрија II Мусаки 528, 662
Анрић Иво 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 135, 165, 207, 209, 211, 238, 239, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 368, 384, 429, 465, 468, 576, 585, 588, 693, 694
- Анкерау Лудвиг Франц фон (Ludwig Franz von Ankerau) 220
Анри IV (Henri IV), француски краљ 92
Антић Чедомир 616
Антонић Д. 506
Апел Ото (Otto Appel) 216
Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire) 390
Аранитовић Доброло 520
Аријенти Сабадино дељи (Sabadino degli Arienti) 234
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 14, 217, 218, 705
Арсеније III, патријарх 288
Арсенијевић Коста 52
Асман Јан (Jan Assmann) 668
Атанацковић Богобој 464, 466
Атанацковић Платон 710
Ауербах Ерих (Erich Auerbach) 233
Аурелијан (Lucius Domitius Aurelianus) 344
Ашковић Ивана 657
- Бабингер Франц (Franz Babinger) 488
Бабић Зорица 81, 107
Бадњаревић Александар 377
Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 315, 431, 465
Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 258
Баловић Јован Стефановић 228, 524

- Балшић Балша 528, 530, 662, 678
 Балшић Ђурађ 662
 Балшић Јелена 677, 678, 679
 Банашевић Никола 218
 Бандело Матео (Matteo Bandello) 234
 Бандић Душан 322, 507, 509, 520
 Бановић Стјепан 713
 Баранин Душан 36
 Баратински Евгениј Абрамович (Евгений Абрамович Баратинский) 714
 Бараћ Станислава 369
 Барац Антун 280
 Барду, сестре 448
 Барт Ролан (Rolland Barthes) 206, 305, 649
 Бартоли Матео (Matteo Bartoli) 713
 Басараба Јелена 677
 Басараба Матија 677
 Баталака Лазар 614
 Батовски Хенрик (Henryk Batowski) 714
 Бахтин Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 377, 707
 Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 363, 596, 597, 611
 Бедов Драгана 236—239
 Бекет Семјуел (Samuel Becket) 577
 Бекић Олга 485, 487
 Бекић Томислав 485, 486, 487, 488, 489
 Бели Ђузепе (Giuseppe Belli) 339
 Бели Ђоакино (Giacchino Belli) 358
 Белимарковић Јован 52
 Белић Александар 710, 711, 712, 715
 Белић Исидора 482—484
 Белкић Коста 54
 Белмондо Жан-Пол (Jean-Paul Belmondo) 602
 Белослава, краљица 677
 Бем Алфред (Alfred Böhm) 712, 715
 Бембо Пјетро (Pietro Bembo) 31, 34
 Бен Александар (Alexander Benn) 301
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 155, 158, 159, 161, 192, 193
 Бенјамин Валтер (Walter Benjamin) 206, 389
 Бергсон Анри (Henri Bergson) 217, 390, 705
 Бериславић Петар 660
 Бернс Роберт (Robert Burns) 600
 Берголино Никола 356
 Бест Ото Ф. (Otto F. Best) 706
 Бехер Јоханес (Johannes Becher) 155, 158, 192
 Бечановић-Николић Зорица 205, 208, 209
 Бизмарк Ото фон (Otto von Bismarck) 39
 Билефелд Улрих (Ulrich Bielefeld) 213
 Билоз Франсоа (François Buloz) 258
 Блазнавац Миливој 40, 46, 47, 48, 49, 54
 Блашкова Јарослава 598
 Блечкић Михаило П. 373
 Боало Никола (Nicolas Boileau) 301
 Бован Владимир 328
 Бовоар Симон де (Simone de Beauvoir) 576
 Богатирјов Пјотр Григорјевич (Пётр Григорьевич Богатирёв) 714
 Богдановић Димитрије 611
 Богдановић Милан 371, 373
 Богишић Валтазар 219, 222, 515, 519, 523, 524, 525, 526, 529, 530, 531, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543
 Богосављевић Срдан 158
 Бодлер Шарл (Charles Baudelaire) 315, 431, 577, 582, 585, 705
 Божовић Гојко 313, 443
 Бојић Вера 448, 452
 Бојић Милутин 197, 198, 301—302, 304, 305, 308
 Бојовић Злата 19, 20, 22, 299
 Бојовић Игор 650, 652, 653, 654, 655, 656
 Бојовић Љуба 59
 Бокачо Ђовани (Giovanni Boccaccio) 107, 233, 234
 Бонту, управник Генералне уније 53
 Бончани (Bončani) 234
 Бори Имре (Imre Bóri) 161
 Боров 706
 Ботев Христо 714
 Бошковић Александар 704, 705, 706, 707
 Бошковић Драган 213
 Брагаља Антон Ђулио (Anton Giulio Bragaglia) 234
 Брајовић Тихомир 205, 211, 212, 213, 214
 Бранкачо Ђовани (Giovanni Brancaccio) 695, 696, 697
 Бранковић Ангелина 677
 Бранковић Вук 222, 506, 530
 Бранковић Ђорђе 287, 288, 518
 Бранковић Ђурађ 38, 506, 678, 679
 Бранковић Јелена 677
 Бранковић Јерина 506, 511, 678
 Бранковић Јован 677
 Бранковић Катарина 679
 Бранковић Мара 677, 679
 Бранковић Стефан 506, 677
 Браун Максимилијан (Maximilian Braun) 485, 487, 488
 Браунинг Роберт (Robert Brauning) 312
 Бредли Ендру Сесил (Andrew Cecille Bradley) 208
 Бредстрит Ен (Anne Bradstreet) 717
 Бретон Андре (André Breton) 376
 Бринетјер Фердинан (Ferdinand Brunetière) 258
 Брјусов Валериј Јаковљевић (Валерий Яковлевич Брюсов) 312
 Бркић Василије Јовановић 228, 229
 Бродски Јосиф (Joseph Brodsky) 373
 Броч Херман (Hermann Broch) 487
 Брук Питер (Peter Brooke) 657
 Бруно Ђордано (Giordano Bruno) 349
 Будимир Милан 712
 Бујас Милица 238

- Буквић Љиљана 381
 Булатовић Бранка 46
 Булатовић Миодраг 145, 146, 151, 152
 Були Мони де 309
 Бургхарт Освалд (Oswald Burghardt) 713
 Бурије Пјер (Pierre Bourière) 480
 Бушмин 706
- Важни Вацлав 714**
 Вазари Ђорђо (Giorgio Vasari) 91
 Вајан Андре 218, 713
 Вајденхајм Јоханес (Johannes Weidenheim) 487
 Вакс 394
 Валден Херварт (Herwart Walden) 157
 Валери Пол (Paul-Ambroise Valéry) 312, 577, 578, 586, 589
 Ван Гог Винсент (Vincent van Gogh) 384
 Васиљев Душан 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 309, 313, 368, 470, 473
 Васиљевић Жарко 161, 308
 Вацлавек Беджих 713
 Везилић Алексије 227, 229
 Векецки Арсеније 230, 231
 Велер Ханс Улрих (Hans Ulrich Weller) 488
 Велмар Јанковић Светлана 40
 Велфлин Хајнрих (Heinrich Wölflin) 91
 Вендел Херман (Hermann Wendel) 487
 Верга Ђовани (Giovanni Verga) 233, 235, 236
 Версбе Барбара 604
 Верфел Франц (Franz Werfel) 157, 158, 159
 Веселиновић Јанко 42, 43
 Веселиновић Ранко Ј. 505, 520
 Ветрановић Мавро 19, 21, 22, 23, 24, 26, 262
 Виварини Антонио (Antonio Vivarini) 95
 Виглесворт Мајкл 717, 718
 Видак Славко 488
 Видаковић Милован 230, 231, 232, 299, 464, 466
 Видмар Јосип 429, 552
 Вијан Борис 477, 478, 521
 Вијк Николас ван 712, 714, 715
 Вилман-Грабовска Хелена де 714
 Винавер Станислав 165, 238, 308, 313, 315, 332, 367, 368, 370, 372, 388, 469, 470, 472, 475
 Винкелман Јохан Јоаким (Johann Joachim Winckelmann) 312
 Винш Валтер (Walter Wünsch) 713
 Вињи Алфред де (Alfred de Vigny) 258
 Вирт Паул (Paul Wirth) 714
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 705
 Витезица Винко 713
 Витезовић Павао Ритер 288
 Витмен Волт (Walt Whitman) 210, 312, 702, 719
- Виторини Елио (Elio Vittorini) 408
 Витошевић Драгиша 161, 162, 178
 Вишњић Филип 613, 614, 615, 616, 617, 622, 674
 Вјежбицки Јан (Jan Wierzbicki) 166
 Владимир 678
 Владисављевић Михаило 230
 Владислав, краљ 677
 Владислав, пољски краљ 286
 Владушић Слободан 205, 206, 207
 Војкић Драгић 222
 Волтер — Франсоа-Мари Аруе (François-Marie Arouet — Voltaire) 228
 Вордсворт Виљем (William Wordsworth) 210
 Врховац Радивоје 426
 Врчевић Вук 233, 235, 236
 Вујаковић Драгана 155—193
 Вукадиновић Алек 186, 188
 Вукадиновић Зора 254
 Вукановић Татомир 463
 Вукић Ана 468
 Вукићевић Милан 41, 620
 Вуковић Ђорђије 468
 Вуковић Јован 241
 Вуковић Мира 611
 Вуксановић Миро 476
 Вукчевић Радојка 716, 717, 718, 719, 720
 Вулићевић Вујица 222
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 609
 Вучетић Шиме 166
 Вучић Перишић Тома 50
 Вучковачки-Савић Вера 611
 Вучковић Петар 230, 231
 Вучковић Радован 161, 166, 167, 168, 170, 176, 177, 182, 187, 479, 576, 588
 Вучо Александар 308, 368
 Вучо Јулијана 686
- Гавриловић Андра 525, 528, 542
 Гавриловић Јован 46
 Гавриловић Михаило 617, 620
 Гавриловић Славко 467
 Гај Људевит 263, 281, 286, 290, 291,
 Галилеј Галилео (Galileo Galilei) 281, 292, 293
 Гарашанин Милутин 42, 54
 Гарбо Грета (Greta Gustafsson Garbo) 602
 Гвозден Владимир 81
 Геземан Волфганг (Wolfgang Gesemann) 485, 486
 Геземан Герхард (Gerhard Gesemann) 485, 487, 520
 Генеп Арнолд ван 219, 480
 Геродес С. 457
 Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 337, 338, 353, 431, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552
 Гизи Грегор 487

- Гикић Радмила 238
 Главаш Станоје 661
 Глигорић Велибор 429
 Глишић Милован 50, 51, 483
 Глод Пјер (Pierre Glaudes) 578
 Гогих А. 673
 Гогољ Николај Васильевич (Николай Васильевич Гоголь) 89, 90, 91, 484
 Гој Едвард (Edward Dennis Goy) 419
 Гол Иван (Iwan Goll) 157
 Голдони Карло (Carlo Goldoni) 227
 Голенишчев-Кутузов Иља Н. (Иля Н. Голенишчев-Кутузов) 712, 713
 Голубовић Срдан 484
 Гордић Славко 476, 575, 589
 Гордић-Петковић Владислава 205—214
 Гошев Иван 714
 Грабовачки Милош 53
 Грас Гинтер (Günther Grass) 487
 Грбљичић Зана 661
 Гргуровић-Бранковић Вук (Змај Огњени Вук) 660
 Грђић-Бјелокосић Лука 464
 Григорије Цамблак 678
 Григорјев Александар 712—713
 Грим Вилхелм (Wilhelm Grimm) 652
 Грим Јакоб (Jakob Grimm) 446, 447, 450, 652
 Гринблат Стивен (Stephen Greenblatt) 471
 Грицак Евген 714
 Грковић-Мејдор Јасмина 458—460, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685
 Гроп Андрија 528, 662
 Грубачић Слободан 482, 484
 Грујић Јован 48
 Грујић Никанор 311, 466
 Грујић Сава 59
 Грујовић Божидар 465
 Грчић Јован 237, 272, 488
 Грчић Јован Миленко 302, 303
 Гспан Алфонз 188
 Гундулић Иван 262, 286
 Гура А. 504, 520
 Гурски Конрад 713
 Гутенберг Јохан (Johannes Gutenberg) 673
 Гучетић Никола 262
- Давидовић Димитрије 466, 467
 Давичо Оскар 305, 308, 598
 Дамјани Енрико (Enrico Damiani) 714
 Дамјанов Сава 230
 Дамјановић Миле 50
 Дамњановић Мирко 198
 Дан Мариана (Marianne Dahn) 378
 Данило II 678
 Даниловац Јосип 63, 74
 Даничић Бура 103, 292, 465, 661
 Данојлић Милован 468
- Данте Алигијери (Alighieri Durante — Dante) 107
 Данунцио Габријеле (Gabriele D'Annunzio) 344
 Двоиченко-Марков Еуфросина 713
 Деановић Мирко 714
 Деблин Алфред (Alfred Döblin) 702
 Дединац Милан 308
 Дејановић Миле Д. 488
 Декарт Рене (René Descartes) 575, 578, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 705
 Дела Каза Ђовани (Giovanni della Casa) 34
 Делимо Жан (Jean Delumeau) 92
 Делић Јован 161, 178, 241—244, 447, 451, 477—479, 479—481, 482, 484, 555—574, 560, 697—703, 704—707
 Делић Лидија 219—224, 222, 523—544, 533, 534, 659, 663
 Делкур Мари 364
 Денковић-Братић Дивна 373
 Деретић Јован 80, 294, 468, 500, 516, 517, 519, 520, 530, 621
 Десница Владан 393, 395, 399, 40, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423
 Десница Урош 423
 Детелић Мирјана 220, 659, 660, 661, 662, 663, 665, 670, 671, 675
 Дефо Данијел (Daniel Defoe) 210
 Ди Сара Дан Данино Данте (Dan Danino Dante di Sarga) 403, 406
 Дијамел Жорж (Georges Duhamel) 593
 Дикенс Чарлс (Charles Dickens) 602
 Дикинсон Емили (Emily Elizabeth Dickinson) 719
 Дикро Освалд (Osvald Ducrot) 705
 Дима Александар Отац (Alexandre Dumas Pere) 258
 Димитријевић Наум 60
 Димитријевић Радмило 113, 135
 Дитес Фридрих 708
 Добрашиновић Голуб 445, 448, 450, 452, 520
 Добрњац Петар Тодоровић 222, 620, 661
 Добровски Јозеф (Josephus Dobrowsky) 466
 Довер Вилсон Џон (John Dover Wilson) 208
 Доде Алфонс (Alphonse Daudet) 35, 43
 Дојблер Теодор (Theodor Deubler) 155, 157, 159
 Домановић Радоје 36, 464, 465, 466
 Доментијан 272, 462
 Дон Џон (John Donne) 718
 Донован Џон 604
 Дор Мило (Милутин Дорословац) 487
 Достојевски Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 90, 207, 478, 484, 485, 707, 714
 Доусон Ернст (Ernst Christopher Dowson) 576
 Драгаши, браћа 530

- Драгин Наташа 455
 Драгишић Ђорђе 17
 Драгољ, поп 299
 Дражић Јасмина 686, 687, 688, 689
 Драинац Раде 308
 Драјзер Теодор (Theodore Dreiser) 719
 Држић Влахо 23
 Држић Марин 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
 25, 26, 29, 30, 31, 34, 210, 262, 462
 Држић Џоре 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25,
 26, 31
 Дринчић Милић 661
 Дрљевић Секула 488
 Дудић Коста 688
 Дураков Алексеј 714
 Дурбешић Војмир 238
 Дучић Јован 19, 81, 302, 303, 304, 305, 306,
 308, 312, 315, 369
 Душан Силни 225
- Ђокић Љубиша 649, 650, 653, 654
 Ђорђевић Бојан 29—34
 Ђорђевић Владан 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
 63, 75
 Ђорђевић Мила 579
 Ђорђевић Милош 487
 Ђорђевић Мита 709
 Ђорђевић Рагомир 483
 Ђорђевић Смиљана 223, 449—453, 665—670
 Ђорђевић Тихомир Р. 477, 510, 520
 Ђото ди Бодоне (Giotto di Bodone) 91, 100,
 101, 349
 Ђукић Аврам 488
 Ђукић Трифун 198
 Ђурић Војислав 328
 Ђурић Жељко 399—423, 418, 419, 420
 Ђуричић Младен Ст. 198
- Еванс-Венц В. Ј. 611
 Евгеније Савојски 499
 Екмечић Милорад 621
 Еко Умберто (Umberto Eco) 217, 482, 705
 Елермајер-Животић Олга 448, 452
 Елизабета, енглеска краљица 717
 Елиот Томас Стерн (Thomas Stern Eliot) 376,
 576, 588
 Емерсон Ралф Валдо (Ralph Waldo Emer-
 son) 719
 Енгел Јохан Кристијан (Johann Christian En-
 gel) 446, 447
 Енценсбергер Магнус (Magnus Enzensberger)
 389, 487
 Епикур (Επίκουρος) 410
 Ераковић Радослав 230, 231, 232, 233
 Ернитс Виљем 714
 Еспањ Мишел (Michel Espagne) 260
 Есхил (Αἰσχύλος) 217
 Еурипид (Εὐριπίδης) 13
- Жакоб Макс (Max Jacob) 390
 Женет Жерар (Gerard Genette) 218, 233, 649,
 705
 Жефаровић Христифор 227, 288, 505
 Живановић Ђорђе 711, 713
 Живановић Живан 60, 61, 65, 620
 Живанчевић Милорад 188
 Живковић Васа 99, 100, 106
 Живковић Драгиша 242, 244, 319, 320, 321,
 328, 468
 Живојиновић Велимир Massuka 367, 368, 369,
 371, 372, 373, 374
 Жмегач Виктор 156
- Задравец Фран 188
 Здравковић Мирјана 482
 Зенгле Фридрих (Friedrich Sengle) 488
 Зечевић Слободан 324, 328, 501, 507, 520
 Зигел Холгер (Holger Siegel) 471
 Зиндел Пол 604
 Златковић Бранко 222
 Зоговић Мирка 233—236
 Зола Емил (Emile Zola) 339
 Зрински Никола 661
 Зуковић Љубомир 520
 Зундхаусен Холм (Holm Sundhausen) 485
 Зупанц М. 506
- Ибзен Хенрих (Henrik Ibsen) 339, 348, 354,
 356, 358
 Ивакић Владоје Ика 438
 Иванић Душан 35—43, 36, 45, 54, 236, 238,
 293, 464—467, 467, 483
 Ивањи Иван 162
 Ивачковић Илија 237
 Ивић Милка 253—255
 Ивић Павле 520
 Ившић Стјепан 712
 Иглтон Тери (Terry Eagleton) 209
 Игњатовић Драгољуб С. 427
 Игњатовић Јаков 483
 Иго Виктор (Victor Hugo) 258, 311
 Изабета 678
 Илешкић Фран 713
 Илић Александар 368
 Илић Војислав 36, 52, 302, 303, 304, 307,
 308, 312, 314, 315, 464
 Илић Војислав Млађи 302, 371
 Илић Марија 659, 665
 Илић Милутин 36
 Ирвинг Вашингтон (Washington Irving) 718
 Ирина Евлогија Палеолог 677
 Исаченко А. В. 715
- Јагић Ватрослав 461
 Јагњилац Марко 222
 Јајчанин Вук 660
 Јакшић Гргур 620
 Јакшић Дмитар 531

- Јакшић Бура 38, 51, 302, 303, 308, 312
 Јакшић Милета 237, 239, 302, 303
 Јакшић-Провши Бранка 647
 Јаничић П. 673
 Јанковић Владета 217
 Јанковић Драгослав 267, 268
 Јанковић Бура 52
 Јанковић Емануило 227
 Јанковић Стојан 661
 Јансон Х. В. 98
 Јањушевић Гојко 187
 Јарославич Ана 677
 Јарославич Всеволод 677
 Јаси О. 438
 Јаћимовић Слађана 79—109, 108, 331—366,
 332, 339, 350, 354
 Јауковић Слободан 483
 Јаус Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 233
 Јелена Анжујска 677
 Јелић Бранко 482
 Јенихен Манфред (Manfred Jähnichen) 447,
 450, 485
 Јеремић Љубиша 332, 350, 353
 Јефимија 311, 313, 314, 677, 678, 679
 Јефтимје, патријарх 225
 Јиричек Константин (Joseph Konstantin Jire-
 ček) 461
 Јован Рилски 678
 Јовановић А. 312
 Јовановић Александар 601, 603, 609
 Јовановић Александра В. 716—720
 Јовановић Војислав Марамбо 710
 Јовановић Гордана 224—226
 Јовановић Јован Змај 36, 37, 38, 48, 49, 54,
 55, 56, 57, 58, 239, 301, 302, 303, 304,
 308, 312, 315, 465, 466, 467, 468, 469
 Јовановић Слободан 39, 46, 47, 53, 54, 613,
 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622
 Јовановић Т. 505
 Јовановић-Стоимировић Милан 238, 239
 Јовић Бојан 367—374
 Јовић Јелена 710—715
 Јовићевић Татјана 40
 Јовичић Владимир 41, 479
 Јулинац Павле 227
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 489
 Јурсенар Маргарет (Marguerite Yourcenar) 373,
 577, 578
 Кабе Етјен (Étienne Cabet) 266
 Кавалканти Гвидо (Guido Cavalcanti) 32
 Казанова Ђовани Ђакомо (Giovanni Giacom-
 o Casanova de Seingalt) 81, 87
 Казер Карл 480
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayzer) 217, 488,
 706
 Калај Бењамин (Benjamin Kállay) 614
 Калајић Драгош 362
 Калви Бартоломео (Bartolomeo Calvi) 420
 Калиста Зденек 713
 Калић Мита, 623, 625, 626, 627
 Каљевић Љуба 50
 Ками Албер (Albert Camus) 577, 578, 582,
 583, 588, 593, 605, 606
 Кандински Владимир (Владимир Кандин-
 скии) 168
 Канизи Петар (Peter Kanisi) 288
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 705
 Кантакузин 312
 Канфора Фабрицио (Fabrizio Canfora) 696
 Капер Сигфрид (Siegfried Kapper) 487
 Капистран Иван 506
 Капуана Луиђи (Luigi Capuana) 235
 Карађорђе 45, 46, 61, 222, 614, 617, 622
 Карађорђевић, династија 50, 63
 Карађорђевић Александар 45
 Карановић Зоја 324, 326, 328, 532, 534, 540
 Караулац Мирослав 238
 Карахасан Џевад 647
 Караџић Вилхелмина-Мина 238, 448
 Караџић Вук Стефановић 219, 220, 238, 281,
 286, 290, 291, 292, 293, 321, 328, 435,
 445, 447, 448, 450, 451, 463, 465, 466,
 485, 497, 500, 501, 507, 508, 510, 511,
 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520,
 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530,
 531, 432, 533, 535, 536, 537, 538, 539,
 540, 541, 542, 543, 613, 614, 615, 616,
 617, 618, 619, 620, 621, 622, 661, 663,
 665, 668, 673, 674, 709, 713
 Кардучи Ђозуе (Giosuè Carducci) 349, 420
 Карл Август, вајмарски војвода 546
 Карл од Валоа, принц 462
 Карло Лотариншки 519
 Карол Луис (Lewis Carrol — Charles Lut-
 widge Dodgson) 651
 Карочи Алберто (Alberto Carocci) 406
 Картожан Николае (Nicolae Cartoian) 714
 Касија (Kasia, Cassia, Kassianē, Ikaasia, Eika-
 sia) 678
 Катарина Кантакузина 677
 Катарина Сијенска 97
 Кафка Франц (Franz/Franc Kafka) 585, 593,
 594, 605, 606, 609
 Кашанин Милан 238, 371, 409, 421, 429,
 455, 468
 Кашић Јован 520
 Квинтилијан Марко Фабије (Marcus Fabius
 Quintilianus) 7, 8, 705
 Келер Готфрид (Gottfried Keller) 545, 551
 Кембел Лили (Lilly Cambell) 208, 209
 Кено Рејмон (Raymond Queneau) 577
 Кеплер Јохан (Johann Kepler) 581
 Керењи Карл (Karl Kerényi) 487
 Кине Едгар (Edgar Quinet) 260
 Кисић Милица 46
 Киш Данило 162, 193, 673
 Киш Наташа 686—689

- Кјеркегор Серен (Søren Kierkegaard) 348, 354, 356, 358, 375, 705
 Клеут Марија 485, 523, 533
 Клингер Фридрих Максимилијан фон (Friedrich Maximilian von Klinger) 545, 546
 Клич Карло 48
 Кнежевић Божидар 465
 Кнежевић Иво (од Семберије) 661
 Ковач Анте 437, 438
 Ковачевић Андро 111, 112, 135
 Ковачевић Војо 467, 468, 469
 Ковачевић Гаврил 230, 232
 Којен Леон 305, 307, 313
 Колаковић Медиса 708, 709, 710
 Колар Јан (Ján Kollár) 262
 Коларич Рудолф 715
 Колендић Петар 20, 22
 Колер Херман (Hermann Koller) 217
 Колинс Вилијам (William Collins) 311
 Колоди Карло (Carlo Lorenzini Collodi) 652
 Кољевић Светозар 205, 210, 211, 328, 531
 Комерел Макс 485
 Комнин Алексије 677
 Комнин Ана 677
 Комнин Рулана Теодора 677
 Кон Геца 373, 617
 Кон Игор 480
 Конрад Џозеф (Joseph Conrad) 211
 Константин Филозоф 459, 462, 678
 Константиновић Зоран 158, 161, 446, 451, 487
 Константиновић Радомир 181
 Кончаревић Симеон 228
 Коперник Никола (Nikola Kopernik) 581
 Копитар Јернеј 446, 447, 450, 465, 715
 Копчић, беговска породица 662
 Копчић Алај-бег 662
 Корвин Матијаш 660
 Корнеј Пјер (Pierre Corneille) 577
 Королија Мирко 302, 419
 Косара 678, 679
 Косовел Срећко 155, 166, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193
 Косор Јосип 112, 135, 165
 Костић Драгутин 481, 713
 Костић Душан 220
 Костић Лаза 36, 38, 238, 239, 302, 303, 308, 309, 312, 314, 315, 409, 421, 425, 426, 427, 428, 430, 431, 432, 433, 434, 465, 466, 468, 473
 Костић Мита 289
 Костић Страхиња К. 487
 Кочић Петар 114
 Крављанац Бранислав 649, 652
 Крагујевић-Видић Тања 608
 Краков Иванка рођ. Иванић 195
 Краков Персида рођ. Недић 195
 Краков Станислав 195, 196, 197, 198, 199, 200, 351, 368, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703
 Краков-Арсенијевић Милица 195
 Краљевић Марко 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544
 Краузе Фридрихилде (Friedhilde Krause) 445, 448, 450, 452
 Крејн Стивен (Stephen Crane) 719
 Крејчи Карел (Karel Krejčí) 713
 Крестић Василије 467
 Кржић Станко 555
 Крим К. 321, 328
 Крлежа Мирослав 155, 157, 161, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 187
 Крњевић Хатица 519, 520
 Кронија Артуро (Arturo Cronia) 712, 713
 Крумбахер Карл (Karl Krumbacher) 272
 Кујунџић Милан Абердар 48, 302, 303
 Куленовић Скендер 308, 573
 Кулишић Шпиро 146, 324, 327, 328
 Кулунџић Јосип 165
 Купер Џејмс Финимор (James Fenimore Cooper) 718, 719
 Курсар-Пупавац Смиља 647
 Кухач Фрањо 500
 Ла Бријер Жан де (Jean de La Bruyère) 575
 Лазаревић Вук 458, 459
 Лазаревић Лаза 483
 Лазаревић Стефан 225, 311, 458, 459, 460, 506, 526, 661, 663, 677, 678
 Лазаревић Ди Ђакомо (Di Giacomo) Персида 441–444, 695–697
 Лазић А. 673
 Лазић Ђока 39
 Лазић Радмила 313
 Лазић Сима Лукин 58, 59, 62, 63
 Лајбниц Готфрид Вилхелм (Gottfried Wilhelm Leibnitz) 547
 Лакићевић Драган 609
 Лалевић Миодраг 713
 Лалић Иван В. 244, 307, 312, 314, 316, 576
 Ламбровић Леонтије 222
 Лангер Сузана (Susane Langer) 705
 Ласкер-Шилер Елзе (Else Lasker-Schiler) 159
 Латковић Видо 650, 656
 Лауб Габријел 352
 Лауер Рајнхард (Reinhard Lauer) 487
 Лаушевић Саво 483
 Лаш К. 705
 Лев Василиј 714
 Леонард, горички гроф 677
 Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) 356, 586
 Леопарди Ђакомо (Giacomo Leopardi) 420
 Лесинг Готхолд Ефраим (Gothold Ephraim Lessing) 545

- Лески Албин (Albin Lesky) 485
Лесковац Младен 238, 239, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 468
Лесни Винценц 712
Летић Бранко 17—27
Лешии Зденко 221
Липс Теодор (Theodor Lipps) 705
Лисинац Миодраг-Мина 196
Лихачов Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) 596, 611
Лобачевски Николај Иванович (Николай Иванович Лобачевский) 707
Лојола Игњацио (Inigo de Oñez y Loyola) 95
Лома Александар 215—216, 216—218, 220, 534, 660, 662, 665
Ломпар Мило 178, 332, 333, 337, 347, 348, 352, 353, 358, 483, 497, 498, 503, 505, 508, 512, 515, 518, 519, 520, 555
Лонгин (Cassius Longinus) 312
Лондон Џек (Jack John Griffith London) 720
Лончар Мате 182
Лориол Маријет 83
Лотман Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 243, 465
Лудат Херберт (Herbert Ludat) 714
Лудошки Наталија 435—439, 613—622
Лукач Ђерђ (György Lukács) 550, 551, 552
Луќањенко Сергеј (Сергей Лукьяненко) 477, 478, 521
Луковић Стеван 302, 305, 308, 313
Луриа Исак (Isaak Luria) 67
Луцилије Гај (Gaius Lucilius) 7, 8, 10, 11, 12, 13
- Љацкиј Е. А. 712
Љермонтов Михаил Јурјевич (Михаил Юревич Лермонтов) 265
Љубинковић Ненад 219, 269, 277, 278, 279, 448, 450, 527, 532, 534
Љубиша Стјепан Митров 233, 235, 236, 419
Љушић Радош 36, 66, 616, 622
- Мажуранић Иван 212
Мазаровић Никола 524
Мазон Андре (André Mazon) 712
Маиора Петру (Petru Maiora) 715
Мајер Антун 714, 715
Мајер Ханс (Hans Mayer) 488
Мајтењи Михаљ (Mihály Majtényi-Markovics) 438
Максимилијан, угарски краљ 661
Максимовић Војин 438
Максимовић Горан 230—233, 467—469, 623—644
Максимовић Десанка 308, 313, 316, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 429, 465
Максимовић Михаило 227
Маленчић Родољуб 467
- Малетин Катарина-Каћуша 437, 438
Малетин Марко 435, 436, 437, 438
Мамузић Илија 712
Ман Катја (Katyа Mann) 487
Ман Пол де (Paul de Man) 206
Ман Томас (Thomas Mann) 217, 438, 487, 545, 551, 706
Манојловић Тодор 103, 157, 162, 165, 237, 238, 309, 313, 315, 368, 470, 472
Мансика Виљо 713
Марија Терезија 660
Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 375, 389
Маринковић Боривоје 220, 226, 227, 228, 229, 230, 460, 461, 462, 463, 464
Маринковић Константин 230, 232
Марино Адријано (Adriano Marino) 377, 378
Марић Сретен 206
Марицки-Гађански Ксенија 483
Марјановић Лазар 523, 532
Марковић Даница 302, 304, 305, 313, 368
Марковић Ђорђе Кодер 308, 465, 473
Марковић Илка 38, 54
Марковић Јеврем 38
Марковић Светозар 36, 51, 465, 468
Марковић Слободан Ж. 645
Марло Кристофер (Christopher Marlow) 208
Мармонтел Жан-Франсоа (Jean-François Marmontel) 228
Мартиновић Јурај 187
Матавуљ Симо 42, 233, 235, 236, 383
Матесијус Вилем 714
Матијевић Анастасије 488
Матић Душан 305, 308, 576, 578, 581, 583, 586, 587
Матић Светозар 500, 520, 523, 525, 531, 532, 713
Матић Томо 713
Матицки Миодраг 46, 500, 520, 524
Матл Јозеф (Joseph Matl) 713
Матовић Весна 36, 40, 304, 445, 449
Матош Антун Густав 122, 237
Мацини Ђузепе (Giuseppe Mazzini) 695, 696, 697
Маџарин Филип 661
Машин Драга 65
Медичи (Medici), породица 19, 107
Међедовић Авдо 674
Мелвил Херман (Herman Melville) 719
Мелеагрос из Гадаре (Μελέαγρος) 298
Мелетински Јелеазар Мојсејевич (Елеазар Мойсеевич Мелетинский) 378, 380
Менендр 299
Менчетић Шишко 18, 29, 31
Мериме Проспер (Prosper Mérimé) 261
Местр Гзавије де (Xavier de Maistre) 577
Метерлинк Морис (Maurice Maeterlinck) 714
Метисон Ричард (Richard Matheson) 477, 478, 521

- Метличих Јован 57
 Методије, словенски просветитељ 225
 Мехмед II Освајач 679
 Мецена Гај Цилније (Gaius Cilnius Maecenas) 8, 9, 11
 Мештровић Иван 661
 Мијајловић Ж. 673
 Мијовић Алек 378
 Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarotti) 26, 91, 93, 107, 341, 344, 348, 351, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 364, 365
 Микић Радивоје 645
 Миклошич Фран 715
 Мил Стјуарт (John Stuart Mill) 717
 Милановић Јадранка 531
 Милашиновић Светлана 545—553
 Миленковић Таса 65
 Милер Алисе (Alisse Müller) 489
 Милетић Светозар 48, 49, 467
 Милеуснић Слободан 505, 520
 Милинковић Снежана 233, 234, 235, 236
 Милинчевић Васо 464, 465, 466, 467
 Милисавац Живан 155, 158, 160, 238, 239, 467
 Милићевић Живко 199
 Милићевић Предраг 426
 Милица, деспина 677, 679
 Милица, српска кнегиња 677, 678
 Милица-Јевгенија 678
 Миличић Сибе 165
 Миловић Јевто 468, 487
 Милојковић Радивоје 47
 Милошевић Јован 230, 231, 232
 Милошевић Никола 482, 483, 484
 Милошевић-Ђорђевић Нада 219, 329, 445—448, 501, 520
 Милтон Џон (John Milton) 218, 311, 410, 421
 Милутин, српски краљ 462
 Милутиновић Сима Сарајлија 219, 220, 308, 311, 448, 450, 473, 506, 520, 527, 535
 Миљковић Бранко 243, 244, 313
 Минић Војислав 622
 Мирча, влашки војвода 531
 Мисаиловић Миленко 649
 Мисе Алфред де (Alfred de Musset) 258
 Мисони Лилијана (Liliana Missoni) 405
 Митровић, администратор 288
 Митровић Јеремија Д. 461
 Митровић Марија 187, 188, 190, 444
 Митровић Милорад 36, 60, 302
 Михаило-Михна, војвода 531
 Михаиловић Васа Д. 314
 Михајловић Борислав-Михиз 156, 221, 309, 435, 436
 Михальчић Раде 528, 530
 Михна, сибински ратник 531
 Мицић Љубомир 157, 165, 368
 Мицкјевич Адам (Adam Mickiewicz) 259, 713
 Мишић Зоран 297, 298, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 313, 315, 316
 Мишо Анри (Henri Michaux) 577
 Младеновић Александар 458, 460
 Младеновић Јован (Софроније) 229
 Младеновић Милош 714
 Младеновић Ранко 368, 369, 370, 374
 Млађеновић Миливоје 645—658
 Мојашевић Миљан 447, 451, 487
 Момберт Алфред (Alfred Mombert) 155, 159
 Момчило, војвода 661
 Мондадори (Mondadori) 408
 Монро Мерилин (Marylin Monroe) 602
 Монтењ Мишел де (Michel de Montaigne) 575, 578, 579, 580, 581, 583, 585, 587
 Моравија Алберто (Alberto Moravia) 403, 406
 Морије А. 705
 Мориц Жигмонд (Zsigmond Móritz) 438
 Мошин Владимир 714
 Мразовић Павица 254
 Мрђеновић Душан 520
 Мркаљ Сава 427
 Мрњавчевићи, породица 530
 Мурат II 679
 Мурн Јосип Александров 187
 Мусолини Бенито (Benito Mussolini) 344
 Мустај-бег Лички 661
 Мушички Лукијан 461, 463, 615, 616
 Мушкатиновић Јован 227
 Набоков Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Набоков) 484
 Наги (Нађ?) Јосип 714
 Најт Вилсон Џ. (Wilson G. Knight) 208
 Наљешковић Никола 19, 21, 22, 23, 29, 30
 Наполеон Буонапарте (Napoleon Buonaparte) 50
 Наполеон I 261
 Наполеон III 258, 259, 261
 Настасијевић Момчило 243, 244, 308, 312, 313, 314, 315, 368, 369, 370
 Негришорац Иван 489, 575, 589
 Недельковић Душан 584, 588
 Недельковић Милан 505, 506, 520
 Недић Владан 321, 329, 500, 520, 622
 Недић Љубомир 237, 468
 Недић Марко 86, 608
 Недић Милан 195, 196, 300
 Недићи, браћа 616, 617
 Недовшин 706
 Немањић Растко (Свети Сава) 225, 272, 310, 462, 464, 692
 Немањићи, династија 49
 Ненадић Добрило 36
 Ненадовић Јаков 615, 616
 Ненадовић Љубомир 465
 Ненадовић Матеја 463, 614, 615, 616, 620, 621
 Ненадовић Павел Млађи 227

- Ненин Миливој 236, 237, 238, 239, 305, 425—434, 425, 426, 476
 Никитин 714
 Никола Пизанац 93
 Николајевић Божидар 302
 Николић Ненад 267—295, 291
 Никон Јерусалимац 677
 Ниче Фридрих (Friedrich Nietzsche) 89, 90, 167, 379, 388, 705
 Новаковић Дионисије 228
 Новаковић Јелена 575—589, 578, 585, 586, 589
 Новаковић Никола 222
 Новаковић Стојан 38, 465, 614, 617, 620, 710
 Новаковски Марек (Marek Nowakowski) 603
 Новалис Харденберг Фридрих фон (Hardenberg Friedrich von Novalis) 311, 705
 Ного Рајко Петров 484
 Нодје Шарл (Charles Nodiers) 264
 Нојшафер 233
 Норис Френк (Frank Norris) 719
 Нушић Бранислав 36, 464, 465, 466
- Његуш Роксанда 409
- Обидова Фаница 188
 Обрадовић Доситеј 88, 263, 279, 280, 281, 286, 291, 292, 299, 464, 465, 466
 Обреновић, династија 38, 46, 47, 63
 Обреновић Александар 35, 36, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 222
 Обреновић Милан 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 222
 Обреновић Милош 46, 222, 466, 613, 614, 617, 618, 619
 Обреновић Михаило 47, 48, 59, 61, 62, 222, 466, 617
 Обреновић Наталија 35, 55, 59, 60, 61, 63
 Овидије Назон Публије (Publius Ovidius Naso) 98, 354, 364
 Одавић Риста 60
 Олујић Гроздана 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 603, 604, 607, 608, 609, 610, 611
 О'Нил Јуџин (Eugene Gladstone O'Neill) 720
 Опачић Зорана 195—203, 591—611, 593, 598, 601, 605, 697
 Орбин Мавро 287, 462, 528, 530, 662, 678
 Ортега и Гасет Хосе (José Ortega y Gasset) 381
 Орфелин Захарије 288, 289, 311, 464, 465, 466
 Остен Манфред (Manfred Austin) 488
 Остојић Тихомир 229, 237, 238, 438
 Островски Александар Николајевич (Александр Николаевич Островский) 394
 Отен Карл (Karl Otten) 158
 Оцвирк Антон 187
- Павић Милорад 312, 519
 Павле Р. 488
 Павловић Висарион 228
 Павловић Драгољуб 272, 280, 713, 715
 Павловић Иванка 55
 Павловић Исток 662, 665
 Павловић М. 36
 Павловић Миле Крпа 60
 Павловић Миливој 712
 Павловић Миодраг 297, 298, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 468
 Павловић Михаило Б. 261
 Павловић Партеније 229
 Павловић Слободан 455—458, 679—685
 Павловић Теодор 488
 Пајевић Арса 525
 Палавестра Предраг 162, 165, 177, 280, 446, 476, 520
 Паликућа Јелисавета 231
 Пандуревић Јеленка 223
 Пандуровић Сима 244, 302, 304, 305, 308, 367, 368, 369, 370, 371, 372
 Пантић М. 500, 520
 Пантић Мирослав 18, 112, 268, 269, 270, 271, 271, 276, 289
 Пантић Михајло 165, 172, 178, 181, 575
 Парис Гастон (Gaston Paris) 272
 Паркер Дороти (Dorothy Parker) 705
 Паскал Блез (Blaise Pascal) 388, 575, 578, 579, 580, 581, 282, 583, 584, 585, 586, 587, 588
 Паскал Пјер (Pierre Pascal) 713
 Пастернак Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 408
 Паул Жан (Jean Paul) 545, 551
 Паунд Езра (Ezra Pound) 720
 Пауновић Зоран 484
 Пауновић Синиша 371
 Пачић Јован 299, 311
 Пашић Никола 63
 Певуља Душко 482
 Пејовић Данило 170, 193
 Пекић Борислав 206, 238, 239, 477, 478, 479, 521
 Пековић Слободанка 40, 304
 Пелагић Васа 708
 Пензолт Ернст (Ernst Penzoldt) 394
 Пери Милмен (Milmann Parry) 713
 Перић Драгољуб 520
 Перић Мира 482
 Перовић Мило 302
 Петира Станислав 712
 Петковић, породица 241
 Петковић Владислав Дис 243, 244, 302, 304, 305, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 465, 472
 Петковић Миливој А. 19
 Петковић Мира 433

- Петковић Новица 87, 177, 185, 241, 242, 243, 244, 304, 332, 360, 381, 479, 509, 512, 514, 520, 704
- Петрарка Франћеско (Francesco Petrarca) 315, 354
- Петров Александар 177, 182, 704
- Петровачки Љиљана 689, 690, 691, 692, 693, 694
- Петровић Бошко 435, 468
- Петровић Василије Његош 227
- Петровић Вељко 161, 237—238, 302, 305, 468
- Петровић Вељко, хајдук 620
- Петровић Владислава 688
- Петровић Милоје Трнавац 222
- Петровић Никола I Његош 302, 303
- Петровић Никола, црногорски књаз 56
- Петровић П. Ж. 146
- Петровић Петар Његош 56, 212, 213, 308, 311, 409, 410, 420, 421, 422, 423, 452, 464, 465, 466, 661, 673, 713
- Петровић Предраг 479
- Петровић Растко 108, 177, 237, 238, 239, 243, 244, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 332, 368, 369, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 463, 473, 474, 475
- Петровић Соња 221
- Петровић Стеван Ђ. 333
- Пешикан-Љуштановић Љиљана 221, 485—489, 645, 708—710
- Пешић Радмила 325, 329, 520, 523
- Пешић Стеван 650, 651, 652
- Пивљанин Бајо 661
- Пик Лудвиг (Loudwig Pick) 545, 551
- Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 705
- Пироћанац Милан 54, 58
- Пирх Ото Дубислав (Otto Dubislaus von Pirch) 465, 466, 467
- Питагора (Πυθαγόρας) 410, 421
- Питовић Владимир 269, 279
- Питулић Валентина 221
- Пишчевић Симеон 498, 518
- Платон (Πλάτων) 98, 216, 217, 218, 380, 705
- Пленцдорф Улрих (Ulrich Plenzdorf) 598
- Плетњов Ростислав (Ростислав Плетнёв) 713
- Плутарх (Πλούταρχος) 619, 620
- По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 719
- Погачник Јоже 190
- Погодин Александар Л. 714
- Познановић Дејан 188
- Поликсена 678
- Полит-Десанчић Михаило 467
- Полицијано Анђело (Angelo Poliziano — Agnolo Ambrogini) 31
- Попа Васко 243, 244, 305, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 577, 704, 705, 706, 707
- Попов Нина 489
- Попов Чедомир 51
- Поповић Александар 646, 649, 650, 652, 653, 654, 655
- Поповић Богдан 237, 267, 278, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 310, 313, 315, 316, 472
- Поповић Гаврило 465, 466
- Поповић Д. 505
- Поповић Ђорђе Даничар 38
- Поповић Јован 661
- Поповић Јован Стерија 45, 288, 289, 311, 464, 465, 466, 625, 626
- Поповић Љубомир 254, 255
- Поповић Миленко 357
- Поповић Милорад Шапчанин 314
- Поповић Миодраг 468, 621
- Поповић Мита 314
- Поповић Павле 22, 231, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 463
- Поповић Радован 238
- Поповић Силвестер 227
- Поповић Т. 505, 520
- Поповић-Радовић Мирјана 380
- Портинари Биче (Beatrice-Bice Portinari) 107
- Порча од Авале 661
- Потић Душица 555
- Поуп Александар (Alexander Pope) 301
- Прањић Крунослав 242
- Прато Герардо да (Gherardo da Pratto) 234
- Прерадовић Д. 488
- Прешерн Франце 212
- Принцип Гаврило 83, 461
- Продановић Јаша М. 50
- Продановић Радомир 312, 313, 314
- Проп Владимир Јакимович (Владимир Јакимович Пропп) 221, 647
- Пртија Слободанка 7—15
- Пруст Марсел (Marcel Proust) 593, 609
- Пуле Жорж (George Poulet) 383, 391, 587
- Пуцић Медо 299, 311
- Пушкин Александар Сергејевич (Александар Сергејевич Пушкин) 206
- Пшибишевски Станислав (Stanisław Przybylski) 714
- Рабле Франсоа (François Rabelais) 383
- Раденковић Љубинко 520, 534
- Радин Ана 477, 504, 509, 512, 513, 516, 520
- Радичевић Бранко 99, 301, 302, 303, 304, 308, 309, 311, 312, 315, 464, 465
- Радовић Борислав 305
- Радовић Душан 652
- Радојичић Ђорђе Сп. 714
- Радослав, краљ 678
- Радослава, властелинка 677
- Радошевић Мирјана 657

- Радуловић Немања 222, 223
 Радуловић Оливера 317—329, 317, 329
 Радуловић Ристо 462
 Радуловић Селимир 162, 177
 Раичевић Горана 89, 90, 238
 Раичковић Стеван 308, 314, 484, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573
 Рајачић Јосиф 466
 Рајић Велимир 302
 Рајић Иван 375
 Рајић Јован 288, 289, 311, 615
 Рајковић Ђорђе 48
 Ракић Викентије 230, 231, 232
 Ракић Милан 237, 244, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 313, 315, 369
 Ракоци Ђерђ (Görgy Rákóczy) 660
 Ракоци Ференц (Ferenc Rákóczy) 660
 Рамовш Фран 714, 715
 Ранк Ото (Otto Rank) 489
 Ранке Леополд (Leopold Ranke) 614, 616, 620
 Ранков Мирослав 426
 Расин Жан (Jean Racine) 577
 Ратковић Ристо 308
 Рафаело Санти (Raffaello Santi) 91, 97, 354
 Рашковић Мојсеј 228
 Ређеп Драшко 610
 Ређеп Јелка 677—679
 Ремарк Ерих Марија (Erich Maria Remark/Kramer) 438
 Рембо Артур (Jean Arthur Rimbaud) 473
 Ренак Саломон 94
 Ренан Ернест (Ernest Rénan) 258, 391
 Решетар Милан 461
 Ригонат Флавио 611
 Ристановић Цвијетин 647
 Ристић Јован 46, 47
 Ристић Марко 239, 368, 370, 372
 Рихтер Ангела (Angela Richter) 448, 450
 Рихтер Жан-Пол (Jean-Paul Richter) 705
 Рихтман-Аугуштин Дуња 480
 Ричардсон Мајлз (Miles Richardson) 207
 Ричардсон Самјуел (Samuel Richardson) 718
 Робер Сипријен (Cyprien Robert) 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 582
 Робинсон Едвард (Edward Robinson) 448
 Робинсон Мери (Mary Robinson) 448
 Розов Владимир 713
 Розов Зое 713
 Ролен Шарл (Charles Rolland) 228
 Романски Стојан 714
 Рослин Торстен 351
 Роспонд Станислав (Stanislaw Rospond) 712
 Рошуљ Жарко 45—77
 Рубинер Лудвиг (Ludwig Rubiner) 155, 158, 192
 Руварац Иларион 525, 528
 Рудњицки Јарослав (Jaroslav Rudnicki) 713
 Рудолф II, угарски краљ 228
 Ружди Салман 211
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 384, 547
 Рушкуч Ђура 552
 Ршумовић Љубивоје 649, 650, 651, 654, 655
 Савињи Фридрих Карл фон (Friedrich Karl von Savigny) 448, 614
 Савић Велибор Берко 371
 Савић Весна 531
 Савић Јоца 485
 Савић Милисав 443
 Савић-Ребац Аница 313, 314, 486, 487
 Савковић Нада 226—230, 460—464
 Саид Едвард (Edward Said) 206
 Сакети Франко (Franco Sacchetti) 234, 235
 Самарџија Снежана 219, 222, 319, 329, 497—521, 534, 540, 645, 654
 Самарџић Радован 505, 520, 614, 619, 621
 Санацаро Јакопо (Jacopo Sannazaro) 31
 Санд Жорж (Georges Sandes) 258
 Сарака Никша пл. 276
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 576, 577, 578
 Свансон Глорија (Gloria Josephine Mae Swenson/Swanson) 577
 Сведенборг Емануел (Emanuel Swedenborg) 385
 Свенсен Лаш Ф. Хр. 375, 379
 Свети Августин (Aurelius Augustinus) 381
 Свети Василије Острошки 229
 Свети Георгије 231
 Свети Никола Мириклијски 231
 Свети Фрања 349
 Свинберн Алцернон Чарлс (Algernon Charles Swinburne) 312
 Свифт Џонатан (Jonathan Swift) 352
 Секви Ерос (Eros Sequi) 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423
 Секеруш Павле 257—266, 259
 Секулић Исидора 94, 107, 238, 239
 Селенић Слободан 210, 211, 692
 Селесковић Момчило 487
 Селинџер Џером Д. (Jerome David Salinger) 598, 599, 600, 601, 603, 608, 611
 Сен Џон Перс (Saint-John Perse — Marie-René-Alexis Saint-Léger) 577
 Сенека Луције Енеј (Lucius Annaeus Seneca) 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
 Сент Бев Шарл-Огистен (Charles-Augustin Sainte-Beuve) 258
 Серенсен Асмус (Asmus Sørensen) 485, 487
 Серкамби Ђовани (Giovanni Sercambi) 234, 235
 Сибиновић Миодраг 374
 Сибињанин Јанко 518, 526, 661

- Сикимић Биљана 223
 Силард Лени 386
 Симић Душан 302, 305
 Симић Милорад 673, 674
 Симовић Љубомир 468
 Симонида 678
 Симоновић-Секви Иванка 399
 Симоновић-Чолак Анте 661
 Скерборору 394
 Скерлић Јован 60, 231, 300, 302, 305, 468, 617
 Скок Петар 712, 715
 Скот Валтер (Walter Scott) 446, 718
 Слапшак Светлана 383
 Слепа Јеца 523, 532
 Слијепчевић Ђоко 467
 Слијепчевић Перо 487
 Созонович Иван 525
 Соколовић Мехмед-паша 320
 Сократ (Σοκράτης) 217, 218, 580
 Солар Миливој 242
 Соларић Павле 464, 465
 Соловјов Александар В. (Александр В. Соловьёв) 712
 Сореску-Маринковић Анамарија 223
 Софрић Павле 511, 515, 520
 Софроније Подгоричанин, патријарх 288
 Спасић Душан 520
 Спенер Филип Јакоб Ј. (Philipp Jakob Spener) 549
 Спиридоновић-Савић Јела 313
 Срезојевић Душан 302, 305, 308, 314
 Срејовић Драгослав 511, 521
 Сремац Стеван 383
 Стајић Васа 239, 467
 Стал Олстен Жермена (Madame de Staël) 260
 Стамаћ Анте 654
 Стаменковић Владимир 657
 Станисављевић Миодраг 647, 649, 650, 654, 655, 657
 Станић Раде 112, 135
 Станишић Вања 215
 Станковић Богољуб 710, 711
 Станковић Борисав 243, 328, 479, 480, 481
 Станојевић Станоје 271, 462
 Станојчић Живојин 254, 255
 Старац Милија 221
 Старац Рашко 321
 Старчевић Илија 293
 Стевановић Светислав 714
 Стендал Мари-Анри Бејл (Marie-Henri Beyle — Stendhal) 81, 87, 337, 338, 344, 359, 705
 Стерн Лоренс (Lawrence Sterne) 383
 Стефан Дечански 506
 Стефан Немања 225, 462, 678
 Стефан Првовенчани 462, 678
 Стефан Слепи, деспот 678
 Стефановић, породица 426
 Стефановић Ана 425, 432
 Стефановић Антон 425, 426, 428
 Стефановић Гита 425
 Стефановић Ивана 425, 426
 Стефановић Милана 434
 Стефановић Мирјана Д. 461, 469—476
 Стефановић Павле 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 434
 Стефановић Светислав 157—158, 165, 237, 302, 305, 368, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 472, 473
 Стипчевић Никша 419, 482, 696
 Стојадиновић Драгољуб 482
 Стојадиновић Милица Српкиња 238, 239
 Стојаковић Б. 443
 Стојанов Михаил 714
 Стојановић Зоран 90, 91, 216, 364, 487, 488, 489, 611, 679
 Стојановић Иван 276, 277
 Стојановић Љубомир 530, 617, 618
 Стојановић-Пантовић Бојана 176, 178, 182, 186, 187, 189, 297—316, 309
 Стојанчевић Владимир 622
 Стојковић Атанасије 231
 Стојковић Живорад 614, 621
 Стојковић Маријан 714
 Стокер Брем (Abraham-Bram Stoker) 478
 Стокић-Симончић Гордана 224, 225, 226
 Страбон (Στράβων) 217
 Страњаковић Драгослав 620
 Страцимир, бугарски цар 677
 Стремоухов Димитриј 713
 Стриндберг Аугуст (Johan August Strindberg) 348, 349, 354, 356
 Ступаревић Олга 88
 Суботић Василије 311
 Суботић Јован 299, 311, 314, 465, 708, 710
 Сувајић Бошко 220, 329, 521
 Сулејман Величанствени 661
 Табаковић Милан 389
 Тајлор Ен (Ann Tylor) 219
 Тале од Орашца 661
 Талфј — Тереза Албертина Лујза фон Јакоб-Робинсон (Therese Albertine Luise von Jakob-Robinson) 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 465
 Тамарин Г. Р. 706
 Тарановски Кирил 713, 715
 Тарнер Виљем (William Turner) 219
 Тартаља Гвидо 429
 Тартаља Иво 216, 219, 329
 Тасо Торквато (Torquato Tasso) 338, 354, 356, 358, 364
 Таузент Јон Р. 604
 Тауск Виктор 484
 Тацил Публије Корнелије (Publius Cornelius Tacitus) 14

- Ташички Витолд (Witold Tazicki) 712
 Твен Марк (Mark Twain) 719
 Текелија Сава 661
 Тен Иполит (Hippolyte Taine) 258
 Тенисон Алфред (Lord Alfred Tennyson) 312
 Теодосије 272
 Теодосије, биограф 678
 Теодосије Хиландарац 455, 457
 Теофил, цар 678
 Теофраст (Θεόφραστος) 217, 576
 Тесла Никола 465, 466
 Тешановић Јасмина 402, 417
 Тешић Гојко 165, 196, 309, 313, 369, 378, 425, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476
 Тешић Милосав 305
 Тиберије Клаудије Нерон (Tiberius Claudius Nero) 344, 354, 356, 364
 Тик Лудвиг (Ludwig Tieck) 705
 Тилијар Е. М. В. (E. M. W. Tillyard) 208
 Тишма Александар 210, 435
 Тодор од Задра 661
 Тодоров Цветан (Tzvetan Todorov) 156, 394, 482, 713
 Тодоровић Пера 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 51, 54, 58, 63, 64
 Токин Бошко 368, 370
 Токин Милан 238
 Толстој Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 90, 210, 328, 329
 Толстој Светлана М. 520, 534
 Томазео Николо (Niccolo Tommaseo) 696
 Томашевски Борис Викторович (Борис Викторович Томашевский) 715
 Томин Светлана 677, 678, 679
 Томић Зорица 480
 Томић Лидија 151
 Торбарина Јосиф 714
 Трајмер Карл 713
 Тракл Георг (Georg Trakl) 157, 158
 Трговчевић Љубинка 55, 267, 268
 Требјешанин Жарко 480
 Тренк Фрањо, барун 660, 661
 Тривунац Милош 487
 Трифковић Коста 465, 626
 Трифуновић Бошко 649, 650, 654
 Трифуновић Ђорђе 518, 521
 Трнски Иван 488
 Трубешкој Николај Сергејевич (Николай Сергеевич Трубешкой) 712
 Тургенјев Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев) 465, 466
 Туркони Серђо (Sergio Turconi) 411, 421
 Тутњевић Станиша 300
 Белешевић Михаило 49
 Ђипико Иво 463, 465
 Ђирило, словенски просветитељ 225
 Ђирковић Сима 444, 464, 528
 Ђопић Бранко 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143
 Ђоровић Владимир 229, 460, 461, 462, 463, 464, 467, 620, 621
 Ђоровић-Љубинковић Мирјана 463
 Ђосић-Вукић Ана 300
 Ђурчија Ђорђе 616
 Ђурчин Милан 302, 303, 487
 Угрешић Дубравка 386
 Ујевић Аугустин-Тин 165, 476
 Улрик Цељски 679
 Умберто 344
 Унамуно Мигел (Miguel de Unamuno) 465
 Успенски Борис Андрејевич (Борис Андреевич Успенский) 243, 381, 385, 514, 521
 Фабијан (Fabianus) 10, 11, 12, 13, 14
 Фајгел Андреј 671—675
 Фасмер Макс (Max Vasmer) 714
 Фелтринели (Feltrinelli) 408
 Фехер Ференц (Ferenc Fehér) 566, 567
 Филип Лепи, француски краљ 92
 Филиповић Вукашин 479
 Филиповић Миленко 520
 Филиповић Фрида 611
 Финк Еуген 611
 Фиренцуола Ањоло (Agnolo Firenzuola — Michelangelo Girolamo) 234
 Фићино Марсилио (Marsilio Ficino) 97
 Фицџералд Скот (Francis Scott Key Fitzgerald) 720
 Фишер Јошка (Joschka Fischer) 487
 Фјорентино Ђовани (Giovanni Fiorentino) 234
 Флакер Александар 156, 167, 186, 187, 386, 471, 592, 596, 597, 598, 602, 603, 605, 610
 Флобер Гистав (Gustave Flaubert) 431
 Флоровски Антоније 713
 Фокнер Вилем (William Faulkner) 600, 720
 Фортис Алберто (Alberto Fortis) 263, 264
 Фосколо Уго (Ugo Foscolo) 420
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 318, 321
 Франичевић Марин 25
 Франк Манфред (Mannfred Franck) 488
 Франкл Ернст (Ernest Frankl) 713
 Франс Анатол (Anatole France) 104
 Франц Јозеф 461
 Францев Фрањо 713, 714
 Фрејзер Џејмс Џорџ (James George Fraser) 219
 Френклин Бенџамин (Benjamin Franklin) 718
 Фридрих Хуго (Hugo Friedrich) 472
 Фројд Зигмунд (Sigmund Freud) 355, 478, 489, 705
 Фрост Роберт (Robert Frost) 720
 Фрчек Јан 714
 Хавранек Бохуслав (Bohuslav Havránek) 714
 Хазлит Вилем (William Hazlitt) 705

- Хајм Георг (Georg Neum) 155, 158, 159, 160, 161, 192
 Хајне Хајнрих (Heinrich Heine) 315
 Хала Бохуслав (Bohuslav Hála) 714
 Халански Михаило Г. 525
 Хам Јосип (Josip Hamm) 712
 Хант Питер (Peter Hunt) 601
 Хартман Николај (Николај Гартманн/Hartmann) 705
 Хачисон Франсис (Francis Hutcheson) 705
 Хаџи Васиљевић Јован 480
 Хаџи Поповић Ивана 59
 Хаџиомерспахић Есад 672
 Хаџић Антоније 468
 Хаџић Јован 618
 Хегел Георг Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 586
 Хекторовић Петар 30
 Хелфанд 344
 Хемингвеј Ернест (Ernest Miller Hemingway) 720
 Хераклит (Ἡράκλειτος) 484, 555
 Херберт Џорџ (George Herbert) 311
 Хердер Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 449, 614
 Херич Фрањо 714
 Херман Коста 317, 321
 Херман Максим 714
 Херодот (Ἡρόδοτος) 333
 Хесе Херман (Hermann Hesse) 545, 551, 593
 Химштед-Фаид Петра 447, 452
 Хласко Марек (Marek Hasko) 598
 Хобс Томас (Thomas Hobbes) 705
 Ходис Јакоб ван (Jakob van Hoddis) 159
 Хомер (Ὅμηρος) 10, 217, 218, 317, 380, 576, 615, 619
 Хорације Флак Квинт (Flacus Quintus Horatius) 301, 615
 Хоторн Натанијел (Nathaniel Hawthorne) 719
 Хранић Сандаљ 459
 Хребельановић Лазар 458, 459, 460, 498, 530, 678, 709
 Хребельановић Милица 458, 459
 Христић Артемиза 38, 63
 Христић Јован 305, 307, 310, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589
 Христић Филип 709
 Христифоровић Руско 458, 460
 Цар Марко 87, 341
 Цвијановић Светислав Б. 370, 371
 Цвијић Јован 480
 Ценић Ђорђе 46
 Церманковић-Кузмановић А. 511, 521
 Цех Паул (Paul Zech) 158
 Цидилко Весна 448, 450, 451
 Цицерон Квинт Тулије (Quintus Tullius Cicero) 8, 705
 Цријевић Илија 18
 Црнојевић Ђурађ 678
 Црњански Вида 196
 Црњански Милош 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 155, 157, 161, 164, 165, 166, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 192, 206, 210, 238, 243, 244, 308, 309, 313, 319, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 381, 385, 429, 463, 473, 474, 475, 497, 498, 499, 500, 501, 503, 508, 509, 511, 517, 518, 519, 520, 702
 Чајкановић Веселин 477, 478, 503, 505, 510, 511, 515, 521, 709, 713
 Чале Франо 26
 Чарнојевић Димитрије 228
 Чарнојевић Јован 228
 Чарториски Адам 259
 Чемерићић Иванка 383
 Черина Владимир 165
 Чех Едуард (Eduard Čech) 712
 Чехов Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 577
 Чехович Константин 713
 Чолак Бојан 479, 480, 481
 Чубрановић Андрија 262
 Чупић Стојан 661
 Чурчић Лазар 476
 Чутурило Стева 709
 Џацић Петар 177, 182, 185, 318, 319, 329, 363
 Џејмс Хенри (Henry James) 211, 719
 Џонић Урош 268
 Џонсон Бен (Benjamin-Ben Jonson) 704
 Шајковић Радмила 584, 588
 Шантић Алекса 180, 302, 303, 305, 308, 314, 369
 Шаранчић-Чутура Снежана 137—143
 Шаренац Слободанка 145—153, 393—397
 Шарло V Мудри (Charles V le Sage), француски краљ 94
 Шаровић Марија 375—391, 477, 509, 521
 Шафарик Павел Јозеф (Pavel Jozef Šafárik) 262, 465, 466
 Шафтсбери Ентони Ешли Купер (Lord Anthony Ashley Cooper Shaftsbury) 547
 Швелец Фрањо 22
 Швицер Јохан Хајнрих (Johann Heinrich Schwicker) 488
 Шевалије Ж. (J. Chevalier) 321, 329

- Шевић Милан 709, 710
 Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 205, 208, 209, 210, 545, 546, 548, 550, 551, 552, 718
 Шилер Фридрих (Johann Friedrich Schiller) 445, 449, 488, 546
 Шимборска Вислава 373
 Шимић Антун Бранко 187
 Шкреб Зденко 487, 654
 Шлегел Фридрих (Friedrich Schlegel) 705
 Шлоцер Штефан (Stefan Schlotzer) 448, 450, 451
 Шмаус Алојз (Alois Schmaus) 485, 487, 712, 714
 Шмид Волф (Wolf Schmid) 488
 Шолак Здравко *111—136*
 Шопенхауер Артур (Arthur Schopenhauer) 570, 705
 Шпербер Манес (Manès Sperber) 487
 Шредер Герхард (Gerhardt Schröder) 487
 Штајн Гертруда (Gertrude Stein) 720
 Штанцл Франц (Franc Stanzel) 700
 Штасни Гордана *689—695*
 Штефанић Вјекослав 712
 Штибер Зђислав 714
 Штиглић Хајнрих 448
 Штиљановић Стефан 505, 506, 520
 Штитарац Марко 222
 Штифтлер Адалберт (Adalbert Stiffler) 545, 551
 Штрам Аугуст (August Strahm) 158
 Штригер 446
 Шуберт Габријела (Gabrielle Schubert) 445, 447, 449, 451
 Шуљагић Радмила 238
 Шундрица Здравко 528
 Шугић Мирослав 327, 329

Латиница

- Ady Endre 193
 Ađićić Damir 695
 Andrić Ivo 136, 214, 329
 Bahhtin/Bakhtine Mihail 26, 576
 Beauvoir Simone de 576, 589
 Becher Johannes 193
 Većanović-Nikolić Zorica 214
 Bekić Tomislav 487
 Bembo Pietro 31, 34
 Benn Gottfried 193
 Bjelaković Isidora 687
 Blakeston Oswald 609
 Blumberg M. 609
 Bogišić Valtazar 543
 Božović Ratko 525, 533
 Brajović Tihomir 214
 Brancaccio Giovanni 695
 Brooks Jeremy 609
 Brunshvich Léon 581, 589
 Buffon comte de 8
 Bulatović Miodrag 153
 Buloz François 266
 Cabet Étienne 265
 Canfora Fabrizio 696
 Carpenter Humphrey 594, 598, 604, 605, 610
 Chevalier J. 521
 Christowe S. 609
 Crnjanski Miloš 109, 193, 214, 366, 521
 Čale Frano 18, 22, 29
 Čopić Branko 142, 143
 Debeljak Aleš 299
 Delić Jovan 574
 Delić Lidija 543
 Descartes R. 589
 Desnica Vladan 397, 400
 Detelić Mirjana 531, 532, 659, 671, 675
 Deubler Theodor 193
 Dota Franko 695
 Držić Džore 27, 31
 Držić Marin 18, 22, 26, 27, 29, 32, 34
 Duchane Anne 609
 Ducrot Oswald 253, 254
 Đorđević Bojan 19, 30, 34
 Đorđević Mila 588
 Đorđević Vladan 43
 Edwards Lovet 609
 Espagne Michel 259
 Fajgelj Andrej 675
 Feder Kettay Eva 254
 Ficino Marsilio 97
 Frye Northrop 321, 329, 539
 Garzaniti M. 442
 Gheerbrant A. 521
 Glaudes Pierre 578, 588
 Goethe Jochann Wolfgang 552
 Gordić-Petković Vladislava 214
 Gračan Giga 539
 Grevs R. 532
 Grisby Channing L. 609

- Hadžiomerspahić Esad 672
 Hamburger Käte 32
 Henel H. 32
 Hesse Hermann 553
 Heym Georg 193
 Hitrec J. 610
 Hristić Jovan 578, 588, 589
 Hunt Peter 597, 601, 604
- Ibrovac Jelisaveta 581, 589
 Ibrovac Miodrag 581, 589
 Ilić Dragoslav 575, 588
 Ivanić Dušan 43
 Ivić Milka 255
- Jaćimović Slađana 111, 366
 Jähnichen Manfred 299
 Janićijević Jovan 533
 Janićijević S. 672
 Janson H. W. 98
 Jolles Andre 654
 Jones C. 609
 Jovanović Slobodan 622
 Jović Bojan 374
 Jursenar Margerit 588
- Kahane A. 675
 Karadžić Vuk 521, 543, 622
 Kay Paul 253, 254
 Keller Gottfried 553
 Kemper Georg 159, 162
 Koljević Svetozar 214
 Kosovel Srečko 193
 Kristeva Julija 576, 588
 Krleža Miroslav 193
 Kulenović Skender 573
- La Bruyère/La Brijer Jean de/Žan de 575, 588, 589
 Leclerc G. L. 8
 Lehane Brendan 609
 Lehrer Adrienne 254
 Letić Branko 27
 Loma Aleksandar 671
 Lucilius 16
 Ludoški Natalija 622
- Maksimović Desanka 374
 Mann Thomas 486, 487, 553
 Marcialis N. 442
 Maretić Tomo 525, 531
 Mazzini Giuseppe 695
 Mažuranić Ivan 205
 Mc Laughlin Richard 609
 Meletinski Eleazar 533, 540
 Mellors John 609
 Menčetić Šiško 31
 Merimé Prosper 261
 Mihailovich Vasa D. 314
- Mijajlović Ž. 673
 Milašinović Svetlana 552
 Milinković Snežana 695
 Miller Wayne 299
 Mišić Zoran 316
 Mitrinović Gordana 532
 Montaigne Mochel de 578, 579, 588, 589
 Mrazović Pavica 254, 255
 Mueller M. 675
- Nalješković Nikola 30
 Nedić Vladan 525
 Nietzsche Friedrich 611
 Nikolić Nenad 295
 Norden E. 7
 Novak Slobodan Prosperov 21, 22, 23
 Nye R. 610
- Obrenović Milan 43, 66
 Ognjanović Z. 673
 Olujić Grozdana 609, 610, 611
 Opačić Zorana 611
- Pantić Miroslav 19
 Pascal Blaise 581, 589
 Paul Jean 553
 Pavis Patrice 655
 Pavlović Istok 671
 Pavlović Miodrag 316
 Peare Howell 610
 Pešica Dživo 22
 Peterson V. 610
 Petrarca Francesco 34
 Petrović Boško 487
 Petrović Petar Njegoš 214
 Petrović Rastko 391
 Petrović Svetozar 18
 Pick Ludwig 553
 Popović Bogdan 316
 Popović Pavle 295
 Prešern France 205
 Prichard Mari 594, 598, 604, 605, 610
 Prtija Slobodanka 16
 Pruffer Kevin 299
 Pule Žorž 587
- Rable Fransoa 26
 Radulović Olivera 329
 Raičković Stevan 574
 Rešetar Milan 19, 31
 Richardson Jean 610
 Riffaterre Michael 576, 589
 Robert Cyprien 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266
 Rošulj Žarko 66
 Rubiner Ludwig 193
- Salinger J. 598
 Salmon Mary 610

Samardžija Snežana 521
Sartre Jean-Paul 576, 582
Seneca 16
Shakespeare William 214, 552
Skok Petar 253, 255
Stanford Derek 610
Stiftler Adalbert 553
Stipčević Nikša 696
Stojanović-Pantović Bojana 314, 316

Šarančić-Čutura Snežana 142
Šarenac Slobodanka 153, 397
Šarović Marija 391
Šolak Zdravko 136
Škalji Abdulah 253, 255

Todorović Pera 43

Van Spanckeren Kathryn 611
Vasiljev Dušan 193
Večerka Radoslav 683
Vietta Silvio 159, 162
Villey Pierre de 578, 589
Višnjić Filip 622
Vladušić Slobodan 205
Vojnović Jelena 687
Vujaković Dragana 193
Vukadinović Zora 254, 255

Werner Michael 259
Wienhold Jessica 610

Регистар сачинила
Вера Василић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Часопис *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик*. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве странице чланка.

2. Радови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. По договору са Уредничким одбором, рад може бити објављен на енглеском, руском, немачком или француском језику.

Рукопис треба да буде исправан у погледу правописа, граматике и стила. У *Зборнику Мајице српске за књижевност и језик* за радове на српском језику примењује се *Правоиис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуреце (Матица српска: Нови Сад 1993). Поред правописних норми утврђених тим правописом аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

а) Наслови посебних публикација (монографија, зборника, часописа, речника и сл.) који се помињу у раду штампају се курзивом на језику и писму на којем је публикација која се цитира објављена, било да је реч о оригиналу или о преводу.

б) Пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу) и писму. Уколико се цитира преведени рад, треба у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу.

в) Страна имена пишу се транскрибовано (прилагођено српском језику) према правилима *Правоииса српскога језика*, а када се стране име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски), или се изворно пише исто као у српском (нпр. Филип Ф. Фортунатов).

г) У уметнутим библиографским скраћеницама (парентезама) презиме аутора наводи се у изворном облику и писму, нпр. (БЕЛИЋ 1941), (KAROLAK 2004).

д) Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу се наводити на изворном језику или у преводу, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

3. Рукопис треба да има следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) сажетак, г) кључне речи, д) текст рада, ђ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр., Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора. Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм, наводи се у посебној подбелешци, која је двома звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада треба да што верније и концизније одражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који треба да буде на језику на којем је написан и рад, треба језгровито представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак треба да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст (т. ј. једнако увучена као први ред основног текста).

7. Кључне речи су термини или изрази којима се указује на целокупну проблематику истраживања, а не може их бити више од десет. Препоручљиво их је одређивати са ослонцем на стручне термилошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лакшег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак, те на језику на којем је написан резиме рада. Кључне речи се наводе испод сажетка и испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Keywords* и сл., и то тако

да им је лева маргина уравната с левом маргином сажетка, односно резимеа.

8. Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
---------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128—130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
-------------------------	-------------------------------	---

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(ИВИЋ 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
--------------------------	-------------------------------	---

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати најезик на којем је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95)	за библиографску јединицу:	MURPHY, James J. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
----------------------	-------------------------------	--

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је потребно одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у парентези се наводе презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(ИВИЋ, КЛАЈН и др. 2007)	за библиографску јединицу:	ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. <i>Српски језички приручник</i> . 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.
-----------------------------	-------------------------------	--

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразирани, у парентези није потребно наводити презиме аутора, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

9. Подбелешке (подножне напомене, фусноте), обележене арапским цифрама (иза правописног знака, без тачке или заграде) дају се при дну странице у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које — будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада — олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора.

У *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* у библиографском опису цитиране литературе примењује се MLA начин библиографског цитирања (*Modern Language Association's Style — Works cited*) с том модификацијом што се презиме аутора наводи малим верзалом, а наслов посебне публикације наводи се курзивом.

Примери таквог начина библиографског цитирања:

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар, *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском ипшану*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАЏИЋ, Branislav i Ranko Lončarević. *Menadžment — škole i novi pristupi*. 2. prošireno izd. Banja Luka: Ekonomski fakultet, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиђе*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

У *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* зборници научних радова се описују према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

BUGARSKI Ranko (ed.). *Language Planning in Yugoslavia*. Columbus: Slavica Publishers, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ — Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Инститација у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780—1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а—3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Мајице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265—269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. N. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов њериодичне њубликације*. Датум њериодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОИТ, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <...> 15. 12. 2008.

12. Извори се дају под насловом *Извори у засебном одељку после одељка Циџирана лиџераџура* на истим принципима библиографског описа који се примењује у одељку *Циџирана лиџераџура*.

13. Резиме не би требало да прелази 10% дужине текста, треба да буде на једном од светских језика (енглеском, руском, немачком, француском). Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, треба да напише резиме на језику на којем је написан и рад, а Уређивачки одбор *Зборника Маџице срџске за књижевности и језик* ће обезбедити превод. Уколико је рад написан на страном језику, резиме мора бити написан и на српском језику. Уколико аутор није у могућности да обезбеди резиме на српском језику, треба да напише резиме на језику на којем је написан рад, а Уређивачки одбор ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Зборник Маџице срџске за књижевности и језик* пише се електронски на страници А4 формата (21 x 29,5 cm), с маргинама од 2,5 cm, увлачењем првог реда новог пасуса 1,5 cm, и размаком међу редовима 1,5. Текст треба писати у фонту *Times New Roman*, словима величине 12 pt, а сажетак, кључне речи и подножне напомене словима величине 10 pt.

Штампане рукописе треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Маџице срџске за књижевности и језик*, Матица српска, Матице српске 1, 21000 Нови Сад. Поред штампане верзије рукописа, треба послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на електронску адресу jdjukic@maticasrpska.org.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Зборник Маџице срџске за књижевности и језик*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уређивачки одбор Зборника Маџице срџске за књижевности и језик

Рецензенти

Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Мило Ломпар
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Др Предраг Пипер
Др Бојана Стојановић-Пантовић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин