



МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

MATICA SERBICA
DEPARTMENT OF LITERATURE AND LANGUAGE

MATICA SRPSKA JOURNAL OF LITERATURE AND LANGUAGE
Established in 1953

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953–1978)

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979–1994)

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995–1999)

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (2000–)

ISSN 0543-1220 | UDC 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, Др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др ОЛГА КИРИЛОВА,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ДРУГА (2014), СВЕСКА 1

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић, <i>Кућа необична. Просјор гроба у усменом њесништву</i>	7
Др Данијела Р. Петковић, <i>Геометријске слике сижејних модела</i> . .	25
Др Данијела Б. Васић, <i>Мојив њросаца и њешких задајџака – срјске и јајанске варијанџе</i>	41
Др Снежана З. Шаранчић Чутура, <i>Жанровска и сџилска речџосџи варијанџе. Усмена бајка о Пејелџуџи џо зајџису Јована Субоџиџа</i> . .	57
Др Нермин С. Вучељ, <i>Геније у француској мисли XVIII века</i>	71
Др Даворка М. Маравић, <i>Почетџак двојништџива у сџваралаштџиву Ф. М. Досџојевскоџ (џриџовијеџка Двојник)</i>	89
Снежана З. Калинић, <i>Дуелисџички асџекџи самообрачуна-исповести човека из џодземља Ф. М. Досџојевскоџ</i>	107
Др Оливера В. Радуловић, <i>Икона, иконичка слика и новозаветни орнаментџи у џриџовейџкама Лазе Лазаревиџа</i>	123
Др Снежана М. Вукадиновић, <i>Плауџов Амфитрион у руху француске аванџарде</i>	135
Мр Сања Ј. Париповић Крчмар, <i>Песниџи модернизоване џтрадиџије (књџжевноисџоријски конџексџи срјскоџ неосимболисџичкоџ џесништџива)</i>	153
МА Јелена Г. Милинковић, <i>Тематџизација џубавне џриче у роману Једно дописивање Јулке Хлајец Ђорђевић</i>	167
Др Милан Д. Живковић, <i>Језик у дисџоџиџи: Вавилон-17 Самјуела Делејнџа</i>	185
Др Марина М. Петровић-Jülich, <i>Теоријске џостџавке емџиријске науке о књџжевносџи</i>	201

Прилози и џрађа

Др Бранко С. Момчиловић, <i>Мисионар Ели Смџи о Вуку Караџићу и кулџурној сџџуацији Срба</i>	213
Др Миливој Ненин, <i>Ожењени чиновник и архимандрџи</i>	219

Поводи

МА Јана М. Алексић, <i>Недремано око српске књижевне критике (Књижевнокритичка и књижевноисторијска мисао Марка Недића у монографијама Стилска преплитања, Од реализма до постмодерне и Основа и прича)</i>	229
---	-----

Оцене и прикази

Др Наташа Ж. Драгин, <i>Из рукописне ризнице манастира Светог Пантелејмона на Ајосу</i>	245
Др Стојан М. Ђорђић, <i>Нови изазови комјаристике и србистике</i>	248
Мр Соња В. Веселиновић, <i>Увод у комјаристику</i>	253
Др Миодраг С. Матицки, <i>Српска усмена традиција Косова и Меџохије као град на облаку</i>	257
Др Горан М. Максимовић, <i>Књижевно богајство Медитерана</i>	259
Др Снежана С. Милинковић, <i>Медитеран као појам културе</i>	263
Др Ненад В. Николић, <i>Нови комјаривни поглед на Писмо Харалампију</i>	268
Мр Тијана Д. Тропин, <i>Како превести нејреводиво</i>	274
Владан С. Бајчета, <i>Синтеички увид у књижевно дјело Милована Данојлића</i>	277
МА Игор Д. Јавор, <i>Будућност нараива је у роману</i>	282
Др Мирјана И. Детелић, <i>Scripta manent</i>	287
Мр Страхиња Р. Степанов, <i>О новом контрастивном валенцијском речнику</i>	290
Др Исидора Г. Бјелаковић, <i>Поучиљно собрание разних језикословних дел либо одабрани сисци о књижевном језику код Срба у 18. и 19. веку</i>	297
Упутство за припрему рукописа за штампу	303
Contents	309

Др Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић

КУЋА НЕОБИЧНА. ПРОСТОР ГРОБА У УСМЕНОМ ПЕСНИШТВУ*

Рад се бави опевањем простора гроба и обредних радњи које се на гробу врше у српском и јужнословенском усменом песничству, указујући, пре свега, на особену амбивалентност односа према покојнику и смрти који се у њима огледа. Испитују се значења која се у усменој поезији придају немању гроба, или необележеном, незнаном гробу; опевање гробова потенцијално нечистих мртваца, посебно гроба у гори; сахрана на своме; гроб с прозорима опеван нарочито у лирској песни; и различити видови комуникације с умрлима. Све ове песме, отворене су универзалношћу свог значења за комуникацију са савременим читаоцем, али задржавају и даље свој митско-магијски подтекст и на њему заснована значења.

Кључне речи: гроб, жртвовање, утук, нечисти мртац, комуникација с мртвим.

Усмене песме, без обзира на род и врсту којима припадају, у опевању простора гроба и обредних радњи које се на њему врше по правилу рефлектују суштинску амбивалентност односа живих према мртвима. Веселин Чајкановић јасно раздваја два аспекта култа мртвих, најнепосредније оличена у *жртвовању* и *ушћуцима*, односно обредне радње које „иду у *користи* покојника“ (подвукао В. Ч.) и поступке „којима је циљ да душу покојникову држе на пристојном одстојању“ од света живих. Ове „противуречне радње [...] толико су повезане и толико једновремене да их је немогуће раставити и засебно посматрати“ (ЧАЈКАНОВИЋ 1995: 105).

* Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

Предмет опевања је, превасходно, сама сахрана, копање и опремање гроба и период „акутне жалости“, који претходи укључивању покојника у култ светих предака, и траје докле трају подушја која временски маркирају одвајање душе од њеног земаљског боравишта.¹ Обележени гроб на коме су обављени нужни обреди био је први и основни услов да се успешно, на здравље живима и у покој мртвима, раздвоје *овај* и *онај* свет. Непознати, необележени гроб, који нужно значи и изостанак подушја и жртвених радњи, предмет је стрепње² и клетве. И једно и друго уобличено је у певању о Марку Краљевићу. Очева клетва, која симболички поништава сваки траг Маркове егзистенције – бескомпромисно јунаштво замењује служењем туђину и брише трагове његовог постојања, обједињујући гроб и пород³ – доследно се испуњава, али се у различитим песмама различито тематизује и тумачи (уп. Костић 2002: 397–414; Зуковић 1995). У *Сесџри Леке кајџџана* (Вук II: 40) тежиште се с уклетости помера ка личној кривици и одговорности јунака:

„Јел је Марко Турска придворица,
Са Турцима бије и сијече,
Ни ће имат' гроба ни укопа,
Ни ће с' Марку гроба опојати.“

Необележени гроб може бити сакрализован сахраном у цркви и истумачен као облик заштите од потоње освете непријатеља. – Скривени гроб недоступан је скрнављењу:

Насред б'јеле цркве Вилиндара
Онђе старац укопао Марка,
Биљега му никакве не врже,
Да се Марку за гроб не разнаде,
Да се њему душмани не свете. (Вук II: 74)

У варијанти ове песме (Вук VI: 27) хришћанска сахрана у цркви:

Однијеше у Косово цркви,
Те Краљића погребеше Марка,
Баш за олтар од бијеле цркве,
Опоја му гроба и мрамора,
И Краљићу прекадише дивно –

¹ Подушја и помени светим прецима су заједнички, како са становишта онога ко их држи тако и с обзиром на онога коме су намењени; она немају „приватни карактер“ (Чалкановић 1995: 105).

² „Ће сам јадне кости затурио!
Ако мене суђен данак дође,
Нико виђет' гроба ни мрамора!“ (Вук VI: 24; уп. КН: 10)

³ „Ти немао гроба ни порода!
И да би ти душа не испала,
Док Турскога цара не дворио!“
(Вук II: 34; уп. КН: 4)

допуњена је паганском подушном жртвом испред цркве: „И напоље закопаше Шарца“. Рекло би се да у свести певача тек то двоструко подушје може „намирити“ јунака.

Необележени, непознати гроб може бити и потпуно лишен коби, приказан као облик својеврсног ратног лукавства. Очева клетва као да је потпуно заборављена – за Марков гроб се не зна његовом вољом, зато што је он тако изабрао:

Још у књизи бесједио Марко:
 „Носите ме цркви Филендару,
 Закопајте под патос од цркве,
 Не чин’те ми гроба ни мрамора,
 Нек се боје по крајини Турци
 И од мртва Марка Краљевога.“ (СМ: 121)

Посебно је питање колико се заборављени, затрти гроб, поготово када је последица клетве, значењем приближава потпуном ускраћивању гроба на које су осуђени највећи грешници и нечисти мртваци.⁴ Најтежи грешници и злочинци тако трају годинама у стању по много чему идентичном смрти,⁵ или их, кад коначно испусте душу, ни земља ни вода не примају (уп. *Гријех Дуке Сенковића*, Вук VI: 3; *Проклејти Дука Шейковић*, МН I: 39 и др.). У лирици се грех који не да мира и покоја може везивати за типска огрешења о светост цркве (НпЈС: 551, 552, 553), за тежак, неопростиви злочин (НпЈС: 549, 550), или за огрешење о девојку, чија се клетва до бога чује (Вук I: 368; САНУ I: 232, 233, 234, 235, 236, 237; LNPS: 414, 415; НпЈС: 467).

У усменом песништву уопште, сахрана, обележавање/освештавање гроба и ритуално опраштање од умрлог имају вишеструку функцију: омогућавају души умрлог да напусти тело и простор своје земаљске егзистенције, штите живе од могућег негативног утицаја неупокојеног мртваца, јачају плодотворну везу са светим прецима и прибављају њихову заштиту. Свака потоња комуникација с покојником мора бити таква да не нарушава његов покој и успоставља се само у крајњој невољи. Тако живи могу тражити помоћ умрлог, попут злостављане деце која траже хлеб од покојне мајке и питају је коме их је оставила: „Сте л’ оцу ал’ маћехи / Али кому другому?“ (МН I: 28). Мајка деци не пружа непосредну помоћ. Јасно указујући на границу која их дели:

⁴ „Ја ти гробља не смем казивати,
 Јер је код нас чудан адет пост’о:
 Кад умире под прстен девојка,
 Не копа се у то ново гробље,
 Већ се баца у то сиње море.“ (Вук II: 7)

⁵ „Разбоље се млада Павловица,
 Боловала девет годин’ дана,
 Кроз кости јој трава проницала,
 У трави се љуте змије легу,
 Очи пију, у траву се крију.“ (Вук II: 5)

„Ај дечица, дечица,
 Не могу ван круха дат,
 Моја кућа прешкура,
 Шкура, тамна и глимбака,
 На кој нема облака!“ –

она их шаље „Мајки божјој на Трсат“, којој их је и оставила.

И покојник може тражити помоћ и заштиту од живог сродника или пријатеља. Тако Вишњић Јован призива побратима Љутицу Богдана да би га заштитио од Турчина који нарушава његов покој (Вук VI: 7). Огрешење о мир и неповредивост гроба градира се овде од тродневног „чепанџа“ гроба, преко позивања мртвога на двобој, до раскопавања гроба и вађења костију како би биле спаљене.⁶ Овај макабрични мотив могао би бити непосредно преузет из магијско-обредне праксе којом се заједница штитила од неупокојеног мртваца (СлМ: 62, 386), али овде је у функцији истицања неутаживе мржње, која траје и преко граница смрти.⁷

Мир покојника може суштински нарушити и онај ко га воли. Тако мајка претераним продужавањем периода жаљења (уп. МН I: 26; ЖСГ: 201; Ђурић А: 252) директно наноси штету свом умрлом детету и омета његов починак.⁸ Сузама му натапа укопну кошуљу и ускраћује му изузетно важан аспект култа – светлост подушне свеће:

Што су моје утрнуте свјеће,
 То је уздисање моје миле мајке. (ЖСГ: 210)

Подушна свећа је, иначе, веома значајан апотропајон, који треба да отера зле душе,⁹ али, према широко распрострањеном веровању, и да разбије вечиту таму оног света и олакша путовање душе (Грбић 1909: 242).¹⁰

⁶ Казна за прекршај идентична је најављеном огрешењу:

Па му пепу у вјетар турио,
 Да му нема гроба ни мрамора.

⁷ Таква претња, непријатељством мотивисана, јавља се и у песми из Милутиновиће-ве *Пјеваније*, насловљеној *Нова њесна црногорска о војни Русах и Тураках њочейој у 1828. жоду* (СМ: 55), чији је аутор Петар Петровић Његош. Ту турски султан прети руском цару Николају да ће га убити под Варном и да ће му „На гроб дићи мечит и мунаре“. У историјској асоцијацији на краља Владислава, који је погинуо у бици код Варне 1444, и помињању Оркана као освајача света слуги се, већ овде, будући песник *Горског вијенца*, а песма се, садржински, стилски и по значењу којем тежи јасно разликује од усменог епског певања.

⁸ У партизанској песми *На Кордуну зроб до зроба* син опомиње мајку: „Тежа ми је суза твоја / Него црна земља моја“. Маја Бошковић Стули указује на везу ове песме „с архаичним мотивима неких наших народних пјесама и прича, у којима умрло дијете нема мира у гробу због мајчиног плача“ (Bošković Stulli 1971: 340–341).

⁹ Оне су посебно опасне за покојника, али, по општераширеном веровању, узмичу од ватре и светлости (Милатовић 1907: 7, 72; Чајкановић 1995: 108).

¹⁰ Чајкановић одбацује ово веровање као нетачно, али сматрамо да га управо његова широка распрострањеност чини незаобилазним.

Израз претераног жаљења, које може угрозити покој умрлог, у усменим лирским песмама може бити и сахрањивање покојника поред куће, у башти, обично протумачено жељом мајке да се не одваја од свог умрлог детета:

Жао мајци Конду закопати,
Закопати далеко од двора,
већ га носи у зелену башчу,
Те га копа под жуту неранчу. (Вук I: 368)

(Уп. САНУ I: 232, 236, 237; СнпЗС: 15;
LNPS: 414, 415; Ћул девојче: 120)

Овакво сахрањивање може бити и израз особеног непризнавања, магијског поништавања смрти. Тако у песми *Тешка му је врева девојачка* (Ћул девојче: 120) мајка не сахрањује већ *скрива* умрлог сина:

Умрео је Јова једин'ц у мајћу.
Не да мајћа у гроб да га носе,
Нел га носе у башчу зелену,
Сакрили га под бели босиљак.

То скривање блиско је укидању обележеног гроба као места покоја, на којем се обављају хронолошки јасно маркирани помени,¹¹ који се, по истеку одређеног периода короте, знатно проређују. Насупрот томе, мајка са мртвим сином одржава тако интензивну и учесталу комуникацију као да је и сама заборавила да је умро:

По трипут се мајка намињује:
Кад ујутру: „Добро јутро, Јово.“
Кад у пладне: „Бог помози, Јово.“
Кад увечер: „Добро вечер, Јово.“

То више није комуникација која треба да намири мртвог, већ пре израз неспособности живог да без њега настави живот. Истовремено, ова песма тематизује и друго општераспрострањено веровање, према коме се онај ко је умро жељан живота не може потпуно упокојити, већ увек остаје кобно везан за просторе између *ово̄* и *оно̄* света. Тако и мајчин јединац сведочи да није тешка земља него неутољена жеђ за животом:

„Стара мале, не тежи ми зевња,
Нел ми тежи врева девојачка.
Што ми праве друма преко гроба,
И мен буде и ја са њи да идем,
Ја казујем, да ми мајћа не да.“

Заточен мајчином љубављу и властитом жудњом, умрли не стиже ни до вечног починка, ни до девојака које га призивају. Завршни стихови песме остају као загонетно изједначавање смрти и мајке, можда као опомена да је човек у часу рођења обречен смрти.

Сахрана покојника „на своме“ била је, иначе, широко распрострањен обичај. Умирући је, све до почетка XX века, „могао тражити да га сахране

¹¹ Рецимо: треће јутро, седмо јутро, четрдесница, пола године, година.

на 'његовој' земљи (у пољу, воћњаку, на ливади), и та се жеља поштовала“ (ДЕТЕЛИЋ 1992: 76–77). Тако у песми *Краљевић Марко усипрјели љубу у незнању* (МН I: 29) млада жена у смртном часу тражи да буде сахрањена „Поред Петрове оне цркве свете“, али и на земљи која је откупљена од власника („Да ми није туђа земља тешка“). Ово се чини дубоко противречним: простор поред цркве је заједнички – намењен сахрани, што чини сувишним захтев да се земља откупи. Изгледа да је реч о два различита простора. Једно је освештани простор гробља, који је био ускраћиван *нечистиим мртвацима* – покојницима који су умрли неприродном смрћу (убијени, погинули, утопљеници, страдали од грома, хајдуци, обешени, „учесници обредних поворки“ – ДЕТЕЛИЋ 1992: 74, уп. СлМ: 385–386) и, поготово, онима који су умрли млади и жељни, због чега постоји опасност да се као штетна демонска бића врате у свет живих (СлМ: 385; МНМ I, 452). Друго је простор планине, горе, у којој се сахрањују нечисти мртваци – најчешће управо тамо где су умрли. Природа тог простора мења се откупљивањем – од туђег, дивљег, потенцијално оностраног он постаје *свој*, „припитомљава“ се. Да је тако, сведочи и трећи налог умируће жене: „Навали ме дрвљем и камењем“, што је био типични утук против нечистог мртваца (уп. Рјечник 79; ЧАЛКАНОВИЋ 1995: 72–160; СлМ: 385–386) и начин да се потенцијално опасна душа веже за *вечну кућу*. Сем тога, рационално објашњење које следи („Да ме не би раз'нјело звјериње“) бесмислено је ако је покојница сахрањена поред „оне цркве свете“, а одговара сахрани у гори. У суштини, чини се да певач без правог разумевања нагомилава радње којима се „намирује“ покојник (сахрана крај цркве, сахрана на своме, тужење, жртвовање руха) и спаја их с утуком – дрвљем и камењем на гробу.

Поштовање последње жеље покојника, и када је реч о месту и када је реч о начину сахране, типично је за епску песму (уп. ЕР: 64, 89; Вук II: 85, 89; МН IX: 20). Притом се, по правилу, развијеније описују само гробови у гори, места сахране оних који нису умрли „својом смрћу“ – младих људи, невесте, младожење, сватова. На таквим гробовима поштују се сви основни жртвени аспекти култа мртвих: жаљење и одавање поште; величање покојника; давање упутства за његово посмртно „живљење“; сађење биљке – руже, јабуке, јеле; извођење воде; постављање клупа на гробу где живи могу предахнути за душу мртвоме (или мртвима). Што је гроб раскошнији и ритуал сахране компликованији, то је губитак тежи.¹²

Покривање јуначког гроба телима/главама побијених непријатеља (Вук II: 81; Вук VI: 60) спаја жртвовање и освету. Тако се на Кајичином гробу остављају оружје, коњ, соко и тела побијених непријатеља:

Чело главе копље ударише,
 На копље му сокола метнуше,
 За копље му коња привезаше,

¹² На пример: ЕР: 157; Вук II: 7, 86; Вук III: 78; Вук VI: 10; САНУ I: 233, 234, 394, 398; САНУ III: 40; МН I: 46, 48; МН VIII: 20; СнпЛБ: 98; КН II: 61; Лесковац: 172 и др.

По гробу му оружје простраше;
Од Мацара унку начинише.

У варијанти песме *Смрт војводе Кајице* из Вукове рукописне оставштине (САНУ II: 77) компликовани ритуал жртвовања сведен је, али управо зато зачудно лирски интониран:

А Кајицу браћа саранише,
Са сабљом гроб му ископаше,
Доламама својим покрише.

У покривању гроба (као да је реч о постељи) слуги се неочекивана нежност, али и исти исконски страх људски пред вечном хладноћом гроба, који се среће и у Рембоовој песми о умрлом ратнику:

Он спава насмјешен ко' уснуло дјете,
Перуника му се око ногу плете.

Природо, љуљај га, њему је зима. (Прев. И. Г. Ковачић)

Упоредо с овим, потенцијално веома старим ритуалима, гроб погинулог (поготово онај у гори) може бити освештан и подизањем цркве. Понекад се „стара вера“ и хришћански обред обједињују,¹³ а понекад се обавља само хришћанско освештавање гроба, подизањем цркве и освештаног гробља око ње (МН IX: 20)¹⁴, или шкропљењем гроба и костију „кршћеном водицом“ (МН IX: 29).¹⁵ О значају који је придаван овом чину сведочи, пре свега, награда за оног ко освешта гроб:

Билу бих му кулу саградио,
Дао бих му дуге подворнице
И да' бих му Никина ђогина,
И да' бих му његово одило,
За сина бих њега ја узео,
Опет би га кушо' оженити

¹³ „Над гробом им цркву саградише,
Подно нога ружу посадише,
Покрај гроба воду наврнуше:
Ко је старац, нек' иде у цркву,
Ко је жедан, нека воде пије,
Ко је румен, нек' руже мирише,
Све пред душом два брата рођена.“ (Вук VI: 10)

¹⁴ „Нег ископај једно гробље мало,
Укопај ме, драги побратиме,
И сагради цркву од завјета:
Тко пролази, нека Бога моли
И од моје спомене се душе!“

Једном рече: „Исус и Марија!“
Другом рече: „Прими, Боже, душу!“

¹⁵ „И је л' мајка родила јунака,[...]
Да отиђе на Осик-планину
И понесе кршћене водице
Мојем Ники да пошкропи кости?“

У Орлову, бијелому граду
Оном липом Ружицом дивојком.

Све радње везане за намиривање умрлог могу се, истовремено, тумачити и као утуци, начини да се покојник веже за гроб и да се његова комуникација са живима строго ограничи и сведе у оквире корисне и пожељне за заједницу.¹⁶ Ружа која се често сади на гроб у гори (поготово на гроб невесте) јесте „по превасходству девојачко цвеће“ (Софрић 1912: 190–193; уп. ЧАЈКАНОВИЋ 1985: 207–209), једна од начешћих метафора за девојку, вишеструко обележена еротском симболиком, као део љубавне магије, али и као биљка која боју добија од крви девица и везује се са менструалном крвљу.¹⁷ Ипак, иста биљка, поготово када је реч о дивљој ружи (*Rosa canina*), има несумњива обележја сеновите биљке (ЧАЈКАНОВИЋ 1985: 208), „чије магичке функције углавном почивају на [...] бодљикавости“ и која „расте на граници свог и туђег света“ (СлМ: 590). Та граница, управо судећи по сађењу на гробу, може бити граница између *ово̄* и *оно̄* света (уп. ДЕТЕЛИЋ 2013: 108). Са становишта модерног читаоца, сложеност симболике јесте извор особене херметичности значења, па ове песме, упркос својој чулноконкретној предметности, проговарају понекад „загонетно и тамно“ и, попут модерне лирике, остварују особену естетску сугестивност „преко рикошета“ (уп. FRIEDRICH b. g.: 18), која претрајава веровања на којима се темељи.

Амбивалентност постоји и у сађењу дрвета на гробу. Оно, с једне стране, обезбеђује обележавање гроба, хладовину и за мртвога и за оне који за његову душу почину на гробу, или плодове који су подушна храна (уп. ДЕТЕЛИЋ 2013: 110–112). Истовремено, дрво и камен везују мртваца и његову душу за простор гроба, штитећи живе од његове могуће неупокојености (уп. ЧАЈКАНОВИЋ 1994/1: 338–340). Обичај да се на гробу сади дрво део је обредне и обичајне праксе код свих Словена. Воћка или зимзелено дрво сађени су¹⁸ на гробовима, поред осталог и на *ћразан зрџ*, односно гроб онога ко је умро далеко од куће. Све ово указује на „медијативни аспект митологије дрвета“ (СлМ: 162), које може обележити и фиксирати границу,¹⁹ и које својим кореном може досезати до оног света.²⁰ Као такво, дрво може везати душу, и тиме спречити да лута и наноси зло живима.

¹⁶ „Погребни обичаји имали су за циљ да изолују мртвог и заједно с њим – штетно дејство смрти; истовремено је, исто тако, постојала и супротна тенденција – сачувати мртвога близу живих, како се не би нарушавала целовитост колектива“ (МНМ I, 452. Превела Љ. П. Љ.).

¹⁷ Пријепољске Муслиманке у тепању женском детету, али и погрдно (*ћулдрмуша* је раскалашна жена која се нуди мушкарцима), користе именицу ружа (ћул) као метафору женског полног органа.

¹⁸ „Мртворођену и некрштену децу су закопавали у воћњаку, под плодним дрветом, врбом, дрветом уопште [...] и обично уопште нису обележавали гробове“ (СлМ: 162).

¹⁹ Моје бабе су дрвеће посађено између њива звале *мрџин/мрџињ* – што је очито изведено од маргина (граница), а значи, истовремено, и међу, границу између њива која се оставља неузорана и знак који ту границу обележава (уп. РСХКЈ III, 436).

²⁰ У корену таквог дрвета бораве демони медијатори, попут змаја, или друга онострана бића (уп. Пешикан-Љуштановић 2002: 190–192).

Исто важи и за воду изведену на гробу. Она је, несумњиво, део намиривања умрлог, пошто помаже да се угаси његова неутажива жеђ,²¹ па је зато аналогна жртвеном изливању воде на гробове „за мртве“, или пијењу на гробу за душу мртвога: „Народ верује да је најбоље делити воду за душу умрлог, јер умрли на оном свету највише оскудева за воду“ (Грбић 1909: 257).²² Истовремено, вода је, према глобално распрострањеним веровањима, граница између *ово̄* и *оно̄* света, коју сваки покојник мора прећи и која га вишеструко везује за свет мртвих.²³ У митском поимању света „пут у друго царство пролази кроз змајеву губицу и *ѿреко воде* – као и *кроз воду*, и касније – *ѿо води*“ (Прор 1990: 400; подвукла Љ. П. Љ. Уп. Детелић 1992: 31; Детелић 2013: 112). Као место додира и раздвајања света живих и света мртвих, ове граничне воде изразито су амбивалентне. Оне поседују својства и једног и другог света (Лић 1983: 123), постају „парадоксално место где они међусобно опште“ (Елијаде 1986: 63), и зато могу с људског становишта имати и позитивно и негативно дејство (уп. Карановић 1998: 35–45). У песмама се непосредно тематизује само позитивни аспект воде на гробу, оно што је везано за жртвовање и намиривање мртваца, али се у подтексту слуги и њен разграничавајући, заштитни аспект: везати мртвог за онај свет и његову нову кућу.

Комуникација с мртвима обликована је у епици и епско-лирским песмама, пре свега, као опраштање и обезбеђивање њихове онострани егзистенције и везана је за нераскидиву мешавину љубави, жаљења и страха. Исто важи и за знатан део лирских песама, поготово за тужбалице које су биле саставни део култа мртвих. Простор гроба у њима се често апострофира, пре свега као покојничково ново, необично станиште (двори – Вук I: 153; Вук V: 150, 134, 143; ДС: 47; кућа – ДС: 63, 67, 74 грађевина – Вук V: 125; кула – ДС: 109), а ређе и као шири простор онога света (Вук V: 125; Вук V: 126; Вук V: 137; ДС: 91).²⁴ Поред двора, куће, куле, као метафора гроба јављају се и неодређени простор тамнила (Вук V: 134) и тамница (ДС: 70), али се и они повезују са кућом, било непосредно („У тавници ледној кући“, ДС: 108), било посредно, тако што се у истој песми гроб назива дворима, па се тамнило може посматрати и као део атрибуције (Вук V: 134).

Атрибуција покојничковог оностраног станишта релативно је уједначена. Шири простор онога света (описан у форми покојничковог одговора мајци и

²¹ „У доњем свету, према општем схватању и семитских и индоевропских народа, влада вечита жеђ. [...] Према томе, једна од највећих брига у култу мртвих јесте да се мртвима дотури вода, на време и у довољној количини“ (Чалкановић 1994/I: 332; уп. Тројановић 1911: 135; Босић 1985: 89–94; Босић 1987: 159–172).

²² Исти смисао има до данас очувани обичај да се део пића за душу проспе на земљу или под.

²³ Не само прелажењем већ и испијањем воде заборава, *мртве воде*, која чини да се он у потпуности упокоји и заборава путеве који воде у свет живих.

²⁴ Уп. Матицки 1979: 108–110; Матицки 1979: 5–23.

жени) обележен је увишестручавањем: удвајањем²⁵ и утростручавањем – „три града царева“ (Вук V: 125), „три бијела града“ (Вук V: 126), или безмерношћу: „камење небројено“, „црна земља немјерена“ (ДС: 91). Удвајањем *оног* света оцртава се особено путовање душе, кроз диван,²⁶ који је описан као простор у коме се сабирају свети преци, породични и национални:

Наше старе прегледати,
 Мој угледу!
 Браћу Србље наодити,
 Српска главо!
 Све кнезове и кметове,
 Ставни кмете!
 И од мора властелине,
 Мој властељу! (Вук V:137) –

до раја, који остаје без описа, наведен само као циљ покојниковог путовања („У рају је мјесто тебе“). Утростручавање загробног простора води у особено градирање таме, суше, хладноће, као општих одлика загробног простора:

„У првоме жарка сунца нема,
 У другоме љети воде нема,
 У трећему зими огња нема...“ (Вук V: 125) –

или у градирање покојниковог будућег, танталског искуства:

„У једноме жарко сунце сјаје,
 То је мене данас потавњело;
 У другоме љута гуја спава,
 Која ће ми попит очи црне;
 У трећему црну зиму кажу,
 У томе ћу вазда зимовати,
 У студеној води огрезнути.“ (Вук V: 126)

Исто важи и за атрибуцију покојниковог оностраног станишта. Двори су „Љуто уски и тијесни, / А без врата и прозора / [...] без свећице, без стражице“, нови, *самојвори*,²⁷ тамни (Вук V: 134; ДС: 47); тавни, „без прозора и пенцера“ (Вук V: 143; ДС: 109). Кућа је *необична*, „Нема врата, ни прозора“

²⁵ „Тамо кажу два свијета,
 Мој свијету!

И у њима два цвијета,
 Мој цвијету!

Рај је један, друго диван,
 Мој делија! (Вук V: 137)

²⁶ Судаћи према контексту, овај турцизам је употребљен у двоструком значењу: и разговор и место за разговор.

²⁷ *Самојвор*, према речнику Матице српске, значи само 'онај који се створио сам од себе' (РСХКJ V, 634), док се овде користи у старијем значењу, на које упућују Вук („Aus einem Stüke, ex una, continuus” – Рјечник: 664) и Ивековић и Броз, да означи нешто што је целовито, без пукотина и отвора „што је од једног комада“, цело попут чаше, посуде (РНЈ II: 376).

(Вук V: 134; ДС: 74), *вјечна/вечна* „Од камена без шљемена“ (ДС: 63, 108); *зайрњена, ледна, зайворена, мрамор, нова* (ДС: 108–109). Тавница/тавнило је „без виђела“ (Вук V: 134) „без виђела никаквога“ (ДС: 64); „Без покривке и простирке“ (ДС: 108); „У тавници добра нема, / У тавници сунца нема, / Нити *враиџа* ни *јрозора*“ (ДС: 109), „није сунца ни мјесеца“ (ДС: 110).

Иако се у тужбалици *онај свети* описује и као простор у коме се налази рај (Вук V:137), као наставак оностраног живљења, у коме мртви задржавају пређашње сродничке и породичне везе (Вук I: 150)²⁸ и у коме зато има „доста добра“ (Вук I: 151; Вук V: 130; Вук V: 155),²⁹ па и предаха, пића и лека за мртвога,³⁰ доминантна слика *оног свети* у тужбалицама изразито је негативна. Она је знатно ближа универзално распрострањеним представама о тами, глади, жеђи, хладноћи, пустоши царства мртвих³¹ него представама о рају. Свет мртвих се, најопштије гледано, најчешће уобличавао као особени анτισвет, супротан свету живих (уп. МНМ I, 453). Разлог би могао бити то што тужбалице, везујући се за „акутну фазу“ жаљења, не тематизују цело „путовање душе“, па практично и „не стижу“ до њеног рајског блаженства или испаштања (изузетак је Вук V: 137), већ се, пре свега, баве трауматичним искуством непосредног одласка умрлог из заједнице и његовим драматичним сусретањем с оностраним.

Необичношћ новог покојниковог станишта – тескоба, тама, жеђ, хладноћа, пустош, змије које пију очи – у великој мери произлази из његове затворености и изолованости: то је простор самотвор, лишен врата и прозора,

²⁸ „Е те жеља обузела
На банове, на ђедове,
На те мудре родитеље,
и на вељу својту твоју:
На синове на стричеве,
И на милу браћу твоју,
На банице миле сестре?“

Вук у напмени наглашава како ово значи да је умрлог обузела жеља да види оне који су пре њега помрли.

²⁹ „Ма ли ће те Бог помоћи,
Е ћеш тамо добра наћи:
Дивну киту својте твоје
[...]
Који ће те дочекати,
У путу те сусретати,
И жељно те загрлити.“ (Вук I: 153)

³⁰ „Један имбрик ладне воде,
а у други рујна вина,
У трећему кордијала.“ (Вук I: 153)
„Кордијал, од талијанск. *cordiale* [...], љековито пиће, што се особито даје онеме који падне у несвијест, да би дошао к себи“ (Вук I: напомена уз песму 153).

³¹ Ахил одбија Одисејеве речи дивљења и поштовања и каже му: „Радије бих био слуга, него што бих био господар подземног света“.

притиснут каменом/мрамором,³² затрњен.³³ На фону овакве доминантне представе о простору гроба, издваја се један број различито класификованих лирских песама у којима се гроб – момачки и девојачки – описује сасвим супротно, као простор вишеструко отворен према *овом*, горњем свету. Класификација, тамо где је има, указује на сакупљачево иманентно тумачење значења песме. Петрановић тако песму с мотивом прозора на гробу (ПЕТРАНОВИЋ I: 360) смешта међу „љубавне и различне женске пјесме“. Исто чине и Васиљевић (Космет: 61) и Бован (ЦГ: 210), док Златановић једну ставља у љубавне (НпЈС: 340), а другу међу породичне песме (НпЈС: 469),³⁴ као што чине и Недић (АЛП: 277) и Бован у другој збици (ЛепКМ: 155), руководећи се очито чињеницом да оне пре свега изричу општу чежњу умирућег за животом.

Заједничко свим песмама јесте то што се заснивају на разговору умирућег с мајком (ПЕТРАНОВИЋ I: 360; ЦГ 210; АЛП: 277; НпЈС: 340; ЛепКМ: 155) или с неодређеним саговорницима (Космет: 61; НпЈС: 469) и на његовом аманету где и како да га сахране после смрти. У свим песмама тражи се да се на гробу/табути или ковчегу оставе прозори/врата, који ће омогућити умрлом да комуницира с горњим светом и, када је о љубавним песмама реч, нарочито с вољеном особом. У различито развијеном опису функције појединих прозора исказује се углавном општа чежња за животом и његовим елементарним манифестацијама – кишом, ветром, сунцем. Елементарне чулне сензације – гледање и слушање – овде су манифестација живота и порицање смрти. У српској народној песми са Косова умирућа девојка казује мајци:

„Да ја умрем у Свету Недељу,
 Да позовем три добра мајстора,
 Да направе сандук од јавора,
 На сандуку три златна прозора:
 Један прозор ветар да ме бије,
 Други прозор сунце да ме греје,
 Трећи прозор мајка да ми прође“ (ЛепКМ: 155),

артикулишући општељудски страх пред „тамнилом“ и „невиделом“ и чежњу за трајањем преко граница смрти. Чак и тамо где се смрт прихвата, веза с горњим светом олакшава је и чини спокојнијом и мање страшно:

Да ми киша, мила мамо, кости сапере;
 Да ми сунце, мила мамо, кости сагрије;
 Да ми витар, мила мамо, кости расхлади. (АЛП: 277)

³² Мрамор се овде користи углавном у значењу белега на гробу, а ређе у значењу камена који се поставља на месту нечије погибије, али сврха је у оба случаја иста – да обележи гроб, али и да веже душу покојника и спречи је да лута међу живима.

³³ Као простор без врата и прозора гроб се опева и у лирско-епским песмама из Славоније и Пожеге (СнпЗС: 114; СнпПП: 200).

³⁴ Он, по свему судећи, младалачку љубав сматра темом љубавне, а брачну темом породичне песме.

Углавном формулативна слика три или четири прозора на гробу и њихове функције (ПЕТРАНОВИЋ I: 360; ЦГ 210; НпЈС: 340, 469) прераста, у горанској песми с Косова (Космет: 61) у заносно слављење живота и његових конкретних манифестација: игре, рада, љубави. „Млада и зелена“ сагледава кроз „три вратичића“, живи и зачудо живописни простор Горе и чесме – састајалишта у селу Брод:³⁵

На прво да гледам тупани ће одит,
 Тупани ће одит, свирли ће да свират,
 Оро ће да игра во Горна гумена,³⁶
 Да го гледам, мамо, Суљо бозација,
 Суљо бозација, драмски³⁷ алвација
 Другото да гледам бучеје дворои³⁸
 Бучеје дворои, моје другарице,
 Моје другарице, пусте даденице;
 Трећото да гледам дрвари ће минет,
 Дрвари ће минет, песми ће да пујет,
 Песми ће да пујет, пушки ће да фрлат.

Љубавно осећање према одређеном младићу бива овде потиснуто раскошном сликом игре и рада, свирка се преплиће с метањем пушака, песмом дрвара, игром кола и радом девојака удавача. Смртни час, попут особене жиже, сабира и наглашава интензитет и лепоту свакодневице.

У овим песмама отварају се и слуте дубоко људске и естетске везе и тамо где их не бисмо ни очекивали ни тражили. Лоркин лирски субјекат, у песми *Ойрошїџај*, вапи:

Умрем ли,
 оставите балкон отворен.

Дијете наранче једе.
 (Видим са свог балкона.)

Косац жито коси.
 (Чујем са свог балкона.)

Умрем ли,
 оставите балкон отворен!
 <<http://www.poezijaonline.com/?n=3&w=L&d=171&sid=565>>
 (25. 1. 2014) (Превод Д. Иванишевић)

³⁵ Овај податак даје Васиљевић (Космет: 399), док се у песми помиње само Гора/Горна и „чешма шарена“.

³⁶ Гумна.

³⁷ Из Дrame.

³⁸ Бучке, мутилице за масло по двориштима.

Овај глас дозива се у својој чежњи за животом и страху од ништавила са анонимним балканским певачима и ступа с њима у дијалог, актуелизујући универзалну вредност и универзални, општељудски језик поезије.

Истовремено, ове усмене песме, чак и онда када се аманет лирског субјекта наглашено окреће исказивању љубави (НпЈС: 340), остају тамне и загонетне. Лирском субјекту из срца израста дрво какво се сади на гробу, а у њему се опет отеловљује животна чулна, еротизована слика вољене, која пориче смрт и потиरे њене неумитне границе:

На срце ми, мајко, бадем дрво расне,
И у дрво, мајко, тај лепа девојка.
Лице ву је, мајко, као бело платно,
Очи су ву, мајко, као црно гројзе,
Веђе су ву, мајко, као пијавице. (НпЈС: 340)

Све ове песме, отворене универзалношћу свог значења за комуникацију са савременим читаоцем, задржавају и даље свој митско-магијски подтекст. Сви мртваци су потенцијално опасни, а посебно они који се нису најивели, који су остали жељни живота.³⁹ Гроб са прозорима⁴⁰ могао би бити начин да се они који „нису умрли својом смрћу“ учине мање опасним, да се помире две непомирљиве крајности – смрт и чежња за животом. И овде се поново суочавамо са наглашеном амбивалентношћу култа мртвих и противречним односом према умрлом: „с једне стране, њега су поштовали као претка–добročинитеља [...], а с друге – бојали су га се као штетног мртваца или духа који борави у близини живих“ (МНМ I, 452). Да би покојник био од помоћи живима, он се претходно морао стварно *ујокојийи*, што је, опет, значило да је погребни обред морао бити пажљиво и доследно спроведен. „Лирски гроб“ с прозорима отвореним према чулној раскоши живота могао је бити један од начина да се покојник веже за своју вечну кућу и своју нову улогу. Истовремено, и без свог митског подтекста, ова песничка слика остварује вишеструка, сложена значења и на њима заснива упечатљиву поетску сугестивност.

ИЗВОРИ

- АНЛП – *Анџолоџија народних лирских њесама*. Владан Недић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга, 1977.
- СнпЛБ – Беговић, Никола. *Српске народне њјесме из Лике и Баније* (1885). Фототипско издање. Славица Гароња-Радованац (приредила и поговор написала). Београд: Удружење Срба из Хрватске и Крајине, 2001.
- Космет – Васиљевић, Миодраг А. *Народне мелодије које се њевају на Космету*. Београд: Просвета. 1950.

³⁹ Уп. СлМ: 376–378; МНМ I: 452.

⁴⁰ На могуће везе ове слике са конкретном обредном или обичајном праксом указано је у тексту *Немоџућа њесма* (Детелић – Делић 2013: 195–213). Уп. СлМ: 137–138.

- Лесковац – ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије лесковачког краја*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука. 1960.
- Вук I – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српске народне њесме. Књига њрва, у којој су различне женске њесме*. Беч 1841. Сабрана дела Вука Карацића. Владан Недић (прир.). Београд: Просвета, 1975.
- Вук II – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српске народне њесме. Књига друга у којој су њесме јуначке најстарије*. У Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1845. Сабрана дела Вука Карацића. Књига пета. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- Вук III – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српске народне њесме. Књига њрећа у којој су њесме јуначке средњњјех времена*. У Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1846. Сабрана дела Вука Карацића. Књига шеста. Радван Самарцић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- Вук V – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српске народне њесме. Књига њећа у којој су различне женске њесме*. Љуб. Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање. 1898.
- Вук VI – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. *Српске народне њесме. Књига шестња у којој су њесме јуначке најстарије и средњњјех времена*. Љуб. Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1899.
- СнпПП – ГАРОЊА РАДОВАНАЦ, Славица. *Српске народне њесме из околине Пакраца и Пожеге у записима Симе Д. Милеуснића*. Загреб: СКД „Просвјета”. 1998.
- ДС – *Двори самоњвори. Тужбалице*. Миодраг Матицки (изабрао и приредио). Београд: Рад, 1979.
- Ђул девојче – *Ђул девојче. Лирске народне њесме из белоњаланачког краја*. Група аутора. Ниш: Градина, 1979.
- Ђурић А – *Анњолоњија народних лирских њесама*. Војислав Ђурић (избор и предговор). Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1969.
- ЕР – *Ерлангенски рукоњис сњарих српскохрвањских народних њесама*. Београд – Ср. Карловци. Издао проф. универ. у Прагу Герхард Геземан. Навођено према: *Песме ерлангенског рукоњиса*. Мирјана Детелић (прир.). <<http://www.branatonic.com/erl/index.php>> (15. новембар 2013.)
- ЖСГ – БЕГОВИЋ, Никола. *Живоњ Срба граничара*. Београд: Просвета. 1986.
- ЛЕПКМ – БОВАН, Владимир. *Лирске и ењске њесме Косова и Мењохије*. Приштина – Београд: Институт за српску културу – Стручна књига. 2011.
- МНМ 1, 2 – *Мифы народов мира. Энциклопедия*. 1, А–К. 2, К–Я. С. А. Токарев (главный редактор). Москва: Российская энциклопедия, 1994.
- НПЈС – *Народне њесме и басме јужне Србије*. Момчило Златановић (сакупио и приредио). Београд: Српска академија наука и уметности, 1994.
- СнпЗС – ОБРАДОВИЋ, Милан. *Српске народне њесме из зањадне Славоније*. Славица Гароња-Радованац (прир.). Топуско – Нови Сад: Сава Мркаљ. 1995.
- Петрановић I – *Српске народне њесме из Босне и Херцеговине. Лирске*. Сакупио Богољуб Петрановић. Књига прва. Сарајево: Свјетлост, 1989.

- Рјечник – КАРАЦИЋ, Вук Стеф. (1852). *Српски рјечник исџумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч 1852. [Наведено по издању Београд: Нолит, 1977]
- РСХКЈ – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књ. I–VI. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- САНУ I – *Српске народне џјесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Карацића*. Књига прва. *Различне женске џјесме*. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности.
- САНУ II – *Српске народне џјесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Карацића*. Књига друга. *Пјесме јуначке најстарије*. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности.
- СлМ – *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepher Book World, 2001.
- СНПр III – *Српске народне џјесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Карацића*. Књига трећа. *Пјесме јуначке средњџјих времена*. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности.
- ЦГ – *Српске народне умотворине са Косова и Мејхохије на стџраницама „Цариградског жласника“*. Владимир Бован (прир.). Исток – Лепосавић: Дом културе Свети Сава.
- *
- КН – *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini: Iz rukopisne ostavštine Koste Hörmanna*. Ђенана Buturović (redakcija, uvod i komentari). Sarajevo: Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine, 1966.
- КН I, II – *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*. Књ. I и II. Sabrao Kosta Hörmann. 1888–1889. Sarajevo: J. Kušan, 1933.
- LNPS – BAŠIĆ, Husein. *Može li biti što bit' ne može: lirske narodne pjesme iz Sandžaka*. Пјевлја: Међурепубличка заједница за културно просвјетну дјелатност, 1988.
- МН I – *Hrvatske narodne pjesme, odio prvi, Junačke pjesme*. Књ. 1. Dr Ivan Broz i dr Stjepan Bosanac ur.). Zagreb: Matica hrvatska, 1896.
- МН VIII – *Hrvatske narodne pjesme*, Књ. 8. *Uskočke i hajdučke pjesme*. Nikola Andrić (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, 1939.
- МН IX – *Hrvatske narodne pjesme*, Књ. 9. *Historijske, krajiške i uskočke pjesme*. Nikola Andrić (ur.). Zagreb: Matica hrvatska, 1940.
- РНЈ – *Рјечник хрватскога језика, I и II*. F. Iveković i I. Broz (sakupili i obradili). Zagreb [b.i.], 1901.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Босић, Мила. Архаични елементи у погребним обичајима Срба у Војводини. *Етнологије свеске* 6 (1985): 89–94.
- Босић, Мила. Вода у погребном ритуалу и култу мртвих код Срба у Војводини. *Рад војвођанских музеја* 30 (1986–1987): 159–172.
- Грбић, Саватије М. Српски народни обичаји из Среза бољевачког. *Обичаји народа српског II. Српски етнографски зборник XIV* (1909): 1–382.

- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Митски њросџор и еџика*. Београд: Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије”, 1992.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. Гроб у гори. Садејство просторног и биљног кодирања у епици. *Биље у џтрадиционалној кулџури. Приручник фолклорне боџанике*. 2013, 99–118.
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана – ДЕЛИЋ, Лидија. Немогућа песма: проблем поетичке конзистенције. *Срџски језик, књижевносџи, умейносџи*. Књ. 2. *Немоџуће: завеџ човека и књижевносџи*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013, 195–213.
- ЕЛИЈАДЕ, Мирча. *Свеџо и џрофано*. С француског превео Зоран Стојановић. Предговор („Архајски човек и мит”) Сретен Марић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. 1986.
- ЗУКОВИЋ, Љубомир. *Исџоријски краљ Марко и еџски Краљевић Марко*. Бањалука: Нови глас, 1995.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. Мотив забрањене воде у јуначкој традицији балканских Словена, једно могуће тумачење. *Књижевна криџика. Часоџис за књижевна и есџеџичка џиџања*. XXVII (пролеће – лето 1998): 35–45.
- МАТИЦКИ, Миодраг. Тужбалице. *Двори самоџвори. Тужбалице*. Миодраг Матицки (изабрао и приредио). Београд: Рад, 1979, 5–23.
- МАТИЦКИ, Миодраг. Гроб. *Двори самоџвори. Тужбалице*. Миодраг Матицки (изабрао и приредио). Београд: Рад, 1979, 108–110.
- МИЈАТОВИЋ, Станоје М. Левач и Темнић. *Обичаји народа срџскоџ I. Срџски еџноџрафски зборник VII (1907)*: 1–169.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. *Змај десџоџ Вук – мџић, исџорија, џесма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- СОФРИЋ, Павле. *Главније биље у народном веровању и џевању код нас Срба*. По Ангелу де Губернатису скупио и саставио Нишевљанин. Београд: Св. Сава. 1912. [Навођено према фототипском издању – Београд: БИГЗ, 1990. Аутори прилога Ненад Љубинковић и Јасмина Михајловић.]
- ТРОЈАНОВИЋ, Сима. Главни српски жртвени обичаји. *Срџски еџноџрафски зборник. XVII (1911)*.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник срџских народних веровања о биљкама*. Војислав Ђурић (приредио и допунио). Београд: Српска књижевна задруга – Српска академија наука и уметности, 1985.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. Пуштање воде о Великом четвртку. *Сџудије из срџске релиџије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Војислав Ђурић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партеџон М.А.М., 1994, 330–364.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. Домаћа религија и култ. *Сџара срџска релиџија и мџџолоџија*. Војислав Ђурић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, 1995, 72–160.

*

- BOŠKOVIĆ STULLI, Maja. Narodna poezija naše oslobodilačke borbe kao problem suvremenog stvaralaštva. *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*. Maja Bošković Stulli (prir.). Zagreb: Školska knjiga, 1971, 317–356.
- BOŠKOVIĆ STULLI, Maja. Bilješke o narodnoj pjesmi iz oslobodilačkog rata. *Republika. Mjesečnik za književnost, umjetnost i društvo* IX/ 7–8 (1953): 676–682.
- FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderne lirike, od sredine devetnaestog do sredine dvadesetog stoljeća*. Truda i Ante Stamač (prev.). Zagreb: Stvarnost. B.g.
- KOŠTIĆ, Zvonimir. *Lik Marka Kraljevića u srpskoj junačkoj pesmi*. Beograd: Princip, 2002.
- LIČ, Edmund. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Boris Hlebec (preveo s engleskog). Beograd: Prosveta, 1983.
- PROP, Vladimir Jakovljevič. *Historijski korijeni bajke*. Vida Flaker (prev.). Sarajevo: Svjetlost. 1990.

Ljiljana Ž. Pešikan-Ljuštanović

THE UNUSUAL HOUSE: THE GRAVE AREA IN ORAL POETRY

Summary

The paper analyzes the poems concerning the graves and rituals on graveyards in the Serbian and South-Slavic oral poetry indicating primarily the individual ambivalence of the relationship towards the deceased and the death reflected in them. The paper investigates the meanings in oral poetry that are ascribed to not having a grave or having an unmarked grave; the poems about the graves of potentially unclean dead people, especially about the graves in mountains; the burial in its own; the grave with windows is particularly covered in lyrical poetry; and various forms of communication with the dead.

In the poems concerning the grave space and various forms of communication with the dead we face an emphasized ambivalence of the cult of the dead and contradictory relationships towards the dead. The dead can have the role of the ancestor-benefactor but they can also become the undead deceased or impure spirits who dwell in the world of the living and cause them harm. In order for the dead to be of any help to the living they previously had to really die, which means that the burial ceremony had to be carefully and consistently done in all its segments.

The universality of the meaning of all these poems opens them up for communication with the contemporary reader although they retain their mythical and magical subtext and all the meanings based on them.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
 joljilja@gmail.com

Др Данијела Р. Петковић

ГЕОМЕТРИЈСКЕ СЛИКЕ СИЖЕЈНИХ МОДЕЛА*

У овом раду схеме модела епских песама представљају се планиметријским фигурама чија темена формирају носиоци епске радње, а странице означавају њихове релације. Једноставни, једнокружни, сижеи мотивских песама, зависно од броја протагониста и њихових интеракција, одговарају отвореним, делимично отвореним и затвореним геометријским сликама, које варирају од дужи до шестоугла. Највише сижејних модела одсликава троугао чија два темена заузимају јунак и противник, док се на трећем измењују налогодавац, помоћник, тражено лице или жртва. Свака сложенија слика настаје аналошким низањем истих геометријских образаца, тј. проширивањем једноставнијих фигура, које на тај начин добијају статус структурне формуле.

Кључне речи: сижејни модел, епски ликови, геометријска слика, структурна формула, аналошки принцип.

Епске биографије јунака српске епике склапају се од секвенци тематизованих у појединачним сижеима, између којих нема узајамне временске корелације.¹ Епска песма припада типу „monovalentnog diskursa“, који „ne priziva u sećanje neki pređašnji način govora“ (Todorov 1986: 30). Б. Путилов примећује да се подвизи јунака епских песама и билина не надовезују један на други, већ су узајамно заменљиви. Они допуњавају епску биографију јунака, што се манифестује као стално умножавање епизода и увећавање сижеа (Putilov 1990: 286). Појединачна песма, сиже, „najsuštinskiji deo epskog jezika“ (Putilov 1990: 282), у своје границе смешта епске ликове, предметни

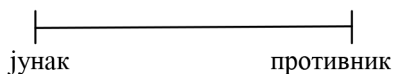
* Овај рад је настао на пројекту *Српско усмено сиваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011) Института за књижевност и уметност, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Поједине песме косовског круга одступају од ове генерализације, али само на мотивском нивоу. Иако је неспоран хронолошки поредак догађаја пре, у току и након боја, нема оделитих сижеа који се директно и у целисти наслањају један на други. Сукцесивни сижеи већ су се надовезали и оформили сложене (нпр. Б, 1; СНП Цр, 30).

свет, функционални просторно-временски континуум, а сви заједно подлежу законитостима обликовања затвореног и целовитог² епског света.

Неодвојивост ликова и сижеа почива на есенцијалној зависности носилаца радње и радње саме. Узајамно прожимање могуће је показати представљањем појединачних сижејних модела путем релација ликова. Сваки модел је општи тематско-мотивски пресек више варијаната, али и заједничка схема, парадигма узајамних односа ликова у истој групи песама. Ове везе изграђују геометријску схему сваког сижејног модела, која се одсликава као дуж, троугао, четвороугао, итд., аналогно отвореној, полуотвореној и затвореној геометрији драмских ситуација³. Оваква упрошћена схема може се, макар номинално, применити и на епске песме⁴. Уместо на ситуације, сцене, у овом раду схема ће бити пренета на раван целих сижеа. У чворне тачке, темена, смештају се делатни, сижејнотворни ликови, тј. они који битно утичу на ток радње. Изузета су епизодична и споредна лица, као што су слуге, поједини гласници, саговорници и сл., а модели су сведени на једну или две планиметријске слике (фигуре у једној равни), применљиве на већину варијаната.

Најједноставнија геометријска слика епских сижеа јесте дуж. Она илуструје све оне моделе који се заснивају искључиво на интеракцији јунака и противника.



Мада је поменути релација епска база, ретко се појављује у оваквом упрошћеном облику, али је, с друге стране, присутна у готово свим типовима сижеа⁵. Међу песмама о заштити слабих и борби за правду, овакву схему прате неке песме о Марковој прослави крсног имена (СНП II, 72; ПЦХ, 35), завади са вилом (Е, 176; Е, 181; СНП VI, 23; СНП Пр, 37) и указивању на

² Лихачов сагледава фиктивни свет епа као острво у историјском времену (Лихачов 1972: 275, 294). Бахтин сматра да је овај апсолутни, омеђени, завршени свет удаљен епском дистанцом у идеалну прошлост (ВАНТИН 1989: 449).

³ Анализирајући интеракције лица у драми, Пол Жинестје је описао основне типове њихових односа. Уочио је различите геометријске линије и слике које они формирају у свакој сцени (ŽINESTJE 1981: 118–151).

⁴ Избор је ограничен углавном на мотивске песме са појединачним протагонистом, из старијих записа, Вукових класичних, рукописних збирки и необјављених рукописа, као и из Милутиновићеве *Пјеваније*. Сижејни модели четовања и борбе укључени су у разматрање само када се јунак издваја, а колективни лик (чета, војска) има улогу епског фона.

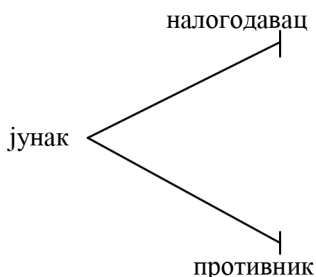
⁵ Сижејни модели у којима је протагониста јунак, појединац, могу се разврстати на седам типова: 1. заштита слабих и борба за правду; 2. ослобађање; 3. јуначка такмичења; 4. женидба; 5. породични односи; 6. социјални статус (јунак и владар; јунак у чети; јунак у војсци); 7. смрт.

грешке побратиму или владару (последњи се само делимично приближавају полу противника) – СНП II, 60; СНП Пр, 34. Поменуте групе познају и схему троугла, што указује да су се у парној релацији преклопили делокрузи жртве и спасиоца. Марко, угрожени јунак, сам се одбрани и казни насилника. Неке варијанте о јунаку који се ослобађа сам такође одговарају овом елементарном обрасцу (Б, 93; СНП VII, 33; ПЦХ, 139), као и песме о поробљивачу који својеволно пушта сужња (Е, 115; СНП VI, 54). У овом другом случају преклапају се делокрузи поробљивача и спасиоца. Специјализована јуначка такмичења – стреличарство, огледање коња и поједине врсте мегдана, ослањају се на супарништво два такмаца (СНП II, 61; Б, 17; СНП VI, 79; СНП Пр, 75; СНП Пр, 76; СНП Пр, 39). Разноврсни типови песама о женидби, због многобројних ликова и сложених релација, ретко одговарају овој схеми. Међу сужеима о породичним односима сучељени протагонисти су ујак и сестрић (СНП Пр, 39), док се у типу песама које јунака сагледавају из друштвене сфере, опозитно постављају хајдуци и њихови мучитељи (Е, 168; СНП III, 50).

Елементарном моделу дужи одговарају и малобројни сужеи у којима јунак успоставља моновалентну комплементарну везу. Уместо противника, интеракцију са јунаком остварује саговорник, адресат, помоћник, вереница или члан породице. Иако сви они не деле исти делокруг, повезује их сличан однос према протагонисти, у којем нема конфликта. Потискивање непријатеља ублажило је оштрину епске драматике и минимизирало заплет. Тако је женидба реализована без препрека епски непродуктивна, јер почива на договору женика и невесте (тазбине). Дуж доминира у сужеима о смрти јунака. Сукоб је овде отклоњен маргинализовањем противника и потенцирањем односа смртно рањеног јунака и владара или се завет умирућег јунака реализује као последња опоруча упућена мајци, побратиму, саборцу, намернику (СНП III, 31). Исто тако, неке баладично оријентисане групе неостварене женидбе због смрти од више силе (болест, урок, погибија вереника у боју) у први план постављају трагичан однос јунака и девојке. Најзад, сликом дужи могу се представити и све песме са приповедном ситуацијом у оквиру (разговор јунака и птице – СНП II, 54; СНП II, 55; Марка и мајке – Б, 5; СНП II, 64; СНП IV, 38; СНП IV, 39; извештај рањеника жени – СНП II, 51; приповедање харамбаше о разлозима одметања – СНП III, 1; СНП III, 62; СНП VII, 33; СНП VII, 34; СНП Пр, 1).

Слика отвореног троугла сложенија је планиметријска фигура, настала спајањем две дужи у истој крајњој тачки. Називом асоцира на логичку грешку, али прецизно илуструје односе између носилаца сужеа. Од три темена, два су узајамно неповезана. Чвориште које означава јунака једино је двовалентно. Између остале две тачке, на којима су најчешће налогодавац и противник, нема интеракције.

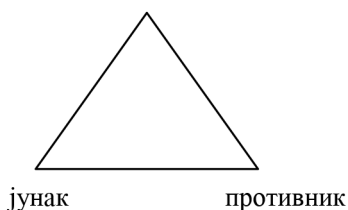
Овакву схему имају неке варијанте о ратнику који привремено оставља оружје (Е, 105; СНП II, 73). Маркова мајка, Марко и Арапин (Турци) образују отворени троугао, при чему мајка и синовљеви противници не остварују



никакву комуникацију. Мајка Находа Симеуна и калуђер који га одгаја такође не остварују интеракцију (СНП II, 14). Истом сликом могу се представити и сижеи о братоубиству из нехата (СНП II, 16; СНП VI, 9; СНП VI, 10; СНП III, 8). Мајка обавештава млађег сина да има старијег брата у хајдучима. Њена улога се завршава у овој једнолинијској вези. Друга линија је вишеструка релација између браће – мегдан, убиство, самоубиство. Харамбаша који дозволи јунаку да оде на непријатељску територију или га пошаље по плен, не суочава се са противницима јунака (такмичари у вишебоју, потера). Исто тако, изневерени, остављени јунак сам почини јунаштво међу противницима (одбегла чета и непријатељ се не сусрећу).

Најфреквентнија фигура припада затвореним геометријским структурама. Парадигматска схема половине модела представљена је троуглом. Заступљена је у свим типовима сижеа, а већинска је у песмама о заштити слабих и борби за правду, ослобађању, као и у сижеима о отмици и неоствареној женидби. Јунак и противник су два стабилна темена, док се на трећем измењују налогодавац, жртва, помоћник (заточник) и тражено (жељено) лице.

налогодавац/жртва/помоћник / тражено лице

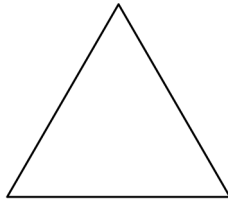


Песме о ослобађању, на пример, почивају на тројној релацији спасиоца, сужња и поробљивача, а носиоци сижеа о отмици из кола, с воде или с поља јесу отмичар, девојка и потера. У облику троугла се, такође, распоређују актери већине песама о неоствареној женидби и заштити слабих.

Једноставна фигура, каква је троугао, не значи одмах и једноставност композиције. Геометријска слика бележи успостављену везу између ликова у једној песми, али не и поновљену интеракцију. У неким варијантама, на

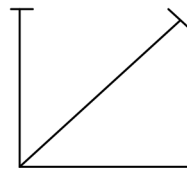
пример, о хајдуку Петру Шаровићу / Луки Радовићу, којег неверни побратим Лука Шакетић / Вук Шалетић издаје бегу Љубовићу, обрт настаје када налогодавац поверује да је издајник кривац за напад на његов дом, па одлучи да пусти ухваћеног јунака и казни свог доскорашњег повереника (СНП VIII, 10; СНП IIIр, 18; ПЦХ, 80). После успостављања тројне релације налогодавац – противник (издајник) – жртва, протагонисти мењају делокруге и наново успостављају исту тројну спрегу. Налогодавац постаје осветник, помоћник јунака, јунак се уздиже, губи улогу жртве, а противник је преузима. Слика је остала иста – троугао, али два пута оцртан.

налогодавац = помоћник



жртва = јунак противник = жртва

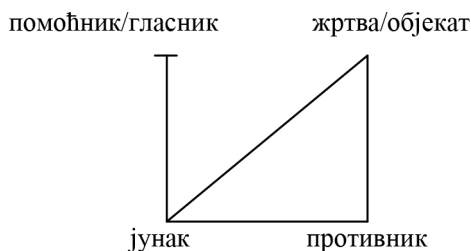
Отворени четвороугао није типична епска форма. Појављује се изузетно, само у појединим песмама, и не може се применити на целе моделе. Отвореност, заправо, значи да се од четири делатна лица узајамно повезују само по два.



Недовољна повезаност актера говори о томе да се радња не концентрише, како је очекивано, на свима њима (прва слика), или сведочи о сегментираниости сижеа и понављању идентичних ситуација (друга слика). Првом фигуром може се представити песма *Милош Сивошевић* и *Мехо Оруџиџић* (СНП IV, 32). На горњим, неповезаним теменима налазе се Лука Лазаревић и Али-паша, двојица војсковођа. Они су надређени Милошу Поцерцу, односно Меху. Судар две војске, а тиме и веза њених предводника, остали су у сенци мегдана за Кулинову сабљу, који деле српски и турски јунак (на слици смештени у двовалентне тачке четвороугла). Форми три дужи које полазе из истога темена одговара, на пример, песма о сукобима Марка са тројицом мегданџија које успут среће – са Ђином Латинином, младим Туретом и Ђерђели-Алијом

(СНП Пр, 50). Маркови противници не наступају заједно. Три сукцесивна независна мегдана пример су надовезаних сижеа. Зато њихова геометријска слика не одговара једноставним сижеима и осталим варијантама модела о такмичарском мегдану.

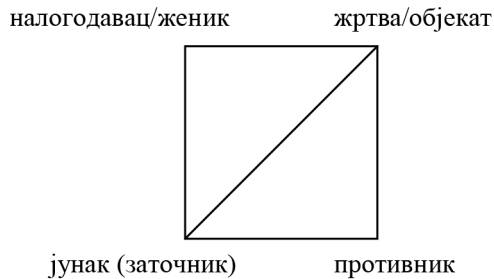
Делимично отворени четвороугао подразумева једно отворено теме, из ког полази само једна линија, док преостала три затварају троугао. На отвореном темени најчешће је помоћник јунака или његов гласник, док се тежиште радње ослања на троугао јунака, противника и жртве, односно, траженог лица (објекта).



Међу сижеима који одговарају овој схеми највише је оних о ослобађању засуђеног рођака (побратима) из поворке (СНП Пр, 70; СНП Пр, 41; ПЦХ, 32) или тамнице (Е, 83; СНП II, 83). Улога помоћника исцрпљује се обавештавањем о спровођењу ухваћеног јунака или о давно одведеном члану породице. Затим се сижеи уливају у типични модел ослобађања, који се реализује садејством три актера у доминантном епском троуглу. Варијанте о Марковом мегдану против хвалисавца – Филипа Маџарина, идентично постављају главне учеснике радње – Марков побратим преноси гласове о својеврсном изазову најбољег јунака, Марко и Филип опонирају у доњим теменима четвороугла, а Филипова љуба налази се на полу жртве (Е, 124; СНП II, 59; СНП Пр, 56; СНП Пр, 57; ПЦХ, 91; ПЦХ, 94).

И поједине песме других сижејних типова формирају сличну мрежу протагониста, али их делимично ротирају у крајњим тачкама. Стабилно остаје само теме јунака, који једини и остварује интеракцију са свима осталима. Тако се, на пример, у моделу о победи најмлађег јунака над хваљеним придошлицом (СНП VI, 33; СНП Пр, 55; СНП Пр, 85; СНП Пр, 86; ПЦХ, 75; ПЦХ, 145) у тровалентно теме смешта најмлађи јунак, троугао са њим формирају двојица старијих јунака, који не учествују у борби, док је на моновалентној тачки – противник. Обраде које истичу реку – препреку на повратку сватова – затварају троугао између младожење, његовог оца и очевог побратима, јунаковог непријатеља, док невеста преузима улогу жениковог помоћника (СНП VII, 12; СНП VII, 13; СНП IIIр, 35; СНП IIIр, 38). У сижеима о замени невесте јунак раскида троугао у који улазе противник и девојка да би се повезао са другом невестом (СНП VII, 27; СНП VI, 65).

Затворене фигуре искључују моновалентне протагонисте. Боље повезани ликови чвршће су структурисани у наративно ткиво, а њихово увођење је мотивисаније. Зато су затворене форме многобројније. Целовитост сижеа верније је пренета затвореном сликом. Четворо делатних лица скицира четвороугао са једном или две дијагонале. Прва фигура је много чешћа. После троугла, дуж и четвороугао са једном дијагоналом две су најраширеније слике повезивања ликова. Учесталост оваквог типа четвороугла последица је симетрије два троугла са заједничком хипотенузом. Једина изоморфна тачка јесте јунак у тровалентном темену. Формулативна комбинација, типична за поједине сижее о ослобађању и неке групе о женидби отмицом, јунака дијагонално везује за жртву, односно девојку (објекат потраге), док се у дво-валентне углове смештају налогодавац или пасивни младожења, на једној, а противник, на дијаметрално супротној страни.



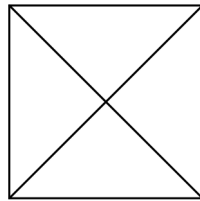
Иста слика одговара песмама о мегдану у којем победник осваја сестре (љубе), с тим што се јунак и противник дијагонално повезују, а преостала два темена заузимају две жене (СНП III, 54; СНП III, 55; СНП VI, 58; СНП VI, 59; ПЦХ, 114). Провала у девојачке одаје након дугогодишњег служења за девојку и отмица која потом уследи најпре се оцртава као троугао господар – јунак – девојка, да би се преко дијагонале јунак – девојка пресликао у симетрични троугао у чијем је темену овога пута робиња, помоћник који јунаку откључава табуисану „шикли одају“⁶ (СНП II, 96; СНП III, 22).

Међу сижеима о породичним односима, модел о опклади у верност љубе (Е, 139; ПЦХ, 81) другачије размешта четворо протагониста по истим линијама. Тривалентна темена заузимају Турчин, такмичар који се с Марком опклади да ће му преварити љубу, и Анђелија, Маркова мудра љуба, док су у осталим двома тачкама Марко (пасиван до пред крај јер чека на разрешење опкладе) и робиња коју Маркова љуба подметне улезу у ложницу. Сижејни модел о гозби на којој се открива љубино неверство (Е, 151; СНП VI, 25) окупља мајку у улози помоћника, јунака, супарника и неверницу. Као и у претходном примеру, јунака и љубу повезује дијагонала.

⁶ Забрањени простор у којем девојка сазрева подигнут је „горе“ на вертикалној оси, супротно тамници (Детелић 1992: 159–160).

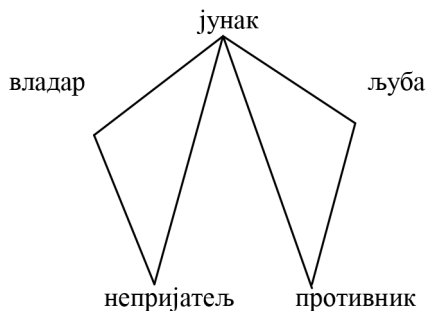
Фигура четвороугла са једном дијагоналном, осим у сужеима о ослобађању и отмици, доста је заступљена и међу песмама о социјалном статусу, али је управо у овој скупини најмања фиксираност одређеног делокруга за одговарајуће чвориште – једновалентно или двовалентно. Хомогени сужејни модели овог типа песама, представљени поменутом геометријском сликом, јесу: рођак издаје хајдука (дијагонала: хајдук – противник, двовалентна темена: налогодавац противнику и осветник (спасилац) издатог јунака) – ПЦХ, 103; СНП VII, 37; продаја хајдука (дијагонала: продати хајдук – була удовица, двовалентна темена: хајдуци прерушени у трговце и потера) – СНП III, 2; девојка у царевој војсци (дијагонала: девојка – цар, двовалентна темена: отац/брат девојке и кушач) – Б, 96; СНП III, 40; СНП IIр, 59; СНП IIр 67 и закаснили јунак (дијагонала: јунак – слуга (помоћник), двовалентна темена: љуба и Косовка девојка – гласник) – СНП II, 47.

Четвороугао са две дијагонале симетрична је слика сужеа чији су сви актери узајамно повезани. Зато се могу поставити у било који угао и замењивати места. Ликови се тројно повезују, па овај четвороугао настаје преклапањем четири троугла. Сложеније везе, већа испреплетеност, удвостручавање делокруга, директно повлаче мањи број сужејних модела које одсликавају.



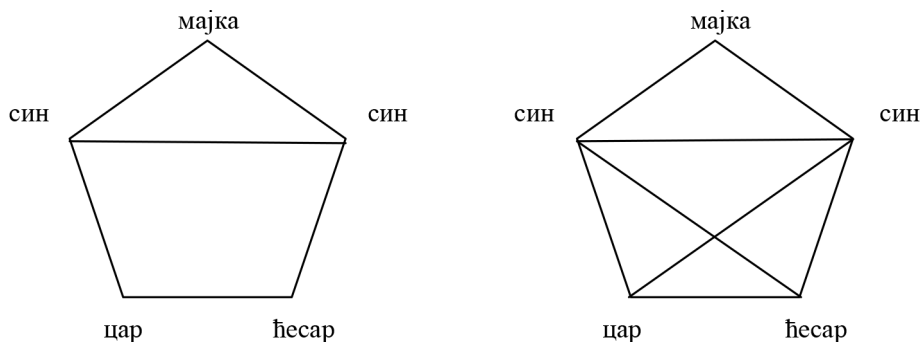
Оваква схема одговара неким групама песама о женидби, неверној жени, а такође и сужеима о оклеветаном јунаку. Женидба отмицом из сватовске поворке (СНП III, 27; СНП III, 34; СНП VII, 11; СНП IIр, 28; СНП IIр, 36; ПЦХ, 87 ПЦХ, 113) повезује женика, његовог заточника, противника и невесту. Женик, формулативно пасиван, овога пута учествује у отмици, неретко предводи чету, али је пресудна помоћ сестрића или слуге, заточника. Активни женик и линија која га спаја са противником проширују типични троугао јунак – противник – девојка на симетрични четвороугао са две дијагонале. Прељубница, супарник, јунак и нејаки син као помоћник творе мрежу односа на којој се граде варијанте о неверној Грујовици (Е, 117; СНП III, 7; СНП VII, 29; СНП IIр, 4; СНП IIр, 5; СНП IIр, 6), док су у моделу о љуби која уништава јунакове атрибуте помоћника заменили сестра (варијанте о погибији војводе Момчила), односно вила, вук и змија (варијанте о смрти Змај Огњеног Вука). Оклеветани јунак, владар, клеветник и различити типови помоћника (нпр. угледни сведок из редова непријатеља који потврђује јунаков исказ – Е, 88; Б, 14) формирају затворену фигуру са троструким везама између ликови.

Повећање броја носилаца радње захтева сложеније преплете између њих. С прогресијом делатних ликова опада број сижеа у којима су заступљени. Петоугаоне формације нису толико честе. Појављују се у песмама о женидби с препрекама и у онима које јунака сагледавају из угла социјалних односа. Отворене геометријске слике сижејних модела са више од четири темена готово и не постоје, јер подразумевају недовољну повезаност актера. Чак је и делимично отворена планиметријска слика с већим бројем учесника у радњи пре ознака појединачних сижеа него модела. Типична је, на пример, за неке сложене сижее настале поступком надовезивања два једноставна. Тако варијанте о јунаковом војевању у царевој војсци прерастају у мегдан против поробљивача љубе (Б, 7; Б, 86; СНП II, 62). Један троугао формирају јунак, цар и непријатељ, а други јунак, супарник и љуба. Спојна тачка два троугла је јунак.

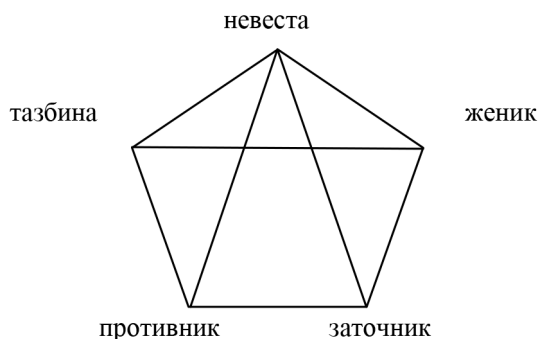


Затворени петоугао чвршће окупља носиоце радње, а последица вишеструких интеракција јесте обавезно пресецање дијагоналама, чији број, истина, није фиксиран, непроменљив, чак ни у истом моделу. Дobar су пример две варијанте о мегдану у незнању двојице браће, представника хришћанског и турског владара (СНП IIр, 9; ПЦХ, 5). Актери су мајка, њена два сина – царев и ћесаров заточник, турски и хришћански владар. Браћа која деле мегдан у незнању испред својих војски, након препознавања прекидају борбу. Расплет варира – обојица се враћају мајци (СНП IIр, 9), или најпре помире војсковође па се онда врате кући (ПЦХ, 5). Прва варијанта одговара петоуглу са једном, а друга петоуглу са три дијагонале.⁷

⁷ У једној Вуковој и једној Милутиновићевој варијанти овог модела (СНП VII, 55; ПЦХ, 125) мајка се не појављује. Слика сижеа одговара затвореном четвороуглу, чија су темена два брата, турски везир/цар и московска царица / бечки ћесар. Вукова верзија је пример четвороугла са две дијагонале – након прекида борбе рођаци заточници ухвате везира и предају га руској краљици. У Милутиновићевој варијанти браћа после откривања идентитета прелазе на страну бечког ћесара, што значи да се успоставља само једна дијагонала активирањем троугла двојице сродника и хришћанског владара.

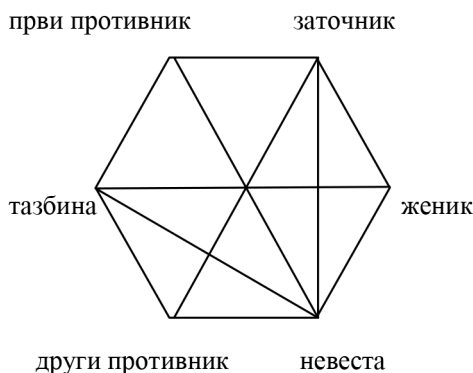


Сличном фигуром представљају се и сижеи о женидби с низом препрека пре узимања девојке (СНП II, 79; СНП VII, 20), односно групе песама о женидби с препреком након одвођења девојке коју формирају изасланици тазбине (Е, 188; СНП II, 87; СНП IIр, 51). Ако се, у првом случају, занемари споредни ток – вишебој, за који се женидба „размакла“⁸, невеста, женик, његов заточник, девојачки скрбник (отац, мајка, брат) и противник ангажован од стране тазбине формирају петоугао. Последња три актера представљена су сингуларом, јер нема суштинске разлике међу сижеима у којима препреку формира само таст или оба невестина родитеља, као и оних у којима се огледају један заточник и противник или више њих.



Песме о женидби с препрекама пре и после одвођења девојке проширују број делатних лица за још једног непријатеља, послатог за сватовима (СНП II, 29; СНП VI, 34; СНП VI, 36; СНП VII, 19). Тако настају шестоугаоне структуре, које се, кад је реч о једноставним сижеима, искључиво везују за овај подтип женидбе.

⁸ Сложени сижеи, тј. они у чији састав улазе два или више једноставних сижеа, настају углавном надовезивањем јединичних сижеа, размицањем једног за други сиже, односно, уметањем једног сижеа у други, као и и комбиновањем надовезивања и размицања/уметања. Више о томе в. у Петковић 2012: 256–271.



Петоугао и шестоугао женидбених сижеа збир је више тројних веза, склоп више троуглова. У последњем примеру најпре се формира троугао: женик – тазбина – невеста (просидба и уговарање свадбе). Затим тазбина настоји да осујети намере женика и задржи девојку (троугао: тазбина – први противник – невеста). Женик ангажује једног или више заточника (женик – заточник – невеста), који савладавају препреке у тазбини, између осталог, и путем мегдана с представником тазбине (троугао: заточник – први противник – невеста). На повратку се понавља двобој с другим представником девојачких скрбника (троуглови: тазбина – други противник – невеста и заточник – други противник – невеста). Преклапањем шест троуглова настаје шестоугао са пет дијагонала, заједничка фигура за најсложенији подтип женидбе. Треба додати да валентност ликова није пропорционална њиховој активности. Невеста је у поменутом моделу потпуно пасивна, али је везна тачка, спојница осталих ликова, заједничко теме свих троуглова, саставних делова целе слике.

Надаље, сложеније фигуре су могуће, али само као слика сложених сижеа. Шестоугао је последња слика једноставних модела мотивских сижеа са једним протагонистом. Велики број учесника карактеристичан је за хроничарске песме и сижее са колективним јунацима, четама, војскама. Мотивске песме концентрисане на једног или двојицу-тројицу удружених протагониста не гранају превише мрежу делатних лица. Захтев за концентрацијом радње и одсуство ширих епизода, као основне одлике наше епике (SCHMAUS 1953: 115) условили су овакву врсту ограничења. Исто тако, потреба за смисленим, мотивисаним увођењем ликова подразумева њихову узајамну повезаност. Овај постулат налаже економичност и хотимично избегавање великог броја ликова јер нужно води у разуђивање радње. Ако се томе прикључи и формулативност, општи принцип свих нивоа епског система, који на равни релација међу ликовима варира парадигматске спојеве од разине делокруга до разине именовања, јасно је да је и број планиметријских фигура које илуструју везе епских ликова и сижејних модела такође ограничен. Половина сижејних модела одабраног корпуса, не рачунајући сложене, представља се

троуглом; петнаест процената одговара форми дужи, исто толико четвороуглу са једном дијагоналом, по пет процената сижеа распоређује се на слике отвореног троугла, делимично отвореног четвороугла и затвореног четвороугла са две дијагонале, а преосталих пет процената сачињавају модели одликани петоуглом и шестоуглом.

Остављајући по страни многобројна одступања, испадања из клишеа, нетипичне ликове и спојеве, који појединачна остварења расејавају из поља најгушће концентрације песама једног модела, у смеру естетског осипања, или супротно – ка непоновљивим „колективно-индивидуалним“⁹ творевинама, намеће се закључак да геометријска фигура, као скица сижејног модела израженог мрежом заједничких делатних лица свих песама у његовом саставу, добија статус специфичне структурне формуле. Она то није само због поновљивости и приближне могућности утврђивања расподеле, тј. процентуалне заступљености у сваком моделу већ и због сопствене структуре. Наиме, свака сложенија слика настаје проширењем једноставнијих фигура. Комбинацијом дужи настаје троугао; троугао и дуж, два или четири троугла дају четвороугао; троугао и четвороугао, односно три троугла, граде петоугао; шестоугао је резултат спајања више троуглова, итд. Геометријске фигуре откривају, дакле, да сваки сижејни модел настаје правилним уланчавањем нижих, познатијих елемената структуре (формулативне комбинације низова мотива, спрега ликова, временско-просторних координата и сл.). Изградња по аналошком принципу, низањем и проширивањем истих форми, истог кода, обрасца, један је од основних принципа хармонијског конструисања и естетике лепог. То доказују различита естетска остварења из области архитектуре, ликовне уметности, музике, литературе, итд. која су усвојила и применила овај математички закон.¹⁰

⁹ Најбоље певаче краси препознатљива поетика која у границама колективног наслеђа налази простора за суптилне ауторске нијансе. Више о томе в. у Караџић 1833: VII–XLIV; Латковић 1954: 184–202; Панић-Суреп 1956; Матић 1964; 1972; Меденица, 1975; Матицки 1982; Неђић 1981; Љубинковић 1987а: 81–104; 1987б: 73–94; 1987в: 85–103; 1988а: 71–98; 1988б: 139–148; Пешић 1986: 149–154; 1988: 41–56; Чурчић 1989; Милошевић-Ђорђевић 2007: 383–398; Сувалџић 2010.

¹⁰ Почев од Питагоре, преко његових ученика, затим Платона, све до данашњих естетичара разрађује се идеја о аналогјама у природи и творевинама људског духа, о значају пропорције, симетрије, прогресије и односа целине према деловима при изградњи сложенијих структура. Ђ. Доци истражује поновљиве базичне обрасце у природи и принцип њихове хармоније, тзв. динергију (Доци 2005). Запажање немачког архитекте и сликара Фридриха фон Тирша постаје универзални естетски принцип: „Posmatrajući najuspešnija dela svih vremena, utvrdili smo da se u svakom od njih ponavlja jedna osnovna forma i da delovi kompozicijom i rasporedom obrazuju slične figure [...] Harmonija potiče samo iz ponavljanja glavne figure dela u njegovim celinama“ (Гика 1987: 42; Косић 2003: 74).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Б – БОГИШИЋ, Валтазар. *Народне њесме из старих највише приморских зајиса*. Београд: Гласник Српског ученог друштва, 1878.
- Е – ГЕЗЕМАН, Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних њесама*. Сремски Карловци, 1925.
- СНП II – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. II. Сабрана дела. Књ. 5. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП III – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. III. Сабрана дела. Књ. 6. Радван Самарцић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. IV. Сабрана дела. Књ. 7. Љубомир Зуковић (прир.). Београд: Просвета, 1986.
- СНП VI – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. VI. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1935.
- СНП VII – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. VII. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1935.
- СНП VIII – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. VIII. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1936.
- СНП XIX – КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Српске народне њесме*. Књ. XIX. – 2. државно издање. Љубомир Стојановић (прир.). Београд: Државна штампарија, 1936.
- СНП IIр – *Српске народне њесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Караџића*. Књ. II. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: САНУ, 1974.
- СНП IIIр – *Српске народне њесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Караџића*. Књ. III. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: САНУ, 1974.
- СНП IVр – *Српске народне њесме из необјављених рукописа Вука Сџеф. Караџића*. Књ. IV. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: САНУ, 1974.
- ПЦХ – Милутиновић, Сима Сарајлија. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: НИП „Универзитетска ријеч“, 1990.
- *
- ДЕТЕЛИЋ, Мирјана. *Митски ѡпростор и еџика*. Посебна издања. Књ. DCXVI. Одељење језика и књижевности. Књ. 46. Београд: САНУ, 1992.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. Предговор. *Народне српске њесме. Књига четвртиа у којој су различне јуначке њесме*. Беч, 1833, VII–XLIV.
- ЛАТКОВИЋ, Видо. О певачима српскохрватских народних епских песама до краја XVIII века. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XX/3–4* (1954): 184–202.
- ЛИХАЧОВ, Димитриј Сергејевич. *Поеџика старе руске књижевности*. Београд: СКЗ, 1972.
- ЉУБИНКОВИЋ, Ненад. Губитници Старца Милије. *Расковник XIII/47–48* (1987): 81–104; XIII/49 (1987): 73–94; XIII/50 (1987): 85–103; XIV/51–52 (1988): 71–98; XIV/53–54 (1988): 139–148.
- МАТИЦКИ, Миодраг. *Еџика усџанка*. Београд: Рад, 1982.

- МАТИЋ, Светозар. *Наш народни еп и наш сѣих*. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- МАТИЋ, Светозар. *Нови огледи о нашем народном епу*. Нови Сад: Матица српска, 1972.
- МЕДЕНИЦА, Раросав. *Наша народна епика и њени творци: црногорско-херцеговачка њланинска област њосијобина њаѡријархалне кулѡуре и еѡске ѡесме Динараца*. Цетиње: Обод, 1975.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. Иришка академија и Вукови певачи или Сремски слепи певачи у свеопштем кругу епског певања. Миодрaг Матицки (ур.). *Срем кроз векове (Слојеви кулѡура Фрушке горе и Срема)*. Београд – Беочин: Вукова задужбина, Огранак Вукове задужбине у Беочину – Институт за књижевност и уметност, 2007, 383–398.
- НЕДИЋ, Владан. *Вукови ѡевачи*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- ПАНИЋ-СУРЕП, Милорад. *Филиј Вишњић ѡесник буне*. Београд: Просвета, 1956.
- ПЕТКОВИЋ, Данијела. Структура сижеа у епској поезији. Бошко Сувајѡић (ур.). *Срѡско усмено сѡваралашѡиво у ѡѡеркулѡурном коду*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012: 249–276.
- ПЕШИЋ, Радмила. Прилог познавању Вукових певача: Анђелко Вуковић. *Сѡудије и гѡрађа за истѡрију књижевности*. Књ. 3. Марта Фрајнд (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1986: 149–154.
- ПЕШИЋ, Радмила. Прилог познавању Вукових певача: слепа Живана. *Научни сасѡанак славистиа у Вукове дане XVII (1988)*: 41–56.
- СУВАЈЦИЋ, Бошко. *Певач и ѡтрадиција*. Београд: Завод за уѡбенике, 2010.
- ЧУРЧИЋ, Лазар. *Слеѡица из Грѡуреваца*. Посебна издања. Књ. 38. Београд: Балканолошки институт САНУ – Манастир Шишатовац, 1989.
- *
- ВАНТИЋ, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- ДОСИ, Ђино. *Моћ пропорција: harmonija u prirodi, umetnosti i arhitekturi*. Novi Sad: Stylos, 2005.
- ГИКА, Matila. *Filozofija i mistika broja*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.
- КОСИЋ, Ljubiša. *Matematika i estetika*. Niš: Niški kulturni centar, 2003.
- ПУТИЛОВ, Boris Nikolajevič. Savremeni problemi istorijske poetike folkloru u svetlu istorijsko-tipološke teorije. *Treći program Radio Beograda* 86–87/III–IV (1990): 237–288.
- SCHMAUS, Alois. *Studije o krajinskoj epici*. Rad JAZU. Knj. 297. Zagreb, 1953, 89–240.
- TODOROV, Cvetan. *Poetika*. Beograd: Zavod za izdavačku delatnost, 1986.
- ЏИНЕСТИЈЕ, Pol. Dramska geometrija. *Moderna teorija drame*. Mirjana Miočinović (prired.). Beograd: Nolit, 1981, 118–151.

Danijela R. Petković

GEOMETRICAL IMAGES OF TOPICAL MODELS

Summary

The inseparableness of characters and topics of epic poems is visually represented in geometrical schemes of topical models. Every epic topic corresponds to a planimetric figure whose vertices are formed by protagonists and whose sides describe their relationships. Simple, monocircular topics of motive poems, depending on the number of protagonists and their interactions, correspond to open, partially open and closed geometrical images that vary in length up to hexagons. The majority of topical models are represented by a triangle whose two vertices correspond to the hero and the anti-hero, while the third vertex is occupied by the authority, assistant, wanted person or victim. Each more complicated image is formed by the analogical addition of the same geometrical patterns, i.e. by the extension of the simpler figures which thus gain the status of structural formulae. Simultaneously, this confirms the domination of the analogical principle in the harmonious construction and the aesthetics of the beautiful.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
petkovic.danijela@yahoo.com

Др Данијела Б. Васић

МОТИВ ПРОСАЦА И ТЕШКИХ ЗАДАТАКА – СРПСКЕ И ЈАПАНСКЕ ВАРИЈАНТЕ

Функције мотива просаца и тешких задатака условљене су жанровским одликама фабуле у којој је извршена обрада. У јапанским и српским народним приповеткама задаци најчешће служе да би се искушала памет и сналажљивост просца, а девојка уверила да ли јој је просац дорастао. Мотив тешких задатака стилизован је и у зачетнику јапанског жанра *моногайари* – *Причи о секачу бамбуса*. Међутим, овде је мало остало од устаљеног сижеа народне приповетке, у којем се овај мотив обично јавља, при чему су ликови просаца образовани на основу историјских личности, што такође приповест удаљава од народних бајки, са којима се ово дело најчешће пореди.

Кључне речи: мотив просаца и тешких задатака, српска и јапанска усмена књижевност, народне приповетке, жанр *моногайари*, девојка натприродно биће.

1. Увод. Интернационални мотив тешких задатака, у најразличитијим видовима, саставни је део многих народних приповедака у књижевностима широм света, превасходно бајки. Један од доказа за то представља и индекс типова бајки, где се овај мотив учестало јавља (в. АARNE – THOMPSON 1961). И Проп у *Морфологији бајке* мотив тешких задатака наводи као једну од најважнијих и најчешћих функција бајке (1982: 66–67). Овај мотив Проп детаљно разматра и у *Хисторијским коријенима бајке* (1990). Штавише, цело једно поглавље ове књиге посветио је мотиву тешких задатака, сматрајући га једним од најраширенијих елемената бајке, при чему се ограничио пре свега на задатке у вези са просидбом (уп. Проп 1990: 459–502). У одабраној грађи Проп проналази разнолике видове овог мотива и даје њихову типолошку поделу. Међу њима се нарочито истиче постављање тешких задатака потенцијалним зетовима како они то не би заиста и постали. Просцима се најчешће постављају „задаци са одгонетањем“ и „задаци да се нешто набави“. Проп проучава услове, околности и разлоге постављања задатака, као и њихов садржај. Овде ћемо дати кратак преглед закључака до којих је дошао.

Према Пропу, постављање задатака може се јавити у иницијалном делу бајке, након чега следи просидба. Премда је понекад нејасно због чега се такви задаци постављају, у позадини лежи намера да се одабере највреднији и најспособнији међу просцима. У сваком случају, задаци су толико „тешки, да их се може сматрати немогућим у извршавању“ (1990: 460). На искушењу је и главни јунак, и он најчешће није у стању да задатке реши сам, тако да се у бајку уводи лик чудесног помоћника.

Други је случај када јунак проси девојку, па му се постављају услови. И ови задаци су у функцији искушавања прошчеве довитљивости и способности. Често садрже и моменат претње (најчешће смрћу). Другим речима, девојчин отац просца свесно шаље у смрт како би спречио ћеркину удају. Према Пропу: „У задацима и пријетњама појављује се не само жеља да се царевој кћери пронађе најбољи женик, него и тајна, скривена нада да таквога женика уопће не буде“ (1990: 461). Сродан овоме је и мотив задатака које поставља девојка-чаробница. Јунак је надмашује сопственим чудесним моћима, пре свега могућношћу преображавања (што је слично фабули о учитељу чаробњаку и његовом ученику).

Непријатељство не мора бити усмерено против свих просца. У неким бајкама постављање задатака служи проналажењу правога младожење и откривању лажног јунака. Прошена девојка и њен отац могу бити солидарни у непријатељству према лажном младожењи. Постоје и бројни примери када девојка „помаже јунаку, варајући свога оца“ (1990: 463). У неким стилизацијама овога мотива тастово непријатељство прикривено је постојањем различитих завидника и клеветника, који га хушкају против просца итд.

Проп даје подробен приказ садржаја тешких задатака, а за наш рад релевантан је његов закључак да већина задатака подразумева слање јунака у потрагу за драгоценостима и реткостима. Оне се, према Пропу, могу набавити само у „тридесетом царству“, што значи у „другом“, тј. на „оном“ свету. Важна карактеристика тих предмета јесте да су златни, што је управо „знак њихове припадности другоме царству“ (1990: 468).

2. Стилизација мотива тешких задатака у српским народним приповеткама. Мотив тешких задатака чест је и у српској народној прози, а обрађен је у складу са захтевима различитих прозних жанрова.¹ До таквог закључка долазимо већ на основу анализе народних приповедака из две репрезентативне збирке: Вукове (1977) и Чајкановићеве (1999). Можемо закључити да је овај мотив најчешћи у бајкама, где се као жанровски императив јавља неминовност испуњења задатка у финалном делу. С друге стране, стилизација мотива тешких задатака много је ређа у новелама и у легендарним причама, а његов склоп и функција у фабулама тога жанра другачији су него у бајкама.

Навешћемо примере овога мотива у наведеним збиркама приповедака.

¹ Овај мотив можемо срести и у моделима јуначке женидбе са препрекама, где је прилагођен поетичким захтевима епског песништва.

(1) Задатке може постављати девојка како би спречила нежељену удају. Тако у бајци *Три њрсјена* (СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 186), девојка преко оца-гласника поставља задатке краљевом сину-просцу. Реч је о једном троделном задатку (девојка захтева од просца да јој донесе три прстена: један од звезда, други од месеца, а трећи од сунца). Јунаков помоћник је баба у планини.

(2) Насупрот претходном моделу стоји мотив задатака које поставља девојка када је уверена да ће њен изабраник обавити задатак, чиме на њега скреће очеву пажњу. У бајци из Вукове збирке царева кћи даје задатак са жељом да победи младић затворен у соби до њене, што он и учини (*Царев зет и крилаша баба*, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 221).

(3) Много је чешћа варијанта када нерешиве задатке поставља девојчин отац. Смишља их сам или подстакнут злонамерним саветима у намери да осујети и тако елиминише непожељног просца, сматрајући га неугледним и недостојним своје ћерке. Када ни девојка није задовољна избором младожење, она сама наговара оца да га се реши. У приповеци *Отац и његове кћери*, царев зет је заправо девојка, тако да су тешки задаци у функцији разрешавања ситуације која је за бајку неодржива. При обављању трећег задатка, пред јунакињом је трострука препрека коју мора да превазиђе како би себи обезбедила чудесне помоћнике (ЧАЛКАНОВИЋ 1994: 172–173).

(4) Међутим, у највећем броју српских народних бајки са мотивом просаца и тешких задатака невеста није противник јунаку-просцу, већ она постаје његов помоћник, који може имати и чудесне моћи: када се царевићу свиди дивова кћи, он мора да обави три задатка које му задаје див. Дивова кћи је чудесни помоћник и поседује чудесни предмет – шипку (*Царевић и дивова кћи*, ЧАЛКАНОВИЋ 1994: 76–77); у бајци *Чудотворни нож* младић се заветује да се неће оженити другом „но царевом ђевојком“, а цар му на то тражи три чудесна коња и благо. Јунаку помаже царева кћи, прво саветом, а онда и чудотворним ножем (СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 100–101); када Пепелко, у истоименој бајци, затражи руку царева кћери, цар у договору са „вијећем“ смишља задатак „који Пепелко неће моћи обавити“ (да потражи Месец и упита га „зашто није увијек једнако пун, него негде пун, а негде шкрбаст“). Пепелко цару донесе одговор на питање, а успут саопштава одговоре и другим ликовима који су га за то молили (ЧАЛКАНОВИЋ 1994: 129); Када натприродно биће – младић у телу змије, пошаље мајку да му испроси царева кћер, цар мајци-гласнику саопштава три задатка (тражи „ћуприју од мога двора до свога од бисера и драгога камења“; „дворе боље од мојих“; „у своме двору свашта боље него што је у моме“). Змији младожењи не треба помоћник јер он сам поседује чудесне моћи, па је у могућности да обави наизглед немогуће задатке. Извршење задатака условљено је табуом гледања: јунак сваки пут забрањује мајци да се окреће (*Змија младожења*, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 47–48).

(5) Задаци се не морају постављати искључиво просцима. Пред искушењем се може наћи и муж који жели да поврати своју жену. У анализираној

српској грађи такве задатке поставља таст. Тражећи своју супругу-небесницу, коју је изгубио након што је, изрекавши забрањене речи, прекршио постављени табу, човек мора да обави три задатка како би је повратио. Чудесни помоћник је управо његова супруга-небесница, која жели да се врати своме мужу (*До Злајног Расуденца*, ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 147–149).

(6) Постоји и пример када зет искушава шураке: старац који се оженио сестром тројице браће, сукцесивно поставља исти задатак тројици шурака како би проверио њихово поштење. Задатке испуњава само најмлађи брат, и то без ичије помоћи, и на тај начин доказује да је частан и поштен (*Очина заклетива*, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 74–76).

(7) У сложеној сижејној структури бајке *Царев син и Циџанин* појављују се две врсте тешких задатака. Испрва Циго превари царевог сина и примора га да му буде слуга, док он сам живи у царском двору као лажни царевић. Када Циго најзад пожели да се реши царевог сина, шаље га да обави немогуће задатке. Царевом сину помаже аждаја из језера. У даљем току бајке појављује се још један сегмент са мотивом тешких задатака. Овога пута, цар из далеког царства женидбу царевог сина својом ћерком условљава троструким задацима. Јунаку помажу захвалне животиње (ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 118–122).

(8) У српским народним приповеткама има и других примера мотива тешких задатака: постављање задатака може се јавити и као одраз поремећених породичних односа. По наговору царице, љубоморне на прелепу снаху, цар под претњом смрћу задаје тешке задатке најмлађем сину, сугеришући да се он хвалисао својим способностима (да може „једним рупњаком проје сто браваца нахранити“; „напојити сто волова једним каблом воде“; „довести гвоздена човека“). Царевића његова жена упућује на свог брата, гвозденог човека, који му помаже (*Гвозден човек*, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 172–174). У приповеци *Сенџин* Сентинова сестра се, гоњена ирационалном жељом да убије брата, удружује са хајдуком и они заједно шаљу Сентина у извршење задатака. У финалном делу јунаку помажу захвална бића: змајеви и рисови (ЧАЈКАНОВИЋ 1999: 84–85). Када се испред братске љубави испречи завист, старија браћа наговоре оца да најмлађем сину зада тешке задатке (три). Царевом сину помаже његова жена-натприродно биће, која је првобитно била жаба у језеру (*Човек од чејерка*, ЧАЈКАНОВИЋ 1999: 151–152). У приповеци *Пепељуга* зла маћеха Пепељуги задаје неизвршиве задатке како би је мучила (СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 105).

(9) Компликовани захтеви могу бити и начин да се провери да ли је јунак стекао одређене вештине и да ли је зрео за женидбу („Коме бог поможе, нико му наудити не може“, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 53–56). При обављању задатака, јунак бајке може бити непоправљиво непослушан, што резултира утростручењем задатака (*Очев џирс*, ЧАЈКАНОВИЋ 1999: 182–184). Уз проверу вештина мотивише се и казна због прекршене забране (*Њемуџији језик*, ЧАЈКАНОВИЋ 1999: 229–230) или одбијања да се повинује господару (*Злајно руни ован*, СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 57–59).

У обрађеном корпусу српских народних приповедака, задаци у виду задавања загонетака чешће су обрађени у новелама, посебно оним типа *Девојка цара надмудрила*. Девојка ни не покушава да обави неизвршиве задатке, већ досеткама надмудри цара (СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 89). Међутим, загонетка се појављује и у бајци *Злајина јабука и девет њауница*. Пре него што нестане, пауница преко слуге даје задатак најмлађем царевиху: „Кад ти устане господар, кажи му нека смакне зорњи клин на доњи, па ће ме онда наћи“ (СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ 1977: 17). Приповедач занемарује нејасно значење загонетке. Царевић разреши загонетку и убије лажног помоћника који га омета, што је чин неопходан за настављање сиженог тока.

Како се може закључити на основу овако кратког прегледа анализираних грађе, у српским народним приповеткама мотив тешких задатака стилизован је у складу са захтевима различитих жанрова, и чешће се јавља у бајкама. Задаје их девојка у намери да спречи нежељену удају, али мотивација може бити и сасвим супротна – девојка поставља задатак онда када је уверена у способности свог изабраника. Бројније су, ипак, варијанте у којима девојчин отац поставља нерешиве задатке са намером да отера, па чак и елиминише непожељног просца/зета. Задатке смишља сам или има саветнике. У том случају, јунаку обично помаже сама невеста. Ређи је случај да се задатак поставља девојци. У обрађеној грађи таква стилизација јавља се само у новелама. Различите провере намењује зет жениној браћи, отац синовима и др. Врло често елементи иницијације, стилизовани у виду неизвршивих задатака, представљају истовремено и одраз поремећених породичних односа (уп. ВАН ГЕНЕП 2005). Стриц не преза од тога да синовца изложи сигурној смрти. Сестра крвница или мајка љубоморна на снаху свесно угрожава сопственог сина/брата. Маћеха мрзи пасторку, завидна браћа најмлађег брата и др. Компликовани захтеви могу бити и искушење којим се проверава да ли је јунак стекао одређене вештине, али се тако мотивише и казна због прекршене забране итд.

3. Стилизација мотива тешких задатака у ЈАПАНСКОМ МИТУ И НАРОДНИМ ПРИПОВЕТКАМА. Први пример мотива тешких задатака који се постављају просцима у Јапану налазимо у најстаријем сачуваном делу, које носи наслов *Кођики*.²

Бог Оонамуђи силази у доњи свет и тамо се загледа у ћерку врховног хтонског бога Сусанооа. Сусаноо Оонамуђију поставља тешке задатке како би га одвратио од своје ћерке Сусерибиме. Међутим, Оонамуђи успева

² *Кођики (Зайиси о древним догађајима)* најстарији је сачувани историјски запис изузетне књижевне вредности. Настао је 712. године на јапанском двору, са циљем да се народу укаже на божанско порекло царске породице. Поглед на свет представљен у *Кођикију* заснива се на древној анимистичкој религији – *шинто*, која је интегрисана у јапанску културу. Зато ово дело представља и драгоцен извор јапанске древне мисли и митологије (Превод овог дела са старојапанског на српски језик: *Кођики* 2008; поменути мотив на стр. 64–67).

да обави све, захваљујући девојци и чудесним предметима које је од ње добио, као и уз помоћ чудесних помоћника – мишева. И не само да је на тај начин задобио Сусерибиме, већ је и од њеног оца украо магичне предмете (мач живота, лук и стрелу живота, као и небески *коѿо*³ опточен драгуљима), којима ће обавити стварање земље. Након овог подвига, Сусаноо Онамуђију даје име Оокунинуши, бог Велики господар земље, и даје му благослов да створи царство.

Ово је само део митолошке приче о богу Оокунинушију, која има заједничких елемената са бајком: јунака зостављају зловна браћа,⁴ он бежи, додуше у „доњи свет“, и тамо се заљубљује у ћерку врховног хтонског бога, успева да задобије девојку, али и право да сагради царство. Пошто је реч о миту, а не о бајци, и последице јунакових поступака су другачије. Оне су етиолошке природе и односе се на читав јапански народ, а не на неки измаштани свет. Међутим, обрада мотива тешких задатака сасвим одговара његовој функцији у бајкама, где задатке поставља отац како би спречио удају своје ћерке, док се ћерка, вољна да се уда, ставља у улогу (чудесног) помоћника.

Мотив давања неизвршених задатака потенцијалним зетовима често је присутан и у јапанској усменој књижевности. У то се можемо уверити уколико погледамо индексе типова народних приповедака, које су састављали Јанагита Кунио, пионир јапанске фолклористике, и његови следбеници, по угледу на Арне–Томпсонов индекс бајки (уп. YANAGITA 1971; SEKI 1978–1980 итд.).

Овај мотив је саставни део бројних фабула, а за илустрацију можемо узети пример приповетке *Загонетка у сѿиховима*, где је задатак дат у виду поетичне загонетне поруке коју девојка намењује младићу: „Ако ти је стало до мене, иди у осамнаесту земљу и тамо ћеш, под мостом који неће иструлити ни за десет хиљада година, наћи летњу бубу на тамноплавој завеси, а име јој је Ботамоћи“ (ТАКАНАШИ 1996: 136; YANAGITA 1969). То је изазов којим мудра девојка искушава младића како би се уверила да ли је дорастао њеној интелигенцији. Довитљиви крчмар помаже најпре младићу у разрешењу ове загонетке, а затим још једне – прилично нејасног значења („Иди да ми купиш један *коку* и шест *ѿоа*⁵ хране за уз саке, у бурету од сенке блага“). Младићев успех наилази на одобравање девојчиног оца, који га прихвата за зета. То што младић не уме сам да реши загонетку за народну причу је ирелевантно док год постоји помоћник који ће то учинити уместо њега. Јунак се показао достојним девојке самим тим што је успео да се снађе и да пронађе некога ко ће му помоћи, чиме је задатак привео крају. Лик таста појављује се на самом крају. Његова улога у овој причи није да смишља

³ Музички инструмент *коѿо*, сличан лири, симбол је сакралне моћи.

⁴ Има их осамдесет. Осам је свети број у јапанској митологији и означава мноштво, тако да је ово хиперболична слика која говори о опасности са којом се суочава Оокунинуши.

⁵ Мере за запремину. Један *коку* = 180,39 литара, а један *ѿо* = 18 литара.

задатке како би обесхрабрио зета или га отерао у смрт, већ је он ту као „виша истанца“, као неко ко потврђује да је младић задовољио критеријуме и да може добити девојку.

Још једну обраду овога мотива у јапанској народној прози проналазимо у *Причи о човеку који је њосџао зеџ након шџџо је обавио њежак задаџџак* (TAKANASHI 1996: 138–139; YANAGITA 1969). И у овој причи наредбодавац је невеста, тачније три сестре које себи траже мужеве. Искушавање се обавља у три фазе. Истоветно европској (српској) бајци, у првој фази елиминисана су два просца, а трећи је заслужио наредни задатак. Обавља га уз помоћ тројице људи којима упут помаже. За то му је била потребна довитљивост, предусретљивост, али и сплет срећних околности којима народна прича обилује. Међутим, сижејни ток се тиме не завршава, већ просац добија и трећи задатак. Пчела – чудесни помоћник – помаже му и овде, али и у коначном искушењу – да одабере себи праву младу. Овај последњи тип тешког задатка чест је у бајкама: пред јунака се изводе девојке истог лика, а он мора одабрати праву. Јунаку помаже сама изабраница, или чудесни помоћник, као у јапанској варијанти. Читав сижејни склоп приче заснован је на градацији и поступцима утростручавања, што је сасвим у складу са особеностима народне традиције.

Мотив тешких задатака обрађен је и у приповеци *Жена као слика* (TAKANASHI 1996: 142–143). Говори о господару који се намерио на туђу жену – лепотицу, па изналази начин да се отараси њеног мужа. Пред искушењем је муж – трговац, а тежак задатак поставља господар – лик изван породичног гнезда и уљез, у жељи да наруши стабилност дома и жену одведе од мужа који је веома воли. Међутим, у народној приповеци напросто нема места за такво разрешење заплета. Ако до отмице/преваре и дође, то је само привремени успех преваранта, једна етапа радње, након које обавезно следи расплет и обрт ситуације. Негативни јунак мора бити поражен, а јунак награђен, што се и дешава.

Већ на основу ових примера јасно је да се у јапанској народној књижевности тешки задаци не задају само просцима или нежељеним зетовима, већ се тај мотив може наћи и у другачијим моделима – приповедним типовима. Њихова обрада је сасвим у складу са жанровским одређењима народне прозе и са елементима карактеристичним за народну традицију, попут утростручавања, обавезног срећног краја за позитивне јунаке или негативног расплета за преваранте и лажне јунаке, који морају бити кажњени. Упркос сижејним разликама, одређене одлике народне традиције заједничке су за српске и јапанске народне приповетке.

4. Стилизација мотива тешких задатака у *Причи о секачу бамбуса*. У класичној јапанској књижевности постоји дело које је настало на темељима древне усмене традиције. Аутор је традиционалне теме и мотиве употребио као интертекстуалне сегменте, дајући им сасвим ново значење и функцију у сижеу, а потом их испреплето са реалијама блиским читаоцу (слушаоцу).

Реч је о *Причи о секачу бамбуса*⁶ (*Такеѿори моноѿаѿари*, вероватно с краја IX века, непознатог аутора), најстаријој јапанској фантастичној причи и уједно зачетнику јапанског аутохтоног жанра *моноѿаѿари*, који живи и данас.⁷

Фабула *Приче о секачу бамбуса* почиње у правом духу бајке: стари секач бамбуса у бамбусу проналази мајушну девојчицу, а она за само три месеца одраста у прелепу девојку и добија име принцеза Кагујахиме. Надаље, старац у бамбусу стално проналази злато. Многи мушкарци желе прелепу девојку, али их она све одбија и на крају остају петорица најупорнијих. Кагујахиме сваком поставља по један тежак задатак, али ниједан од њих не успе да га обави. Након тога, Кагујахиме одбија и цара. Сазнајемо да је она заправо Месечева принцеза, која је због некаквог почињеног греха осуђена на поновно рођење на овоме свету. На крају по њу долазе Месечеви људи, заогрну је чудесним огртачем, дају јој еликсир бесмртности и одведу је са собом. Цар не попије еликсир који му је Кагујахиме оставила, него га његови војници спале на врху планине (Фуђи), из које се од тада дим непрекидно диже у небо.

Теме и мотиви преузети из усмене традиције у *моноѿаѿарију* не следе јасну и чврсту логику народне књижевности, те управо из тог разлога, упркос процесу усменог преношења, од њих нису настале нове народне приповетке, него весник новог жанра и дело које следи своју судбину. Међу таквим мотивима у овом делу нашла се и особена стилизација мотива тешких задатака. У *Причи о секачу бамбуса* овај мотив је развијен у релативно самосталну фабулу о просцима и неизвршивим задацима. Она обухвата средишњи део *моноѿаѿарија*, уједно и најдужи, састављен од пет поглавља. У тим поглављима радња тече паралелно и без икаквих додирних тачака. Свако поглавље представља самосталан текст и може стајати независно од структуре дела. Ни у једном од њих не помињу се остали просци, а готово да и не постоје назнаке постојања било ког другог сижејног тока осим оног који се бави одређеним просцем и његовим задатком.

⁶ За комплетан превод дела са старојапанског језика в. Прича о секачу бамбуса (2010).

⁷ Жанр *моноѿаѿари* изузетно је важна појава у књижевној историји Јапана. *Моноѿаѿари* је врло широк појам и постоје различите теорије о томе која се све дела њиме могу обухватити. Сходно приступима, и термин *моноѿаѿари* преводи се као прича, приповетка, новела или роман. У најужем смислу, овај жанр обухвата два поджанра из Хеиан периода (794–1192): *ѿуѿури моноѿаѿари* и *уѿа моноѿаѿари*, као и преписе тих дела из периода Камакура (1185–1333) и Нанбокуђо (1336–1392). Прво настаје *ѿуѿури моноѿаѿари* – прозни текст фантастичне садржине. Дела овог поджанра различите су дужине и одликује их спој елемената преузетих из народне књижевности, са реалним елементима и ликовима. Овом поджанру припада и *Прича о секачу бамбуса*. Други поджанр је *уѿа моноѿаѿари* – прозни текст са *вака* песмама (*вака* – „јапанска песма“ састављена је од пет стихова са по 5/7/5/7/7 слогова). Чине га прозна књижевна дела у којима поезија има кључну улогу у развоју сижејног тока. Синтезу ова два поджанра чини дело *Генђи моноѿаѿари* (*Прича о Генђију*, око 1008), књижевнице Мурасаки Шикибу (970–1014), које уједно представља врхунац жанра *моноѿаѿари*. То је највеће прозно дело Хеиан периода, а многи га теоретичари сматрају најранијим примером форме романа (YANAI 1973).

И на плану нарације свако поглавље показује особите карактеристике. Прво поглавље је фокусирано на поетски дискурс,⁸ друго на измишљену причу саопштenu у првом лицу, а треће на епистоларни дискурс (писма и поруке). Кроз четврти сегмент, из перспективе наратора саопштава се подужа авантура на морима. У петом делу окосницу чине савети које средишњем саветнику дају људи из његове околине. Свако поглавље (као и у остатку *Приче о секачу бамбуса*) завршава се финалном формулом у виду псеудонародног „етимолошког“ израза (у петом поглављу присутна су два), који служи да би се читалац уверио како је реч о усмено преношеној приповести. У сваком поглављу мења се главни јунак јер се описују и прате различити начини добављања предмета које је принцеза Кагујахима тражила од сваког појединачног просца. Ове разноврсне перспективе онемогућавају дискурс монолошког и моновокалног наратора, какав се може приметити у другим, тематски сродним текстовима, попут народних приповедака.

Сваки просац у почетку показује претерано самопоуздање да би се временом претворио у трагикомичног јунака. Секач бамбуса смишља добар разлог да их одбије, а да их том приликом не увреди и не изазове њихове негативне реакције. Он се штити истином и саопштава како Кагујахима није његово дете, тако да мора поштовати њен избор. Одлуку препушта девојци и ставља се у улогу гласника који саопштава њене захтеве. Из позадине немарно задатих услова наметнутих просцима помаља се чврста намера јунакиње да сваком понаособ онемогући успех. За разлику од обрада сродних мотива у народним приповеткама, овде задаци до краја остају неизвршени, али воде до циља главне јунакиње. Другим речима, наративна перспектива је у пуном дослуху са принцезином перспективом.

Ниједан просац не успева да прође проверу, па самим тим не може постати принцезин муж. Овако постављена структура представља потпуну инверзију сегмената бајке, њених функција и издвојених делокруга. На неизвршене задатке у *Причи о секачу бамбуса* може се гледати и као на алегорију о неизводивости освајања чудесне девојке. Они указују и на немогућност брака са натприродним бићем. Али, то није све.

Посебну одлику *моногайшарија*, још једну која овај жанр удаљава од бајке, представља нарочита врста интертекстуалног поступка којим су имена историјских личности преузета из историјских хроника тога времена и употребљена за ликове просаца у фантастичној причи (KATAGIRI ET AL. 1972: 35; ITO 1973: 76 итд.). Ови ликови су припадници највиших кругова аристократије и појављују се редоследом који је у складу са њиховим друштвеним позицијама: два принца, министар и два саветника. Аутор се смишљено

⁸ Стално присуство *вака* поезије у овом приповедном жанру, претежно прозном, представља важну одлику жанра *моногайшари*. Песме у тексту немају само естетску функцију, већ доприносе економичности наративног сегмента. Оне су, такође, доказ пишчевог ангажмана, јер би се таква префињеност и уметничка вредност тешко могле одржати током процеса усменог преношења.

постарао да ликовима у делу метафорички „покрије“ врхушку дворског племства. Није заборавио ни лик цара, додељујући му посебно поглавље. Међутим, иако је показао изузетну храброст када је обелоданио имена људи које је критиковао, аутор ипак није ишао тако далеко да то примени и на лик цара.

С друге стране, упркос својим високим положајима, ликови су извргнути руглу, а њихов труд постао је предмет критике и подсмеха. Покушавајући да ураде немогуће, прва двојица најједноставније прибегавају превари, док је трећи, који се ослања на своје богатство, и сам преварен. Последња двојица, након што су се безуспешно ослонила на своје подређене, труде се да пронађу тражене предмете, али доживљавају пораз. Понашања недостојна племића претворила су њихове историјско-политичке успехе у измишљене љубавне неуспехе и поругу (уп. ОКАДА 1991: 58). Тако су особеним приповедним поступцима припадници аристократије подвргнути строгој критици и исмејане су њихове карактерне црте, чиме је у причу уведена димензија савремености. Из тог разлога проучаваоци *Причу о секачу бамбуса* тумаче и као критику аристократског друштва. На имагинарне елементе додата је доза реалног, што управо представља основну карактеристику поджанра *џукуру моногаџиари*. То је доказ да је аутор прво направио план писања, а онда прибегао његовој брижљивој реализацији. Очигледно је да је успео да створи много сложеније дело од једноставне народне приче, јер не само да се ликови просаца у причи појављују у складу са својим друштвеним статусом, од вишег ка нижем, него се и топоси нижу према удаљености: Индија, источно море, Кина, Јапан и, на крају, царски двор. Оваква систематично уређена структура указује на аутора који цени јасну и логичну мисао.

Осим преузимања ликова из хроника тога времена, у средишњем делу *Приче о секачу* присутни су и други интертекстуални елементи. Готово сви тражени предмети могу се пронаћи и у изворима, углавном из старе кинеске књижевности: „Будина камена чинија“ у делима *Нанзаи ђуђи каноу ѿен* (*Саосећање старешине храма из Јужних ѿланина*) и *Сеиикики* (*Зайиси из Зајадних обласѿи*); „грана са драгуљима са планине Хораи“ у старој кинеској збирци басни *Реѿѿи*; „одора од крзна ватрених мишева“ у делу *Шин’ики* (*Зайиси о чудесном*), а „драгуљ са змајевог врата“ у књизи *Соѿи*, истоименог кинеског таоистичког мислиоца из IX века (уп. КАТАГАРИ ET AL. 1972: 48). Један од ових интертекстуалних елемената, планина Хораи, указује на таоистичке утицаје у *Причи о секачу бамбуса*. Хораи је, наиме, измишљена планина из таоистичких представа о земљи бесмртних. У том смислу, и историчар јапанске књижевности Като Шуиѿи истиче да је задатак другог просца да донесе „грану са дрвета из таоистичке земље бесмртних“ (SHIUCHI 1989: 121). Према древној кинеској замисли, планина Хораи је фантастично острво које лагано плута негде у источном мору. Из далека изгледа као облак, а када би јој се неко приближио, схватио би да је она заправо под водом. Кажу да до ове планине не може стићи онај ко је тражи, већ се на њу може само набасати док брод вуку јаки ветрови. Тамо живе бесмртници и на њој се налази божански еликсир бесмртности и вечне младости. Планина Хораи,

као и идеје о постојању бесмртног небеског бића и лека бесмртности представљају одраз таоистичких елемената у *Причи о секачу бамбуса*.

Интертекстуални поступци у делу нису једини доказ пишчеве умешности. Она се огледа и у транспозицији елемената народне књижевности у *моногајтари*. Премда почетна и завршна целина дела више показују одраз усмене традиције,⁹ можемо рећи да је и мотив тешких задатака преузет из традиционалног корпуса. Ту женски лик који поставља задатке може имати амбивалентну позицију, што се може видети и на примерима из српских и јапанских приповедака. У првом случају ни сама девојка не жели одређеног (неугледног) просца, или удају. У другом, препреке су осмишљене да би помогле најбољем просцу, тако да се јунак може надати њеној помоћи. Карактеристика бајке је незаобилазни срећни крај, тако да у финалном делу лажни јунак мора бити раскринкан, а на видело мора изаћи истина о правом јунаку.

Јунакиња *Приче о секачу бамбуса* не може се сврстати ни у једне ни у друге женске ликове. Не само да не жели ниједног од петорице просаца, него одбија и самог цара. Када је покушао да је силом одведе на свој двор, она се претвара у сенку. Натприродно биће прибегава метаморфози како би уверило смртника да му се не може повинovati јер није „обична“ девојка. Тиме му је доказала да је истина оно на шта га је упозоравала – да се не може удати ни за кога на овоме свету. Сродну карактеристику проналази и Проп у бајци: „У задацима и пријетњама појављује се не само жеља да се царевој кћери пронађе најбољи женик, него и тајна, скривена нада да таквога женика уопће не буде“ (1990: 461). Овако испољено непријатељство према просцима, са циљем да се они одврате од женидбе, веома је блиско задацима из *Приче о секачу бамбуса*. Ипак, постоји велика разлика. Да је Кагујакхине јунакиња бајке, последњем просцу (или барем цару) морало би бити дозвољено да обави оно што је од њега захтевано. Према моделима народних приповедака, четворица просаца би се вратила необављена посла, или се можда уопште не би ни вратила, а пети би дошао принцези Кагујакхине са траженим предметом, и постао би њен муж. Осим тога, у приповеци се вероватно не би ни нашла петорица просаца, него тројица, у складу са нивоима формулативности у народној прози. Могао би бити и само један просац, али би он морао обавити више задатака (обично три) јер се испуњење задатка поставља као императив (посебно оног који је постављен трећем просцу или трећег задатка упућеног једином просцу).

Тако би и у фабули о јапанској принцези последњи просац морао испунити задатак. Он би јој донео тражени предмет, а она би се удала за њега. Само такав образац одговара типичној народној причи. Неиспуњењем, задаци

⁹ У почетку се суочавамо са мотивима као што су: чудесно рођење мајушног бића и одрастање фантастичном брзином, затим награђивање сиромашног брачног пара дететом и богатством, као и особеност небеског бића да сија. У завршној целини препознајемо мотиве прогнане небеснице која се поново враћа на небо, летећег огртача, еликсира бесмртности, немогућности брака између натприродног бића и човека, као и етимологију топонима, етиолошку причу о постанку вулкана и друге.

би били обесмишљени јер је њихова функција да буду тест за будућег мужа. Правило народне приче јесте да један од просаца мора испунити задатке. У *моногајтарију* је то правило нарушено и по томе се *Прича о секачу бамбуса* разликује од стилизације народне приче или, барем, од обрада изведених према „класичним“ усменим жанровима. Другим речима, иако *Прича о секачу* на први поглед личи на бајку, управо услед обиља подударности на тематско-мотивском плану, анализом сваког појединачног елемента могуће је утврдити како је њихова функција прилагођена новом жанру.

Пет прича о просцима, а донекле и прича о цару, заправо су приче о њиховим неуспесима да освоје принцезу Кагујахиме и ожене се њом. Једни су покушали да преваре, неко је био преварен, а други су се трудили да сами пронађу предмете које је принцеза Кагујахиме тражила од њих. Користили су своју моћ, новац, ауторитет, сналажљивост и савете других не би ли обавили задатке. Све им је било узалуд. Принцеза Кагујахиме није припала ниједном од њих. Потврђена је немогућност брака између човека и натприродног бића. Наратор се у овом делу *Приче* фокусира на упорност просаца и девојчино игнорисање њихових покушаја да јој се приближе, производећи тако, како наглашава Окада, јасну разлику између приповедака о секачу бамбуса као претежно наративног текста и *Приче о секачу бамбуса*, која наративну енергију проширује на дијалоге (1991: 62).

Почетком средњег века у Јапану је настало више приповедака са тематиком сродном тематици *Приче о секачу бамбуса*. Једна од најдужих и најпознатијих налази се у збирци *Конђаку моногајтари (Приче из давнина*, после 1120) и носи наслов *Како је сџари секач бамбуса одгајио девојчицу (Takejōri no okina, onnago wo jaccinau kojō*, KATAGIRI ET AL. 1972: 42–43; YAMADA 1963). Пошто је збирка *Конђаку моногајтари* издата два века након претпостављеног настанка *Приче о секачу*, многи јапански научници, а међу њима и Митани Еићи, закључују да приповетка представља каснију верзију приче о секачу бамбуса, која је мењана, стилизована и скраћивана усменим преношењем (MITANI 1979: 380–382). То значи да су из ње одстрањени сви делови компликовани за памћење и усмено преношење, попут имена просаца и задатака, непознатих приповедачима, док су преостали они елементи које је било лако упамтити и препричати.

Приповетку одликују сажетост и једноставност, нарочито у одељку о тројници просаца, где је опис задатака сасвим скраћен. Просци, као ни остали ликови, нису идентификовани именима. Иако поређење са *моногајтаријем* открива заједничке елементе, показује се, ипак, да *Прича о секачу бамбуса* обухвата низање имена просаца и детаљније описе неизвршених задатака, док су у приповеци ови сегменти веома сажети. Фантастични предмети које је жена захтевала од просаца, у приповеци о старом секачу бамбуса јесу „гром што се чује на небу“, „цвет по имену удамбара“ и „бубањ који лупа и када нико не удара у њега“. Предмети су једноставнији и препознатљиви су из јапанских народних прича, а управо ту лежи логика њиховог појављивања. Симплификација је била неопходна, пре свега ради лакшег усменог прено-

шења, а осим тога, једноставнији склоп је у складу са сажетошћу приповедака из збирке *Конђаку моногаџари*. Постоји и веза са предметима у *моногаџарију*. У *Причи о секачу бамбуса* принц Курамоћи тајно прави предмет који личи на „грану са драгуљима са планине Хораи“ и односи је у кућу принцезе Кагујахиме. Одмах се међу светом „пронела вест: 'Принц Курамоћи је стигао у престоницу носећи цвет удамбаре.'“ „Цвет удамбара“ управо је један од тражених предмета у приповеци о секачу бамбуса, и то је једина сличност са задацима из дела *Приче о секачу*. Трећи задатак, „бубањ који лупа и када нико не удара у њега“ јавља се и у поменутој народној приповеци *Жена као слика*.

У приповеци о старом секачу бамбуса, жена задатке задаје тројици просаца, након чега следи подједнако сажет део о извршењу задатака. Број просаца (три) приповетку приближава народним причама, за разлику од *Приче о секачу бамбуса*, где је тај мотив нарушен повећавањем броја просаца (пет). Па ипак, број просаца у приповеци није јасно прецизиран. Премда су дата три задатка, у тексту су наведена само два правца кретања просаца. Четири пута је поновљена реч *аруива* (неки / неки од њих), која може указивати на више особа, па се стиче утисак да је можда и више просаца кренуло да обави појединачне задатке.

У приповеци је експлицитно наведено да је девојка намеравала да одбије све удвараче („а заправо није ни желела да се види са њима“), што је објашњење карактеристично за усмену књижевност. С друге стране, у *моногаџарију* је читаоцу препуштено да на основу свега што се догодило такав закључак изведе сам. Два текста се разликују и у нараторолошком смислу, јер приповетка и *моногаџари* образују посве другачије дискурсе. Део о просцима у приповеци од почетка до краја „приповеда“ наратор, који не мења позицију исказа. За разлику од тога, у *Причи о секачу бамбуса* заступљени су различити дискурси. На први поглед уочавамо и то да у приповеци нема ниједне песме. Међутим, има дијалога, што утиче на убрзавање приповедног ритма. Новину представљају и контемплативни сегменти, који служе да би се лик оживео и читаоцу учинио ближим, а уједно смањују потребу за дужим наративним деловима.

Последњих неколико редова приповетке о секачу бамбуса укључује и мишљење „света“ о претходним догађајима: „До краја се није сазнало ко је заправо била она жена, ни шта ли је навело да постане дете онога старца. За људе с овог света догађај је сигурно био сасвим несхватљив. Како догађај беше чудан, тако га преносе и даље, записују или приповедају“ (KATAGIRI ET AL. 1972: 43). Завршни коментар заправо је индикација да је текст проистекао из извора различитог од његовог наративног момента. Аутор се ограђује, не тврди да је догађај реалан, већ читаоца упућује на закључак да приповест представља део традиционалног наслеђа. Више нам не приповеда о догађају, него нам даје коментар о околностима под којима је прича настала. Тако се време наратије одваја од времена приповедања, и време приче се смешта у одвојени простор, који кореспондира са тренутком уводне формуле: „Некада

давно“ („*Имава мукаши*“). Према Окади, „овакво комбиновање текста и коментара који временски одређују причу, конституишу топос који се у различитим облицима може наћи у делима жанра *моногаџари*“ (1991: 49).

5. Закључак. Заједнички елемент јапанских и српских приповедака са мотивом задатака стилизује се као искушавање памети, довитљивости и сналажљивости просаца. Другим речима, то је начин да се просац провери, а девојка увери да ли јој је дорастао. Младић те задатке обавља сам или му је нужан помоћник. Начин реализације заплета/расплета зависи искључиво од жанровских законитости. По правилу, структура бајке захтева делокруг помоћника. Он се у новелама не мора нужно јавити, а из новелистичког склопа изостају и чудесни предмети. Када задатке поставља (будући) таст, он обично има прикривени циљ. Труди се да искушења буду што тежа како би одбио просца или се решио зета који му није по вољи. (У томе вероватно лежи дубока психолошка позадина очеве везаности за ћерку, за коју ниједан мушкарац није довољно добар.) С друге стране, ако задатке поставља девојка, она може имати амбивалентну позицију. Некад се њене побуде подударају са намером оца – цара, јер и невеста не жели да се уда за неугледног просца. У супротним околностима, препреке се смишљају у нади да ће их решити најбољи јунак. Уколико јој се младожења свиди, она му чак и помаже. У бајци прави јунак успева да обави задатак, док лажни увек буде раскринкан. И у том нивоу се испољавају жанровске норме, јер је „сиже бајке условљен срећним крајем“ (САМАРЦИЈА 1997: 49).

Међутим, *Прича о секачу бамбуса* испољава супротне одлике. Након почетног дела, са мноштвом мотива потеклих из јапанске народне књижевности, следе поглавља о петорици најупорнијих племића који не одустају од намере да по сваку цену испросе руку принцезе Кагујакиме. Тих пет поглавља формирају средишњи и уједно најдужи део *Приче о секачу бамбуса*. Он почива на познатом интернационалном мотиву давања неизвршених задатака просцима. Међутим, у делу је остало мало од устаљеног сижеа народне приповетке, у којем се овај мотив обично јавља. Прошена девојка – натприродно биће труди се да задаци буду нерешиви. Међутим, то није „филтер“ за добијање „правог“ младожење, већ начин да се осигура неуспех свих просаца. Пошто они неће донети тражене предмете, чудесна девојка се не мора удати ни за једног од њих. По томе се јапанска принцеза разликује од јунакиња народних прича, које постављају задатке ради избора правог мужа. Кагујакиме, напротив, задаје нерешиве задатке да не би морала да се уда ни за кога. А задаци су толико тешки да она може бити безбрижна.

Карактеристично за *Причу о секачу бамбуса*, што је и чини зачетником жанра *моногаџари*, јесте то што фабули насталој на темељима усмене књижевности аутор додаје обиље реалистичних елемената, чиме приче о просцима приближава читаоцима свог времена. Притом је посебно занимљива чињеница да су сами ликови просаца образовани на основу историјских личности, о којима се релевантни подаци могу пронаћи и у историјским књигама.

ИЗВОРИ

КОБИКИ (Зайиси о древним доџађајима). Оо но Јасумаро (прир.). Превод са старојапанског језика Х. Јамасаки-Вукелић, Д. Васић, Д. Кличковић и Д. Глумац. Београд: Рад, 2008.

ПРИЧА О СЕКАЧУ БАМБУСА (Такејори моноџајари). Превод са старојапанског језика Д. Васић, Х. Јамасаки-Вукелић, поговор Данијела Васић. Београд: Танеси, 2010.

СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Српске народне њриповјејке*. Београд: Нолит, 1977.

ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Српске народне њриповјејке*. Београд: Гутенбергова Галаксија, 1999.

*

KATAGIRI, Yoichi et al. *Nihon kotenbungaku zenshu 8: Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari, Heichu monogatari*. Tokyo: Shogakukan, 1972.

OGIHARA, Asao, Hayaо KONOSU (ed.). *Nihon koten bungaku zenshu*, vol. 1: *Kojiki: Jodai kayo*. Tokyo: Shogakukan, 1992.

YANAI, Shigeshi et al. (ed.) *Nihon koten bungaku taikai: Murasaki Shikibu. Genji monogatari*. Tokyo: Iwanami shoten, 1973.

YAMADA, Yoshio, Takakuni MINAMOTO et al. (ed.). *Nihon koten bungaku taikai*, vol. 26: *Kon'jaku monogatari shu*. Tokyo: Iwanami shoten, 1963.

YANAGITA, Kunio. *Teihon Yanagita Kunio zenshu*. Tokyo: Chikuma Shobo, 1969.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВАН ГЕНЕП, Арнолд. *Обреди њрелаза*. Београд: СКЗ, 2005.

ВАСИЋ, Данијела. *Сунце и мач – Јапански миџови у делу Кођики*. Београд: Рад, 2008.

КАРАНОВИЋ, Зоја. *Небеска невесџа*. Београд: Чигоја, 2010.

ЛИТИ, Макс. *Евројска народна бајка*. Београд: Орбис, 2002.

МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. *Заједничка џемајско-сижејна основа српскохрвајских неџиџоријских ејских џесамa и џрозне џрадиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971.

ПРОП, Владимир. *Морфолоџија бајке*. Београд: Просвета, 1982.

ПРОП, Владимир. *Хисџоријски коријени бајке*. В. Флакер (прев.). Сарајево: Свјетлост, 1990.

САМАРЦИЈА, Снежана. *Поетџика усмених џрозних облика*. Београд: Народна књига, 1997.

ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Сџара српска релиџија и миџолоџија*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994.

*

AARNE, Antti, Stith THOMPSON. *The Types of The Folktale – A Classification and Bibliography*, Helsinki: FF Communications 184 (1961).

AKIYAMA Ken, Miyoshi YUKIO. *Genshoku shiguma shin Nihon bungakushi*. Tokyo: Buneido, 2000.

ITO, Seiji. *Kaguyahime no tan'jo*. Tokyo: Kodansha gendai shinsho, 1973.

KOJIMA, Naoko. *Kaguyahime genso – Koken to kinki*. Tokyo: Shinwasha, 2002.

- MITANI, Eichi. *Monogatari bungakushi ron*. Tokyo: Yuseido, 1979.
- MIYOSHI, Yukio, Akiyama TAKASHI. *Nihon bungaku*. Tokyo: Buneido, 1992.
- OKADA, Richard. *Figures of resistance: Language, Poetry and Narrating in The Tale of Genji and Other Mid-Heian texts*. London: Duke University Press, 1991.
- SEKI, Keigo. Nomura, Jun'ichi. *Nihon mukashibanashi taisei*. Tokyo: Kadokawa shoten, 1978–1980.
- SEKI, Keigo. Types of Japanese Folktales. *Asian Folklore Studies* 35 (1972): 1–220.
- SHUICHI, Kato. *Nihon bungaku shi*. Tokyo: Kodansha, 1989.
- TAKAHASHI, Nobukatsu. *Katararezaru Kaguyahime – Mukashibanashi to Taketori monogatari*. Tokyo: Daishukanshoten, 1996.
- TEIJI Ichiko, Ookubo TADASHI et al. (ed.). *Nihon bungaku zenshi*, vol. 1. *Jodai*. Tokyo: Gakutosha, 1986.
- YANAGITA, Kunio. *Nihon mukashibanashi meii*. Tokyo: Nihon Hosho shuppan Kyokai, 1971.

Danijela B. Vasić

THE SUITORS AND DIFFICULT TASKS MOTIF IN SERBIAN AND JAPANESE VARIANTS

Summary

This paper deals with an international motif of difficult tasks, which could be found in traditions and national literatures all over the world. It appears in different forms of prose literature, and its functions are caused by genre distinctions. A kind of the motif could also be the presenting the suitors with difficult tasks. The Japanese and Serbian folk tales with stylized motif have certain common characteristics. The tasks are necessary test of suitors' cleverness and resourcefulness. They are assigned to suitors in order to find out which one is right for the bride. As a rule, a fairy tale structure needs a happy ending. Due to that, one of the suitors must succeed. However, in classical Japanese literature there is a unique work, the progenitor of the *monogatari* genre – *The Tale of the Bamboo Cutter*. The central part of the oldest fantastic story in Japan rests on the motif of the suitors and unsolvable tasks. The heroine, a supernatural being, provides the tasks that undoubtedly cannot be done. It is because she doesn't want any of the suitors to succeed. She remains unmarried, and went back to her actual home, the Moon. Another characteristic of the work is a fact that the suitors' characters were based on historical persons, which also makes *The Tale of the Bamboo Cutter* more distant from the folk tale.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Група за јапански језик и књижевност
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
vasic.danijela@fil.bg.ac.rs

Др Снежана З. Шаранчић Чутура

ЖАНРОВСКА И СТИЛСКА РЕЧИТОСТ ВАРИЈАНТЕ.
УСМЕНА БАЈКА О ПЕПЕЉУГИ ПО ЗАПИСУ
ЈОВАНА СУБОТИЋА

У раду се разматрају синкретично жанровско устројство бајке о Пепељуги објављене у *Лейџојису Мајџице српске* по запису Јована Суботића, одступања од Карацићеве визије идеалног модела народног приповедања, импулси новелистичког и драмског (драматуршког) уобличавања, уопште, посебности варијанте условљене зоном настанка и бележења, контекстом у ком је објављена, општим Суботићевим књижевним погледима.

Кључне речи: Јован Суботић, усмена бајка, *Пејлељуџа*, варијанта, жанр.

Запису *Пејлељуџе* Јована Суботића, објављеном у *Сербском лејџојису (Лейџојису Мајџице српске)* 1842. године, приступа се и као бајци „која има све одлике једне народне умотворине, и по теми и по сижеу и по мотивима“ (Милошевић-Ђорђевић 1976: 245), и као тексту који „осликава више токове ширих интересовања за народне приповетке, него што осветљава постојање и одлике усмених приповедних врста“ (САМАРЦИЈА 2003: 247). Оваква, условно речено, двојака критичка рецепција, привидно је контрадикторна. Суштински, оба приступа заправо указују на важност тумачења Суботићевог записа са аспекта поетичких, морфолошких одлика усмене бајке, динамике и синкретизма наративног жанровског обрасца, контекстуалних елемената који су условили његову стилску и жанровску посебност. Како је овде реч о једном од бројних облика традирања познатог сижеа, коначно фиксираног у штампаном руху пре него што је Карацићева парадигма заживела у пуној снази, битним се чини и указивање на неке посебности Суботићевог записа које проистичу из временско-просторних оквира настанка и бележења, контекста у ком је објављен и општих поетичких ставова Јована Суботића.

Отуда се, најпре, истиче чињеница да је реч о бајци штампаној у часопису, као појединачан прилог његовог, тек постављеног уредника, без анто-

логичарских претензија какве су обележиле рад Вука Караџића.¹ Јован Суботић није имао амбиција да се бави сакупљањем усменокњижевне грађе, трагањем за узоритим варијантама, редакторством, штампањем збирки, али је имао амбицију да од *Лейойиса* начини „модерну књижевну ревију” (Милисавач 1988: 17). Објављивање *Пејелуге* управо у том контексту може се поимати као прилог новој концепцији часописа и као непосредан вид подршке Караџићевим настојањима и идејама. Но, премда је несумњив значај овог записа са књижевноисторијског гледишта,² он не остаје само у границама раритетне занимљивости, већ се посматра као прилог разумевању лепоте феномена варијантности као суштинског обликотворног принципа усмене традиције, његове флуидности и податности за разнолике типове укрштаја. У том смислу, изузетан значај има зона настанка/бележења варијанте, која се овде најочитије рефлектује у лексичко-фразеолошком слоју, али свакако не само тако. Ако је Јован Суботић ову варијанту добио/чуо/забележио на територији Војводине, негде на подручју негдашње границе Србије и Аустроугарске, „на рубовима Панонске низије”, могло би се претпоставити да управо отуда произилази стилизација каква није својствена бајци коју је Караџић запамтио из Тршића, „у унутрашњим областима патријархалне културе” (Деретић 1997: 365). Без намере да се сугерише било какво вредновање, или превредновање Суботићеве варијанте, записи из ове зоне бележења не морају се посматрати искључиво у светлу уверења да „поварошено” приповедање, потекло из „удобних грађанских домова у јужној Угарској”, по правилу подразумева и „губитак првобитне природности” (Поповић 1972: 515), већ као саставни део усмене традиције која не подразумева један унисон стилски модел. Штавише, управо динамичност и експресивност варијанте, њена условљеност другим делима, временско-просторним контекстом, околностима у процесу стварања и извођења, афинитетима казивача/певача/записивача/публике, променљивошћу и у синхроном и у дијахроном смислу (САМАРЦИЈА: 2007: 22–39) заузима кључно место. Чињеница да је Вук Караџић располагао овом варијантом,³ али да је није уврстио у своју збирку, сведочи о његовим естетичким критеријумима више него о важности записа који се у те критеријуме није уклапао. У том смислу, за сагледавање посебности ове варијанте *Пејелуге* битним се чини и Суботићев

¹ Потенцијална Суботићева склоност те врсте видна је, рецимо, у избору двадесет и четири усмене лирске и епске песме у његовом *Цвећнику србске словесности* (1853), „првој читанци и у Србији и у Хабсбуршкој монархији која доноси народну књижевност у овом обиму” (Колаковић 2008: 24), те и у другим читанкама за ниже разреде гимназије које је приредио (Колаковић 2008: 26).

² Реч је о једном од најранијих записа наратива о Пепелуги на овим просторима и једној од свега три народне приповетке које су објављене у *Лейойису* у првој половини XIX века (САМАРЦИЈА 2003: 35).

³ У предговору *Српским народним приповејкама* Караџић каже само да се Суботићева *Пејелуга* од његове „највише по томе разликује што у њој о крави нема ни спомена” (КАРАѢИЋ 1988: 50).

општи поетички концепт, који од Караџићевог поимања „класичног“ усменокњижевног дела не одступа, али га донекле релативизује као јединог у времену о коме је реч.

Иако се у његовом стваралаштву јасно уочава склоност ка изучавању народне поезије и промовисању Караџићевих идеја,⁴ ка национално-панегиричном полету,⁵ „преданом и виспреном“ стварању у духу народне књижевности, карактеристичном за рани стадијум српске романтике (ДЕРЕТИЋ 1990: 143), теоријско-критичка делатност Јована Суботића није обележена искључиво хердеровском струјом. Савремена наука види га као песника који је био „на свој начин, духовна спона између књижевности српског грађанства у Угарској и европског романтизма“, „интерпретатор романтичарских теорија“ (Поповић 1985: 192), „образован и начитан, упућен у најновије појаве у европској књижевности“ (ДЕРЕТИЋ 1990: 143), као „књижевног полиграфа“, „романтичара са искуствима класичара“ (ЛЕОВАЦ 1978: 87; 93)... Чињеница је да је његово „певање и мишљење“ стасавало у доба класицистичке поезије, бидермајера и романтизма, у раздобљу које се и иначе сматра „лабиринтом“ идеја и књижевних струјања (ŽIVKOVIĆ 1957: 26), те да је и он један од многих песника, који су, између 1830. и 1860. године, махом, били „збуњени, колебају се, приклањали се час једној, час другој тенденцији; час једној, час другој поетици; а често све то мешали уједно“ (Живковић 1994: 176). Без намере да се овим сугерише икакав закључак поводом његовог записа *Пејелуџа*, отворила би се могућност за неко будуће промишљање о потенцијалним везама са ширим поетичким контекстом, свакако и уз увид у зону бележења варијанте, који су, претпоставка је, могли условити интерес за овакву формулацију бајке: између приче са морализаторско-дидактичном потком, реалистичке, „грађанске/варошке“ новеле и усмене бајке.

Елементи слојевите жанровске структуре приметни су већ од експозиције Суботићевог записа,⁶ која нарацију смешта у урбан простор (варош),

⁴ У *Лейојису Мајице српске* Суботић је објављивао народне песме, расправљао о њиховој метрици, усмену поезију доживљавао као националну класику (ДЕРЕТИЋ 1997: 219); први је, као уредник *Лейојиса Мајице српске* (1842–1853), на страницама тог „домаћег књижевног органа“, на свој начин, „крхао отпор матичара према Вуку“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 273), штампао позиве читаоцима и списатељима да прикупљају и шаљу народне умотворине и описе обичаја.

⁵ Рецимо, песме *Српкиња* (1837) и *Србин* (1840) Јована Суботића сведоче „колико је опсесија националног именовања била присутна у поезији тог доба, колико је одговарала менталитету и расположењима савременика“ (ДЕРЕТИЋ б. г: 221). На то указује, између осталог, и наслов *Српска Пејелуџа*, под којим је Суботић објавио ову бајку. С обзиром на то да ова варијанта, као и свака друга уосталом, било као „изоливан случај“, било у компаративном аналитичком простору, ипак не може предочити посебност, структуру, стил националног приповедања (што, вероватно, и није била Суботићева намера), одабир наслова тумачи се као рефлекс опште књижевне и културне климе.

⁶ „У једној вароши живио је један удовац, који је једну кћер имао.

До њега је живила једна удовица, која је тако исто једну једину кћер имала.

Једна девојка одлазила је другој, и пазиле су се као две другарице.

у време ближе савремености и алудира на приповедну концепцију блиску новели. Иако се функција уводне формуле усмене бајке препознаје у упућивању аудиторима да ће јунакиња засигурно бити кћер удовца, иако се разазнаје и присуство функције *бла̀осѣање ѿре зайлейѣа*, Суботићева бајка, чини се, не бива доследно структурирана по „идеалној“ поетској схеми усмене, између осталог и по изразито дугој експозицији, која у усменој бајци, готово по правилу, представља редукован композициони део. Сlike из варошког живота, дружење девојака, „комшикино миловање“ суседове кћери, назнаке провадацисања, ситних интрига, сневана о бољем, лагоднијем животу с обе „заинтересоване“ стране, пасивност јунакињиног оца, који, на силно наваљивање кћерке, једва некако „узе“ комшиницу за жену – померају читање ка реалистичним приповеткама о свакодневици људских односа и судбина. Ипак, тако конципиран почетни новелистички импулс не значи докидање бајковне структуре,⁷ већ сведочи о жанровском синкретизму и динамизму усмене бајке и традиције уопште, те о особеном прожимању приповедних врста и стилских поступака.

С тим у вези јесте, рецимо, и Пепељугино инсистирање на очевој женидби другом женом (мотивисано жељом за бољим животом, посебно у емотивном смислу), чиме се, како то бива и у сужејно сродним новелама, оправдава поновна очева женидба и долазак маћехе (Милошевић-Ђорђевић 2000: 31). Но, осим тога, функционалност овог дела видна је и у домену карактеризације јунакиње у светлу потребе за продуженим детињством, посредног потцртавања извесне рањивости „прелазног“ периода. Није неоснована претпоставка да је оваква карактеризација условљена контекстом у ком је настајала и у ком је записана Суботићева варијанта: грађанска култура породичне односе, па и стасавање деце, поима на другачији начин, у смислу тзв. одлагања одрастања, од оног који је карактеристичан за сеоско-патријархалну средину. Уз то, непостојање низа мотива који у уводним деловима варијаната Вука Карацића и Милице Стојадиновић имају изнимну сужејну важност (вретено/предење, јама, старац беле браде/жена у бело убрађена, претварање мајке у краву), а тако и значењских низова које носе из домена

Удовица је често кћер удовца миловала и њој поговарала: 'Говори твом оцу да ме узме, па ћу ја тебе овако лепо држати, као и моју девојку'.

Девојчица је одлазила кући и оцу свом говорила: 'Узми, отац, нашу комшиницу, виш како она лепо држи своју кћер, па ће тако и мене држати, а овако нигди никог немам'.

Отац је неколико пута чуо, па и пречуо, али најпосле помисли и сам да ће добро бити, и узме своју комшиницу удовицу.

Она је сад други лист окренула, јела је свог мужа, јела, док га није у гроб сатерала.

Сиротој његовој девојци није дала ни писнути“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 276).

⁷ Штавише, „новела у структуралном смислу представља бајку“, а њихово разликовање везује се пре за променљиве елементе него за функције, тј. „у новели се мења унутарња природа функција, док њихова форма остаје идентична оној из бајке“ (Милошевић-Ђорђевић 2000: 31–32).

традиционалних религијских и магијских представа, па и веровања у моћ жене да магијским поступцима условљава судбину, и своју и туђу, Суботићеву *Пејелугу* издваја и поставља у реалистички дискурс интензивније и исцрпније него што је то типично за усмену бајку „вуковског“ типа.⁸ Међутим, она је посве у духу поступка у усменим приповеткама ствараним у другачијем регионалном контексту. То бива још очитије када се у разматрање укључи и наредни сегмент бајке, условно одређен као Пепелугине недаће, овде мотивисане превасходно маћехином мржњом, а дате, поново, у реалистичком кључу очитије но у чудесно бајковитом.

Наиме, функција наношење штете бива сведена на препознатљиве облике „трпљења“, кућне послове и забрањивање истицања лепоте: „стицање ватре и гледање ручка“, прогањање „у пепео“, забрањивање да седи и једе за столом, протеривање „у кујну“, забрањивање да се „чисти“, да се на било који начин улепша, терање да облачи „крпетине“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 277). Реч је о мање-више препознатљивим видовима маргинализовања, искључивања из заједнице, који, посебно у новијим варијантама и ауторским верзијама, готово у потпуности потискују потенцијал традиционално културолошког поимања изузетности и светости „женских“ кућних послова (в. Карановић – Пешикан-Љуштановић 1994: 18–21). Но, протеривање пасторке на социјалну маргину, заједничко вероватно свим варијантама овог наратива, у Суботићевом запису посебно бива наглашено, оживљено и поступно развијано преко обиља реских реплика маћехе. Више, доследније и убедљивије него у осталим варијантама, она је овде обликована као типична језичава жена, незауостављива у злоби и необуздана у домену вербалног „једења“, којим је већ дошла главе Пепелугином оцу, као лик означен понајвише управо „колоквијалном цандрљивошћу“ (Милошевић-Ђорђевић 1976: 249). „Рафална“ серија њених реплика⁹ вишеструко

⁸ „Продор реалија у свет јунака бајке најоучљивији је на плану хронотопа и представљања јунака, при чему се слојеви фантастике могу у потпуности разградити, уз неминовну деструкцију жанровског система“ (Самарџија 1997: 194).

⁹ Пепелуга донесе ручак, она виче: „Што си се тако упепелавила, ти си права пепелуга, све се прећеш по пепелу, и не знаш за боље, свуци те хаљине, па узми оне крпетине, с којима је твој отчешина птице из баште плашио, то је за тебе, ти се ниси бољем ни научила. Зар си ти имала матер као моја кћи мене, да те мази и негује! За тебе је све добро. Вуци се напоље, па да те више у тој хаљини нисам видила!“ Кад Пепелуга уђе да руча за „асталом“, она ће на њу: „Напоље, пепелуго једна, немаш ти овде места поред мог детета, чекај што ти се избаци у кујну, па ждери тамо, не наждерала се“. Кад нађе девојку да плаче крај огњишта, виче: „Место да дође да оног послужи, који је рани, а она села у пепео па слини. Шта слиниш пепелуго? Зар што те нисам до мене посадила? Иди, ако ти је неправо, к твој очешини, па седи и ти поред њега, као што моје дете седи поред мене“. Кад Пепелуга устане и почне отирати хаљине, она опет: „Чисти се, чисти, мислиш да си лепа? А, како није? [...] Гле како је тај курјук уредила! Таки да си те косетине расплела! Треба ти плетен курјук. Пепела у главу, то је за пепелугу, таки да си пепелом главу посула, ил ћу ти сместа те твоје косе, што као коњски реп изгледају, чак до главе одсећи!“ Кад полази у цркву и пасторки заповеди да растреби расуто зрневље, каже: „Ако то не учиниш како сам ти заповедила,

је функционална. Оне уносе тоналитет регионално-локалног; засигурно имају улогу и у поступном и посредном мотивисању завршнице и „оштрог каштиговања“, посве у духу укупне дидактичке тенденције приметне у Суботићевој варијанти; обезбеђују, по принципу контраста, посредно, али ефектно истицање Пепељугиног карактера као пожељног обрасца понашања... Но, истовремено, чини се, остварују још један битан учинак: алудирају на специфичан, посредан вид интертекстуалности, који додатно усложњава, преваходно стилски, и саму варијанту као појединачан запис, али и феномен усмене бајке уопште, који јесте, између осталог, отворен и за овакву врсту преплета. У склопу XIX века и тадашњих испитивања граница овог наративног облика, такав приступ није занемарљив. Може бити да овај пример не досеже завидну естетску разину, поготово ако се самерава према Карацићевом узорном структурно и стилски уобличеном типу народне приповетке, али, у извесном смислу наговештава кретања која ће у српској књижевности посебно доћи до изражаја неколико деценија касније. Премда је мотив зле жене чест и у усменој и у писаној традицији, Суботићева бајка доноси специфично мешање разнородних, али блиских визија по којима се овај мотив уобличује, и то, утисак је, у међупростору комедије¹⁰ и шалјиве народне приповетке. Такође, није неоснована претпоставка да је овако уобличен овај део бајке (па донекле и бајка у целости) посредан рефлекс изнимно живе културолошке, књижевне и публицистичке теме с краја XVIII и првих деценија XIX века: зла жена, нерадна, помодарка, језичава, сујетна, наopak „производ“ новог времена и наopakог поимања светских „трендова“, она која породицу запоставља, а мушкарца доводи до пропасти, честа је тема подсмеха и критике сатиричара (ЛАСЕК 2004: 511–526).¹¹ Очито је да је варијанта коју је Јован

не чекај ме кући, боље скачи у бунар, нег да те моје очи виде!” (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 277–278)

¹⁰ Стеријина *Зла жена* представља прву асоцијацију. Тек ради илустрације наводи се неколико реплика Султана Трифић, упућених на сваки покушај собарице Персиде да дозна шта „милостива госпођа заповеда“: „Девојко, ти ћеш мени живот прекинути. Колико сам те пута викала? Оћеш да трчим у кујну за тобом, да те молим да доћеш, је ли? Лењива траго, не заслужујеш ни онај лебач што га мњавиш“; „Сад ћеш се обрецивати наopakо! Мислиш, да сам ти ја винцилрка, да се кривиш на мене? Шта си стала? Немаш никаква посла?“; „Их! Докле ћеш ме јести, луциферу, тако да ти рекнем! Три стотине врага из тебе се витлају, кад помолиш тај твој језични језик. Ох, Боже! зашто сам дошла у ову кућу? Зашт ме није мати боље уморила, него што ме за ћоравца дала!“; „Заповедам, да ти богиње образ изрешетају, да те ниједан момак не погледа, кад ме толико једеш“; „Што немам рђаву нарав да ти тај језични језик до краја ишчупам, да не проговорим ни једну реч, док си год жива“; „јогунасти роде, неће ме ђаво од тебе нигда курталисати“; „хијено женска“; „шта мумлаш, немаш свога посла? Сестро луциферова, ти ћеш мене у гроб отерати“; „мислиш, моја је мати била говедарка, као што си ти? Кукавица женска, немаш памети ни као бува“ (Стерија Поповић 1881: 9–10).

¹¹ У том смислу могуће је функционалност овог записа тражити и изван поменуте Суботићеве подршке Карацићевим настојањима и његових начелних интересовања за усмену књижевност, односно у домену потребе да се забележи управо један посве актуелан,

Суботић забележио (или „ретуширао“) настајала у културном, временском и просторном контексту суштински другачијем од оног у ком је настајала бајка коју је Караџић из детињства запамтио. Ипак, то не значи, по аутоматизму, и напуштање морфолошких и стилских карактеристика жанра, већ, штавише, управо оно указује на особену „податност“ феномена варијанте и тачност запажања да „narodne pripovijetke, s posebnom sposobnošću asimiliranja i sa samo sebi svojstvenim šarmom, prihvataju i usvajaju elemente najrazličitijih kulturnih sredina, ne kvareći time svoj osnovni karakter“ (Bošković-Stulli 1975: 150). Осим тога, може бити да управо ово место непосредније сведочи о већ поменутом Суботићевом еkleктичком приступу књижевности, па и усменокњижевној грађи. Могуће је да се овде пробила и размахнула његова склоност ка драмској литератури, која је, и у стваралачком и у теоретичарском смислу, важна у његовом раду,¹² па је (претпостављени) усмени предложак сам додатно дијалогски развио и стилизовао у „сценичном“ духу, а низ маћехиних реплика оставио као серију монолошких праскања са статусом једне доминантне, повлашћене форме у уводном делу бајке, којом се њеном лику даје хуморно-пародијска нота, карикатуралност једног припростог, фуриозног, подругљивог карактера који себе и сопствени поглед на свет разоткрива најнепосредније вербално, речником и синтаксом, афективношћу... Оваквим појачавањем утиска стварног, животног ситуацијског миљеа, бајци се, између осталог, даје и један присенак сценског ритма и динамике. Могуће је, уколико није реч о редакторској интервенцији, да му се усмена варијанта до које је дошао, између осталог, и због тога допала. Могуће је да је посредни нешто посве треће. Но, то нема значај по себи, већ у чињеници да тиме овај запис *Пейелуге* добија тоналитет битно другачији од оног који имају, рецимо, бајке В. Караџића и Милице Стојадиновић.

Таква својства могуће је уочавати и у неким наредним сегментима Суботићеве варијанте и то поново понајвише у домену обликовања јунакиње. Наиме, сижејно изграђена без експлицитног савладавања задатака, непосредније и очитије усмеравање приповедања ка бајци ова варијанта добија тек у делу везаном за преображавање јунакиње, односно, у типичном сижејном тренутку када се светови реалног и чудесног коначно преплићу и нуде као једнодимензионално јединство, целина без јасних граница. Иако је појављивање чудесног дариваоца (бели голуб) и чудесних дарова (раскошне хаљине у градираном низу) изненадни чин, иако изостаје функција која подразумева да чудесну помоћ јунак бајке, најчешће, мора заслужити/

„пластичан“ пример за углед и науч публици, у извесном забавно-прагматичном учинку и ангажованости.

¹² Рецимо, по навођењу Драгише Живковића, у *Лейопису* 1837. године објављен је чланак *Позоришће, народње позоришће, србско народње позоришће*, који је, према непотписан, највероватније Суботићев; убрзо потом Суботић преводи и објављује чланак *Позоришно дејствије*; касније објављује и текст *Драмаићка уметности и свейско хисториски значај народа...* (1957: 222).

зарадити, на овај или онај начин задобити издржавањем провере, избор у Суботићевој варијанти подједнако је својствен жанру.¹³ Оно што, ипак, уноси другачији импулс у овом делу бајке јесте чињеница да у запису Јована Суботића јунакиња показује више иницијативе него што то чини у другим варијантама: она моли маћеху да је поведе у цркву, што је мотивисано не толико социјалним кодексом пожељног понашања и праксе да се у цркву иде недељом, колико сазнањем да је царев син дошао у село да бира невесту, радозналошћу да се види изузетно.¹⁴ Тиме се не спори она покорна, смерна и чедна, патријархално конципирана црта Пепељугиног карактера, али чињеница да оца наговара на женидбу, да маћеху моли да је поведе да види царског сина упућује на једну fino нијансирану карактерну одлику каква није уобичајена за јунаке усмених бајки. Њихово кретање кроз време и простор најчешће није последица личне иницијативе и жеље, није покретано „изнутра“, већ је чешће ствар једне другачије логике, неминовности, судбине, постављеног задатка, у сваком случају иницирано или наметнуто „споља“. Отуда, условно речено, модерност у обликовању јунакиње ове варијанте (у смислу вербалног исказивања сопствених ставова, емоција и потреба), наговештава назнаку продора индивидуалистичког концепта, нетипичног за усмену бајку. То може бити посредан рефлекс извесне просветитељско-сентименталистичке тенденције и различитог поимања родности карактеристичног за грађанску средину и крајеве под снажнијим утицајем европских („феминистичких“) токова у којима је ова варијанта, вероватно, настајала и под чијим је окриљем записана и коначно уобличена. Но, овде је реч само о детаљу. Он, по себи, нема ни снагу ни важност да би урушавао или релативизовао жанр, али отвара простор за промишљање о особеној гипкости усменопоетског стваралачког концепта ка пропуштању и оваквих, посредно речитих, културолошких појединости.

Новелистичко-реалистичан поступак прати и наредне делове бајке. Сведено присуство категорија чудесног и фантастичног својствено је Суботићевом запису, а тек се понекад, и тек посредно, пробија у први план приповедања. Тако је, рецимо, појављивање јунакиње у цркви,¹⁵ иначе у духу усмене бајке и сведене дескрипције без експлицитније формулације, добило,

¹³ Добијање чаробног средства у усменој бајци може бити остварено на различите начине: непосредним давањем – примањем, средство се показује, израђује, продаје или купује, случајно проналази, краде, поједе или попије, појављује се изненада, само по себи, или се, коначно, разна лица, најчешће животиње, стављају јунаку на располагање, неретко без припреме или најаве, изнебуха (Прор 1982: 51–53).

¹⁴ „Кад дође недеља, сирота пепељуга приближи се маћији и рекне јој смерно: ’Мајко, поведите и мене у цркву, да и ја видим царевог сина, ја јошт у мом животу никад никаквог царевог сина видила нисам’“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 277).

¹⁵ „Оде девојка у цркву, засија се сва црква од њене лепоте и красоте. Не знаш је ли лепша у лицу ил у телу, или је красније и скупценије обучена. Сви људи погледаше у њу, а царев син није ока с ње скинуо. Ал нико није знао ко је и откуда је“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 278).

тек на час, разрађенији опис. Он се може читати као мален траг који упућује на елементе ауторског обликовања, не у смислу стварања ауторске бајке,¹⁶ већ у смислу потребе казивача/записивача да, сходно сопственом сензибилитету и надахнућу, донесе бар понеки интензивнији импулс у приказу Пепељугине лепоте, напосто да се, макар за тренутак, размахне бар само једном изразито снажном, сугестивном, експресивном сликом („засија се сва црква од њене лепоте и красоте“), па и на тај начин појача сугестију натприродности. Такав ефекат остварује и басма,¹⁷ коју, по савету голуба-дариваоца, јунакиња изговара при одласку из цркве. Као вид заштите, овакав вербализован облик натприродног дејствовања јесте готово једини облик непосреднијег продора чудесног и магијског у Суботићевом запису. Премда није реч о развијеној форми бајаличког израза, премда без поетске структуре какву ови записи неретко садрже, премда са тек назначеном делотворношћу ритмичког понављања истоветних речи, стилски и стилистички штуро, овај фрагмент у Суботићеву варијанти ипак јесте речит и у домену етнографског и у домену жанровског сагледавања Пепељуге. Удео овог детаља има битну функцију, али не само зато што је један од малобројних, непосредно чудесних импулса битних са становишта поетике жанра, већ и зато што представља сачуван дах казивача, дах „женског“ приповедања и сензибилности, посебно ако се прихвата да је бајаличка комуникација у традиционалној култури преваходно женски домен.

По принципима наративног паралелизма, овај сегмент бајке, одлажење у цркву, понавља се три пута и праћен је контрапункт-сценама из свакодневице, разговорима маћехе и њене кћери о непознатој лепотици коју су тамо виделе. Појединости које подразумевају сумњу маћехине кћери да је непозната „врло налик“ Пепељуги, те маћехино разуверавање,¹⁸ чине се битним са становишта стилског уобличавања варијанте и то, опет, у појачаном реалистичком кључу. Домаће, „кућевно“, свакодневно, приватно, препричавање, оговарање, мајчинска брига за изглед и будућност кћерке, која зависи по највише од хаљина и „утезања“, јер то, по маћехином запажању, привлачи пажњу царског сина,¹⁹ није само пука реалистичка противтежа пасторкином

¹⁶ У том смислу намеће се, рецимо, Перова (Charles Perrault) ауторска верзија у којој је овај део изразито развијен, наглашен, готово драматизован, са обиљем детаља о изгледу јунакиње и реакцијама оних који је посматрају на балу.

¹⁷ Када се спреми да пође у цркву, голуб јој каже: „Добро ме слушај, пепељуго, кад пођеш из цркве кући, а ти говори у себи: магла за мном, магла за мном, да те не виде гди уђеш“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 279–278).

¹⁸ Рецимо, каже: „Шта ти булазниш, овај наш гад да буде налик на оно анђеошко лице? Нема од тог ништа. Него сам ја добро узела на ум, са потиљка гледећи је иста је таква као ти“; или други пут: „Није то ни налик, али да си ти мало пунија, и да се већма стегнеш, па да имаш онаке хаљине, иста би онака била, и јошт лепша“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 279–280).

¹⁹ „Мати кћери каже: ’Али оне лепе хаљине, тако су ми на срцу остале, да знам гди се може та свила добити, таки би ти једне хаљине од ње дала правити“; или: „Мати кћери проговори: ’Јеси л’ само видила, какве је сад хаљине имала, царев син све је једнако у хаљине

успону, а засигурно није ни само жив детаљ моде и непосредно огледало „духа времена“, већ још један драматуршки компонован импулс, функционалан у домену карактеризације, али и динамике нарације.

На сродан начин уобличена је и завршница Суботићеве варијанте. Улогу гласника истине о девојци-суђеници скривеној под коритом има петао, типичан „помоћни оријентир у времену“ традиционалне културе, који раздваја дневно од ноћног, сигурно од опасног (BRATIĆ 1993: 28), и у метафоричком смислу означава безбедно време за судбински јунакињин искорак. Читава сцена дата је дијалогски развијено и поново са назнакама повишене драматике, а у функцији ретардације. Уопште, грађење ове сцене једно је од места које, поново, упућује на стилску посебност варијанте (између осталог, и на извесну доследност у обликовању карактера маћехе као зле жене чији „погани језик“ доминира од почетка до краја, који, коначно, једна кратка наредба царевића успева обуздати), а када се у виду има и развијање дијалога између царевог сина и Пепељуге, на низ његових питања, њених одговора и маћехиних упадица, могуће је претпоставити не само ефектност тог поступка у домену стилизације, већ и његову непосредну улогу у мотивацији завршнице. Ипак, иако је неспоран отклон усмене бајке према отвореном дидактизму, „каштиговање“ маћехе у Суботићевом запису (без прецизирања како, чиме) дато је и у духу усменог жанра и структуре која подразумева и функцију кажњавања непријатеља (PROF 1982: 69), и у духу просветитељско-сентименталистичког концепта, манира и потребе да се читаоцу понуди „apoteoza vrline, kažnjavanje poroka“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 30).

Ако се има у виду, најпре, природа овог записа као варијанте, дакле једног од низа могућих обличја усменог дела, миље из ког варијанта потиче, зона бележења, културолошки оквири који су је обликовали, контекст у ком је објављена, те поетичко-естетички ставови Јована Суботића – онда се и посебности овог записа посматрају као сасвим очекиване. Оне се пак не ишчитавају у битнијим изменама сижејног концепта, у смислу релативизовања функција као постојаних морфолошких чиниоца усмене бајке, већ више захватају подручје уобличавања ликова, карактеризације, мотивације, начина остваривања појединих функција те, коначно, подручје стилског обликовања записа, од лексичко-колоквијалне препознатљивости до драматуршки и дијалогски наглашеније концепције и потенцијалног дијалога са писаном традицијом.

Ако се уважи мишљење да Вук Караџић није могао да прихвати нека својства народних приповедака које је добијао махом из Војводине, а које су одступале од његове визије изворне усмене творевине, којима он „уместо грађанског, даје други, простонародни колорит и другу атмосферу, карактеристичну за сеоско-пастирску средину“ (Миљинчевић 2001: 53), онда се и промишљање о варијантама ове бајке шири ка препознавању њихових

гледао. Да знам гди би такe хаљине добити могла, таки би ти једне купила“ (Народне умотворине у Летопису Матице српске 2003: 279–280).

доприноса у обликовању усмене бајке са различитим регионалним, локалним, етнопсихолошким нијансирањем (Милошевић-Ђорђевић 1976: 249). Управо сусретања грађанског и сеоско-патријархалног кода, паганског и хришћанског, преплет усмене бајке и усмене новеле са приповетком, реалистички и моралистички интонираном, уз одмерено, сведено присуство елемената фантастике, чудесног и архаичне, обредно-магијске потке у Суботићевом запису, тог „представника ’неочишћеног’ узорка са свим елементима тачног бележења варошког амбијента“ (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 185), указују на естетику и поетику усменог „текста“ и редакторског поступка. У том смислу, са становишта разумевања кретања унутар жанровског концепта усмене бајке и варијанте као језгра усменокњижевне поетике, те, метафорички речено, „крви“ усмене традиције (Лорд 1988: 5), овај запис чита се као подједнако драгоцено и вредно сведочанство о традицији, коју, уз антологијске збирке усмених приповедака, обликују и поуздани појединачни записи (Вошковић-Stulli 1975: 1949), а пре свега као сведочанство о лепоти разноликости у стилизацији сродних сижеа, односно, о бити усменокњижевног чина. С обзиром на то да се полази од уверења да ниједан културни образац који условљава и из ког проистиче усменокњижевно дело нема статус надређеног или подређеног, посебности ове варијанте нису тумачене као „контаминације“ које растачу жанровску структуру и чине упитном њену аутентичност. Штавише, тумачене су као импулси који указују на живост и актуелност фолклора у средини и времену који не потпадају под устаљену представу о старом и сеоском миљеу као једином извору усменог стварања, на једну особену „слику света“ проишавшу из укрштаја усмене и писане традиције са грађанском културом и променама у књижевноисторијским токовима, а тако, коначно, и на поимање динамичности, природе и функције усмене књижевности опште.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Деретић, Јован. *Крајња историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1990.
- Деретић, Јован. *Поетика српске књижевности*. Београд: „Филип Вишњић“, 1997.
- Деретић, Јован. *Алманаси Вуковог доба*. Београд: Институт за књижевност и уметност – „Вук Караџић“, б. г.
- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Књ. 1. Београд: Просвета, 1994.
- Карановић, Зоја и Љиљана Пешикан-Љуштановић. *Послови и дани српске њесничке традиције*. Нови Сад: Светови, 1994.
- Караџић, Вук Стефановић. *Народне српске приповијестике* (1821). *Српске народне приповијестике* (1853). *Сабрана дела Вука Стефановића Караџића*. Књига трећа. Мирослав Пантић (прир.). Београд: Просвета, 1988.

- Колаковић, Медиса. *Народна књижевност у књижи за народ. Облици народне књижевности у четиријанкама за српске основне и средње школе од 1800. до 1914. године*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.
- ЛАСЕК, Агњешка. Мотив зле жене у српском класицизму у публицистичким списима Алексија Везилића, Михајла Максимовића и Јована Стерије Поповића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 52/3 (2004): 511–526.
- ЛЕОВАЦ, Славко. *Поријетли српских писаца XIX века*. Београд: Српска књижевна заједница, 1978.
- ЛОРД, Алберт Б. Варијанте Вукових пјесама онда и сада. *Вук Караџић и његово дело у своје време и данас. Научни саставник славистија у Вукове дане, реферати и саопштења* 17/3 (1988): 5–16.
- МИЛИНЧЕВИЋ, Васо. *Вукова сазвежђе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- МИЛИСАВАЦ, Живан. Матица српска према Вуку и његовој књижевно-језичкој реформи. *Вук Караџић и његово дело у своје време и данас. Научни саставник славистија у Вукове дане, реферати и саопштења* 17/4 (1988): 13–20.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. Записи народних приповедака у Летопису који претходе Вуковој збирци. *Научни саставник славистија у Вукове дане, реферати и саопштења* V (1976): 245–251.
- МИЛОШЕВИЋ-ЂОРЂЕВИЋ, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- НАРОДНЕ УМОТВОРИНЕ У ЛЕТОПИСУ МАТИЦЕ СРПСКЕ. Сакупили Марија Клеут, Миодраг Матицки, Снежана Самарџија, Милорад Радевић. Миодраг Матицки (прир.). Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2003.
- ПЕШИЋ, Радмила и Нада Милошевић-Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.
- ПОПОВИЋ, Миодраг. Вукова народна приповетка. *Народна књижевност*. Владан Недић (прир.). Београд: Нолит, 1972, 514–526.
- ПОПОВИЋ, Миодраг. *Историја српске књижевности. Романизам (књига друга)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- САМАРџИЈА, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- САМАРџИЈА, Снежана. Народне приповетке у Летопису Матице српске. *Народне умотворине у Летопису Матице српске*. Сакупили Марија Клеут, Миодраг Матицки, Снежана Самарџија, Милорад Радевић. Миодраг Матицки (прир.). Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 2003.
- САМАРџИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- СТЕРИЈА ПОПОВИЋ, Јован. *Зла жена. Весело позориште у три дејства*. Панчево: Наклада књижаре браће Јовановића, 1881.

*

- BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.
- BRATIĆ, Dobrila. *Glavo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Plato, 1993.
- PROP, Vladimir Jakovljevič. *Morfologija bajke*. Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković (prev.). Beograd: Prosveta, 1982.
- PROP, Vladimir Jakovljevič. *Historijski korijeni bajke*. Vida Flaker (prev.). Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša. *Počeci srpske književne kritike (1817–1860)*. Beograd: Rad, 1957.

Snežana Z. Šarančić Čutura

GENRE AND STYLE VERBOSITY OF THE VARIANT. AN ORAL FAIRYTALE
OF CINDERELLA AFTER THE NOTES OF JOVAN SUBOTIĆ

Summary

The paper analyzes the poetic, genre and stylistic characteristics of Subotić's notes of the oral fairytale of Cinderella. The paper focuses on particularities conditioned mostly by the area where the variant was noted down, as well as Subotić's general literary views. What draws special attention is the primarily syncretic genre organization of this note, deviations from Karadžić's vision of the "ideal" model of folk storytelling, the suppression of the category of the wonder before reality, the impulses of the dramatic (dramaturgic) shaping... As one of the fixed variants of the international summary, Subotić's Serbian Cinderella indicates vividness and dynamics of the phenomenon of the variant in general.

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
Подгоричка 4, 25 000 Сомбор, Србија
sarancic.cutura@gmail.com

Др Нермин С. Вучељ

ГЕНИЈЕ У ФРАНЦУСКОЈ МИСЛИ XVIII ВЕКА

Тема *џеније* једна је од три средишње теме, уз *лејо* и *укус*, коју разматра модерна естетика, чији се зачетак веже за крај XVII века, а пун развој за XVIII век. Овај истраживачки оглед нуди кратак преглед теорија о *џенију* код француских просветитеља и енциклопедиста, од Дибоа, Крузе и језуите Андреа у првој половини XVIII века, преко Волтера и Кондијака средином века, до Батеа и Дидроа у зениту епохе просвећености. Намера истраживања је и да критички сучељи осамнаестовековну теорију о стваралачком субјекту са седамнаестовековним класицистичким поимањем генија, али и да понуди теоријску основу за критичко вредновање француске гениологије епохе просвећености унутар опште естетике.

Кључне речи: геније, таленат, осећање, разум, осматрачки дух, ентузијазам, меланхолија, оригиналност.

1. Ко се назива *џенијем* и шта значи *имаџи џениј* – једна је од три велике теме модерне естетике, уз *лејо* и *укус*, коју је елаборирао XVIII век, пркосећи ауторитету претходног, класицистичког века, мада и даље спутаван теретом објективистичке традиције и картезијанске логике, да би, напоследку, добио свој крајњи теоријско-спекулативни домет у Кантовој *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) која синтетише опречности *осећања* и *појма* у одређењу *џенија* као духа „у срећној сразмери између уобразиље и разума“ (Кант 1975: 200), чиме је дух оспособљен да за одређени *појам* пронађе *представу* и да њима да одређени *израз* којим се саопштава „субјективно расположење“. Италијански естетичар Бенедето Кроче, међутим, на кантовско поимање уметности гледа као на „сензибилно и имагинозно одевање једног интелектуалног појма“ (Кроче 2006: 362) и естетику немачког филозофа своди на теорију „фантастичког улепшавања интелектуалних појмова делом генија“ (2006: 369–370).

Ако се следи крочеовска линија размишљања с почетка XX века, произлази закључак да Кант даје само синхрону теоријску синтезу две дијахроне опречности – објективистичког XVII века и претежно субјективистичког

XVIII века. Кантовска теорија је, према томе, чисто сублимисани сажетак филозофије поезије класицизма и теорије уметности епохе просвећености. У модерној естетици, а на тему природе генија као изванредног ствараоца, једно поглавље исписују и француски просветитељи и енциклопедисти. Намера овог истраживачког огледа јесте да понуди сажети увид у француску мисао XVIII века на тему *геније*.

2. ГЕНИЈЕ И „INGENIUM“. Литреов *Речник француског језика (Dictionnaire de la langue française, 1872–1877)* даје десет употребних значења речи *геније* (*génie*), полазећи од грчке митологије (*дух* или *демон* задужен да управља судбином једног човека или читаве заједнице), средњовековних легенди (шумско биће с натприродним моћима, *вилењак*, као и *дух* из чаробне лампе у *Хиљаду и једној ноћи*) и хришћанско-ренесансних алегоричких крилато дете као симбол неке врлине или страсти, *анђео*), преко придодатог новолатинског значења за урођену изванредну опажајну способност код појединих људи (*џиаленати*) и нарочиту умешност у одређеној области бављења (*сџиручњак*), затим ментално-сензибилних и историјско-цивилизацијских карактеристика народа (*дух*, менталитет) и изванредне сублимисане експресивности одређеног језика (преимућство језика, *дух језика*), до војно-одбрамбене вештине (тактика опсаде) и умећа у цивилној градњи и бродоградњи (LITTRÉ 1872–1877). Поменути речник из прве деценије Треће Републике бележи још да је *génie* реч која је „модерна у француском језику”, да је њен најстарији правописни облик био врло близак провансалском *genh* или *geinh*, а да етимолошки на почетку стоји латински облик *genius* с којим су у вези још и каталонски *geni* и италијански *genio*.

Крајем XVII века, у првом издању *Речника Француске академије (Dictionnaire de l'Académie française, 1694)*, термин *génie* помиње се само у два вида: у основном значењу – *мишолошко биће*, тј. кућни духови и анђели чувари, и у пренесеном значењу – „склоност или природна способност, или засебан дар сваког појединца“ (ACADÉMIE). Таква одредница, која се могла применити на већи број људи, неће бити измењена, ни значајно проширена, ни у једном Академијином издању у XVIII веку, као ни у петом издању *Речника* на самом крају века (1798). Једини додаток значењу јесте одредница која се јавља већ у четвртном издању (1762), према којој се појам *génie* као „природни дар и склоност“ односи на „нешто што се цени и припада духу“ (ACADÉMIE).

Насупрот Академијиној дарежљивости у додељивању атрибута *геније* сваком надареном човеку, умешном и стручном у области којом се бави, Волтер, у *Филозофском речнику (Dictionnaire philosophique, 1764)*, сматра смешним када се *генијем* назове сваки надарен човек, јер – „on ne donne se nom qu'à un talent très supérieur“ („то име се даје само неком надмоћном таленту“ (VOLTAIRE 2005: 1209). За Волтера, у случају *генија* у питању није чак ни „велики таленат“, то јест изузетност у бављењу одређеном вештином и уметношћу, већ „иноваторски таленат“ – изузетни појединац који доноси откриће (2005: 1208):

C'est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une espèce d'inspiration divine. Or, un artiste, quelque parfait qu'il soit dans son genre, s'il n'a point d'invention, s'il n'est point original, n'est point réputé génie; il ne passera pour avoir été inspiré que par les artistes ses prédécesseurs, quand même il les surpasserait.

(То је особито такав изум који се јављао као дар богова, онај *ingenium quasi ingenitum*, нека врста божанске инспирације. Стога, један уметник, ма колико савршен био у својој области, ако нема изума, ако није оригиналан, није сматран генијем; проћи ће само као онај ког су инспирисали уметници који су му претходили, чак и кад би их превазишао. – Н. В.)

Могуће је, примерима брани своје ставове Волтер, да велики број људи игра боље шах од самог изумитеља те игре, али само је он *џеније* јер је изумитељ, а не шаховски велемајстори; Гобленове (Jean Gobelin) таписерије су вредне, али су *џенијалне* првобитне таписерије које су се појавиле у Фландрији; модерни бакрорези нису што и прве гравире у дрвету (VOLTAIRE 2005: 1208). На крају самог чланка, Волтер понавља (2005: 1209):

Nous avons dit que le génie particulier d'un homme dans les arts n'est autre chose que son talent; mais on ne donne ce nom qu'à un talent très supérieur. Combien de gens ont eu quelque talent pour la poésie, pour la musique, pour la peinture! Cependant il serait ridicule de les appeler des génies.

(Рекли смо да посебан гениј сваког човека у уметностима није ништа друго до његов таленат; али то име се даје само неком надмоћном таленту. Колико људи је имало неки дар за поезију, музику, за сликарство! Ипак, било би смешно да их назовемо генијима. – Н. В.)

У филолошком тумачењу појма *џеније* Волтер указује и на етимолошку забуну (2005: 1209): Римљани уопште нису речју *genius* означавали „редак таленат“, већ су се у том смислу служили термином *ingenium*¹. Међутим, француски језик је речју *génie*, која изворно означава митолошко невидљиво етерично биће које управља човековом судбином по божјем налогу, почео да именује и смртнике које одликују изванредне интелектуалне способности и духовно-стваралачки домети.² Још у античко доба, веровало се да су

¹ Кант се осврће на појам *ingenium* у следећој дефиницији: „*Геније* је урођена душевна способност (*ingenium*) *јомоћу* које природа прописује уметности правило“ (Кант 1975: 191). Вујаклија бележи српске изведенице *инџениј(ум)*, *инџениозан* и *инџениозийеи*: „**ингениј(ум)** (лат. *ingenium*, *ingignere* усадити) природна способност, даровитост, дух, разум, геније; духовит и оштроуман човек; оштроуман проналазак; **ингениозан** (лат. *ingeniosus*) уман, оштроуман, духовит, даровит, досетљив, проницљив; **ингениозитет** (нлат. *ingeniositas*) оштроумност, досетљивост, проницљивост, даровитост, проналазачка способност“ (Вујаклија 1980: 337).

² У Литреовом речнику, под петом одредницом, од укупно десет за појам *genie*, пише: „Particulièrement, aptitude spéciale dépassant la mesure commune soit dans les lettres et les beaux-arts (concevoir et exprimer), soit dans les sciences et la philosophie (inventer, induire,

људи који чине изузетне ствари *надахнути* од стране *џенија*, свог личног демона; зато је било неопходно призвати *џенија* који подстиче на уметничко стварање, једног од девет, колико их је било – девет Муса (VOLTAIRE 2005: 1209).

Римски песник Овидије (Publius Ovidius Naso), у дидактичкој збирци *Лейтојису* (*Fasti*), каже (VI, 5): „Est deus in nobis, agitante calescimus illo“ („Има један бог у нама, он је тај који нас покреће“), што наводи и Волтер у *Филозофском речнику*, али опет у намери да оспори назив *џеније* сваком надахнутом уметнику, јер се таква почаст даје само *изумијтељима* (*inventeurs*) у науци, уметности и вештинама. Према томе, оно првобитно, што нема претходницу, већ само служи као стваралачки узор који се копира, као уметничка мера која се преузима, као идеал којем се тежи, то је *ориџинал*, што је и суштинска одлика генија – тако се може сажети Волтерова мисао о генију.

3. Оригиналност генија. Реч *ориџинал*, као придев и као именица, појављује се још у првом издању *Речника Француске академије* (1694), с објашњењем да је то оно што „није копирано на основу неког модела, нити неког примера“ (*qui n'est copié sur aucun modele, sur aucun exemplaire*). Оваква дефиниција појмова *ориџинал* и *ориџиналан* понавља се у свим издањима *Речника* у XVIII веку, уз додатак да је *ориџинално* оно што није настало према неком „примерку исте природе“ (*exemplaire de même nature*). У пренесеном смислу каже се *ориџиналан* за писца који се одликује у нечему у чему није био формиран на основу неког модела, а примери којима *Речник Француске академије* илуструје одредницу „велики оригинали“ (*grands originaux*), јесу Хомер и антички песници. Што се тиче именице *originalité*, поменути речник (*ACADÉMIE*) први пут је бележи тек 1762. године у штуром одређењу као „особине оног што је оригинално“ (*caractère de ce qui est original*), и као појам који се користи у вези с особама и стварима.

У осамнаестовековном Фероовом (Jean-François Féraud) *Критичком речнику француског језика* (*Dictionnaire critique de la langue française*, 1787–1788), пише да *original* и *originel* имају у основи исто значење, али да немају исту употребу: оба се односе на именицу *origine* (порекло), али да се појам *original* користи наспрам оног што је само копија, док је појам *originel* сведен само на религијски говор. Тако у примерима „оригинална мисао“ и „оригинални наслов“, реч *originel* не би значила ништа – објашњава Феро (FÉRAUD 1787–1788) – док у теолошком речнику она означава, на пример, „првобитни грех“ (*péché originel*).

Специјалиста за XVIII век – професор Ролан Мортије (Roland Mortier) сматра да је *ориџиналност* „нова естетичка категорија у веку просвећености“,

déduire, systématiser), soit dans l'action telle que celle de l'homme d'État, du militaire, etc.“ („Нарочито, посебна способност која превазилази уобичајене оквири, било у књижевности, било у ликовним уметностима (појмити и изразити), било у наукама или филозофији (изумевати, закључивати, образлагати, систематизовати), било у активности каква је државничка, војна, итд.“

што је, уједно, и тема и пун наслов његове студије *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières* (1982). Мортије објашњава да је период 1740–1770. означио *џрелом* (cassure) у револуцији модерне естетике, посебно у области књижевног израза, који се огледа у томе што је геније схваћен не више као имитатор неприкосновених узора, већ као иноватор (MORTIER 1982: 11):

L'opposition entre mimésis et originalité ne devient aiguë qu'à partir du moment où le poids de la tradition est ressenti comme un frein, et non plus comme un stimulant, lorsque l'imitation est assimilée à une dépendance servile qui bride le génie au lieu de lui révéler à lui-même.

(Супротности између мимесиса и оригиналности постају оштрије тек од тренутка када се традиционалне вредности почињу осећати као кочница, а не више као подстицај, када је опонашање изједначено с ропском зависношћу која ставља узде генију, уместо да генија открије њему самом. – Н. В.)

Мортије закључује да је током друге половине XVIII века теорија опонашања поражена, посебно у области књижевног израза, и да је тај период означен као пре-романтизам зато што је најавио епоху необуздане и неповљиве субјективности, као аутентичне индивидуалности и генијалне оригиналности, наспрам класицистичке објективности у знаку неприкосновених узора и поетичких прописа. Прелаз с класицистичке гениологије XVII века на просветитељску гениологију друге половине XVIII века тема је следећег поглавља.

4. ГЕНИЈЕ КЛАСИЦИЗМА И ГЕНИЈЕ ПРОСВЕЂЕНОСТИ. У огледу *Дидроово поимање генија* (*Diderot's Conception of Genius*, 1941) Херберт Дикман (Herbert Dieckmann) прави семантичку дистинкцију у енглеској речи *genius*, употребљеној с одређеним чланом (the) и без њега: *the genius* јесте нарочито обдарена особа, а *genius* је појава изузетне менталне активности код одређених људи.³ По аналогији, Дикман тумачи и француске термине *être un génie* (бити геније) и *avoir du génie* (имати гениј). „Бити геније“ повезује *шалангај* и *индивидуу* која га носи, тако да је *геније* људско биће изванредне снаге која му даје јединствено место међу људима. Дикман објашњава да је „далеко значајније опазити да је у изразу *avoir du génie* гениј превасходно схваћен као нешто одвојиво од његовог носиоца, као нешто што долази и пролази, а да не мора да промени наша уобичајена поимања и представе о човековом месту у свету“ (DIECKMANN 1941: 152).

³ „In this study, we designate by genius' (without the definite article) the endowment, and by 'the genius' the individual himself.“ („У овој студији, ми означавамо 'генијем' – именицом без одређеног члана, надареност, а 'генијем' – именицом с одређеним чланом, индивидуу саму.“ – Н. В.) (DIECKMANN 1941: 152).

Дикманова анализа семантичког дублета речи *џениј(е)* – енг. *genius*, фр. *génie*, служи као лингвистичка потпора у доказивању да се у XVIII веку променио мисаони приступ у филозофији поезије, тј. направио прелаз с *објекта* на *субјекта*: геније није више поиман као „непозната, неодређена врлина“ (unknown, unspecified virtue) коју поседује одређени човек, већ је *џеније* схваћен као човек с м, који је изванредан (DIECKMANN 1941: 152). У питању је свесно, активно и стваралачко одређење генијалне способности појединца – прецизира амерички дидролог немачког порекла. У класицистичкој теорији, *џениј* је *особина* дарована срећном појединцу који је само пуки инструмент природе или Бога.

До краја XVIII века изграђује се гледиште према којем је *џеније* израз „највишег људског типа“ (the highest human type) и тим се појмом, како то Дикман записује у свом дијахроном осврту, замењују раније одреднице истог значења: јунак, мудрац, светац, uomo universale, honnête homme.⁴ Када се каже да је геније највиши људски тип, према Дикману, то значи не само да се његово дело сматра „најсавршенијим примерком своје врсте“, већ и „највећим могућим остварењем људског духа“: кроз своје дело, сам геније представља врх духовне и стваралачке надарености.⁵

Дикманов закључак да се у XVIII веку десио ментални заокрет од поимања генија као природне надарености задобијене божанским благословом ка поимању према којем је геније појединац који поседује урођену изванредну способност, тј. схваћен као „највиши људски тип“, потврђује се и анализом ставова поетичара и филозофа с краја XVII века, као и теоретичара у XVIII веку, а једну такву анализу даје Ани Бек (Annie Besq) у хронолошкој историји модерне француске естетике, у студији *Развој модерне француске естетике 1680–1814 (Genèse de l’esthétique française moderne 1680–1814, 1994)*.

Промена тачке гледишта у погледу природе генија довела је до тога да се одбаци песнички мит према којем инспирација за стварање долази од некаквог, од богова дарованог, „светог лудила“ (furor divinus). Иако су песници још увек призивали Аполона и Мусе – пише Ани Бек – ни они сами „нису то схватили озбиљно“ (1994: 356).⁶ Филозофи су, са своје стране,

⁴ Дикман још бележи да су се у XVII веку изузетним сматрале ерудите, образовани људи и племићи, те да се талентован и успешан појединац називао „honn te homme“, а да су у XVIII веку у оптицају били термини „philosophe“ и „homme de lettres“ да би означили ерудиту који пише и иступа у етичкој, интелектуалној и уметничкој сфери (DIECKMANN 1941: 153).

⁵ „What is meant by the statement that the genius was considered the highest type? We mean that not only was his work conceived to be the most perfect specimen of its genre, but that it was regarded as the highest possible achievement of the human mind. Thus, through his work, the genius himself represents the acme of mental and creative endowment“ (DIECKMANN 1941: 151).

⁶ У *Расправу о Лејом (Traite du Beau, 1715)*, Жан-Пјер Круза (Crousaz) каже: „Aujourd’hui si l’on invoque les Muses, c’est souvent par *Ironie*. En vue de faire plus vivement sentir le ridicule d’un sujet que l’on veut rendre méprisable, on invoque pour le traiter, un secours dont les plus

енџузијазам као божанско надахнуће почели да своде на „загрејану машту“ – позива се теоретичарка Бек на Ла Мота (La Motte).⁷ Уместо „способности натприродног реда“, како су нас убеђивале традиционалне поетике, песници у стварању испољавају три главне одлике свог духа – *машћу*, *осећање* и *разум*, чиме се из метафизичког прелази на психолошки и физикални ниво.

Опречности двеју естетика Ани Бек (1994: 92–93) одређује на следећи начин: естетика XVII века је „естетика савршенства“ (esthétique de la perfection) заснована на гледишту да је *исџина* „општеважећа датост“ (un absolu unversellement valable), и *разум* који је појми може бити само „свеопшти“ (universelle), а *џеније* који тежи да се с њом идентификује мора бити такође „један и свеопшти“ (un et universel). Модерни приступ, што значи из друге половине XVIII века, у средиште својих размишљања ставља „појам стварања, човековог умећа“ (idée de création, d'artifice humain), тј. песника као субјекта – закључује Ани Бек (1994: 92–93).

5. ГЕНИОЛОГИЈА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА. У класицистичкој традицији одређења *џенија* као „природне склоности“ (disposition naturelle) да се разумски појми „општа и непроменљива истина“, уметничка активност није ништа друго до „знање и репродукција“ – тако Ани Бек (1994: 406) сажима теоријско гледиште филозофа Жан-Пјера Крузе (Jean-Pierre de Crousaz), који је изложио своју теорију у *Расџрави о Лејом* (Traité du Beau, 1715). На *инџелекџуалистичко* поимање генија наилазимо и у читању *Оџледа о Лејом* (Essai sur le beau, 1741), језуите Ив-Марије Андреа (Yves-Marie le père André), према којем „геније упознаје и преноси истину“, која се „представља истом у бити свим пажљивим духовима“, при чему је оригиналност *џојединачноџ виђења* само начин којим се истина преуређује на основу разноликих склоности на које наилази у души која је појми (ANDRÉ 1741: 175).

Од средине XVIII века, у филозофској и песничкој теорији, уместо картезијанске матрице мишљења и статичне класицистичке доктрине, све више преовлађују сензуалистичко-искуствени приступ и субјективистичко

grands poètes passaient pour avoir besoin dans les sujets les plus sérieux & les plus élevés. C'est ainsi que M. Despréaux invoque agréablement les Muses à la tête de son *Lutrin*.“ („Данас ако призивамо Мусе, то је често иронично. У намери да се живље осети смешно у једној теми коју желимо да учинимо презреном, да бисмо је размотрили, призивамо помоћ која је, како се чинило, била потребна највећим песницима у најозбиљнијим и најузвишенијим темама. Тако и г. Депрео [Никола Боало] призива угодно Мусе на почетку свог *Црквеноџ певачкоџ џулија*.“ – Н. В.) (CROUSAZ 1715: 147–148). За наш оглед цитат је преузет из књиге Ани Бек (БЕЦQ 1994: 403).

Епска пародија *Lutrin* јесте херојско-комична поема о сукобу црквеног благајника и хорског певача којом је класицистички поетичар Никола Боало желео да покаже како се и на безначајну тему може написати озбиљно дело (прим. Н. В.).

⁷ „Voilà pourtant tout le mystère, une imagination échauffée.“ („Ево, ипак, читаве тајне, загрејана машта.“ – Н. В.) La Motte, *Discours sur la poésie*, Œuvres complètes I, Paris 1754, 29–30. За наш оглед цитат је преузет из књиге Ани Бек (БЕЦQ 1994: 356).

гледите. Волтер је, што је на почетку овог огледа већ цитирано, поставио високе критерије за додељивање назива *џеније* ствараоцима, јер га је дефинисао, не као изванредног појединца, већ као врхунског ствараоца без премца, изумитеља у науци и иноватора у уметности. Волтер је јасно поставио *џенија* као иноватора који нема претходнике за узор, изнад *џаленијованоџ* ствараоца који следи надахнуто већ зацртане путеве. Истоветно поимање стваралачког субјекта налазимо и код Кондијака (Étienne Bonnot de Condillac) који, две деценије пре Волтера, у *Огледу о њореклу човекових сазнања* (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746) види разлику између талентованог човека и генија у томе што први има обележје које може да припада и другима, док генијалан човек има оригинално обележје – непоновљив је. Кондијак објашњава (CONDILLAC 1822: 109) да „изумевање“ (invention) у себи обједињује *џалениј* и *џениј*, и да гениј додаје таленту стваралачки дух:

Il invente de nouveaux arts, ou, dans le même art, de nouveaux genres égaux, et quelquefois même supérieurs à ceux qui étaient déjà connus. Il envisage des choses sous des points de vue qui ne sont qu'à lui, donne naissance à une science nouvelle, ou se fraie, dans celle qu'on cultive, une route à des vérités auxquelles on n'espérait pas de pouvoir arriver. Il répand sur celles qu'on connaissait avant lui, une clarté et une facilité dont on ne les jugeait pas susceptibles.

(Он измишља нове вештине, или, у истој вештини, нове једнаке врсте, и понекад чак боље од оних које су већ биле познате. Он уочава ствари из углова који су само његове тачке гледишта, ствара нову науку, или у оној која се развија утире себи пут ка истинама за које нисмо очекивали да их можемо достићи. Он, оне истине које су пре њега биле познате, а за које смо просуђивали да нису cadre бити таквим, чини јасним и једноставним. – Н. В.)

Међутим, као што то обично бива, одређено стање духа које превлада у једној епохи своје прве обресе добија неколико деценија раније. Тако је 1719. године естетичар Жан-Батист Дибо (Jean-Baptiste Dubos) видео суштинску генија у стваралачкој способности, што је постало владајуће гледиште друге половине XVIII века, а не у придржавању спољних доктринарних правила, како је то налагао претходни класицистички век. Оно чему уметник прибегава да би остварио своју намеру јесте „изумевање представа и слика погодних да нас узбуде“ (l'invention des idées et des images propres à nous étonner) – каже Дибо (DUBOS 1719: 3–4), који јасно раздваја *сџвараоце* као јединствене иноваторе у једној области од *учених џџвораца* који и сами могу бити изузетни; али, разликујемо „великог мајстора“ (le grand Artisan) од „обичног радника“ (le simple manoeuvre) који често може бити у послу спретнији радник од мајстора. Како Дибо закључује (1719: 4): „Les plus grands versificateurs ne sont pas les plus grands poètes, comme les dessinateurs les plus réguliers ne sont pas les plus grands peintres“ („Највећи стихотворци нису

највећи песници, као што ни најпрецизнији цртачи нису највећи сликари.“ – Н. В.).

Док Херберт Дикман придаје значај Дибоовој теорији о генију као поимању којим се раскида с естетиком претходног века, Ани Бек је утрошила четири странице у својој студији (1994: 437–440) не би ли оповргла Дикманово гледиште, тврдећи како Дибо није излазио из оквира традиционалних дефиниција класичне реторике. Признајући Дибоу да се можда може сврстати у покрет који тежи да стави нагласак на друге способности, а не на разум, Ани Бек тврди да француски филозоф није проширио значење разума у контакту с осећањем, у смислу стваралачке активности, и да му је такав приступ био потпуно стран.

Више значаја Ани Бек придаје Шарлу Батеу (Charles Batteux) и његовим *Лейим вештинама сведеним на једно исцпо начело* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746). Како теоретичарка перципира Батеова начела о уметничком стварању, произлази да овај поетичар, више од својих претходника у Француској, даје простора *осећању* (sentiment), а под утицајем енглеских сензуалиста, „што га води на једно уравнотеженије поимање људске природе“ (ВЕСО 1994: 425–426). Шарл Бате, оцењује теоретичарка Бек (1994: 426), одређује уметника као „суштински осматрача“ (essentiellement observateur), који се усредсређује на природу и спознаје да се „иза предмета“ (au-delà de l'objet) одсликава „читава природа“ (toute la Nature), као и „могући пореци“ (les ordres possibles) које она нуди.

Иако се чини да уметник настоји више да подстакне *осећање* него да се обрати *разуму*, Ани Бек упозорава да не треба журити са тим да се Батеу припише „емоционалистичко поимање“ (conception émotiоnnaliste) уметничког стварања. Позивајући се на други Батеов спис, *Предавања из књижевности или Начела књижевности* (*Cours de belles-lettres ou Principes de littérature*, 1753), у којем аутор објашњава (ВАТТЕУХ 1753: 9) како је ентузијазам *осећање* произведено од стране једне *представе* (idée), али да оно није *природно осећање*, у смислу обичног или уобичајеног осећања љубави, срцеби, радости, дивљења и туге, оног што обичан човек „осећа самом стварношћу свог стања“, него се ентузијазмом назива осећање у уметника, песника, сликара и музичара, оно осећање које је производ „маште загрејане вештачки од стране предмета које она себи представља“ (une imagination échauffée artificiellement par les objets qu'elle se représente); и с обзиром на то што се, за разлику од „обичне емоције“ (émotion ordinaire), која се рађа из „стварног стања“ (état réel), „естетска емоција“ (émotion esthétique) рађа из „посебног представљања, из идеје, а не саме ствари“ (d'une représentation particulière, de l'idée et non de la chose même), Ани Бек закључује (1994: 428) да код Батеа *машта* не игра прворазредну улогу, не производи „идеални предмет“ (objet idéal), већ то чини *дух* (esprit), чиме је онда рационално-појмовно претежније од емотивно-маштовитог. Позитиван суд Ани Бек о Батеовом доприносу у развоју модерне естетике огледа се у њеном умереном закључку да је Бате

теоретичар који је отпочео процес филозофског превладавања „јалове супротности разума и осећајности“ (1994: 427).

Говорећи о Дидроовим претходницима у области гениологије, Херберт Дикман, у огледу *Дидроово њоимање генија* (*Diderot's Conception of Genius*, 1941), ни ретка не посвећује Батеу, што овај дидролог објашњава у подужој фусноти: иако је живео после опата Дибоа и хронолошки је директни претходник Дидроов, Бате представља рану фазу у поимању генија, и он не превладава ограничења рационалистичке естетике XVII века (DIECKMANN 1941: 160). Међутим, у одбрану Батеа од Дикмановог неповољног суда, Ани Бек (1994: 431) прибегава самом Дидроу, који је Андреов *Озлед о лејом* и Батеове *Леје вешћине сведене на једно исџо начело* оценио као „два добра рада“. Ани Бек се позива и на податак да је Батеова књига имала доброг одјека у Немачкој.⁸

6. ДВЕ ЕТАПЕ ДИДРООВЕ ГЕНИОЛОГИЈЕ. У хронолошком смислу, Херберт Дикман смешта Денија Дидроа (Denis Diderot), иначе Батеовог вршњака, између енглеских и немачких теоретичара, што одговара и дијахроном следу развоја теорије о генију: прва трећина XVIII века припада енглеској школи и њеним утицајима на француску мисао, средина века у знаку је Кондијакових, Батеових и Дидроових естетичких гледишта, а последња трећина века доноси крајњи спекулативни домет у немачкој филозофији поезије.⁹ Дикман каже да Дидроово побијање ставова које је Хелвецијус (Claude-Adrien Helvétius) изнео у спису *О Човеку* (*De l'Homme*, 1773) представља одраз заокрета који је учинио XVIII век, поставивши у средиште разматрања субјекат, као ствараоца и као реципијента. У разматрању феномена званог *геније*, Хелвецијус полази од „општег мишљења“ (common opinion), и уметнику приступа из угла перцепције од стране јавног мњења – објашњава Дикман – (1941: 159) док Дидро, међутим, чини обрнуто: он полази од самог генија, тј. „његове урођене способности и стваралачког искуства“ (his own inner experience).¹⁰

⁸ Како то записује чувени француски дидролог Жак Шује (Chaque Chouillet), у Немачкој је први пут употребљен термин *геније* поводом Батеа, чију је књигу 1751. године на немачки превео Шлегел (Johann-Adolf Schlegel), и тако је термин практично из француског језика пренет у немачки (CHOUILLET 1973: 406).

⁹ Херберт Дикман се не задржава даље на енглеској теорији о генију и у свом огледу се ограничава само на то да помене два велика претходника под чијим се утицајем развија Дидроова мисао: то су Шафтсбери (Shaftesbury) и Јанг (Young) (DIECKMANN 1941: 160). Жак Шује, међутим, детаљније цитира енглеску гениологију као претечу француске естетичке мисли у XVIII веку: Шафтсбери (Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 1711), Адисон (Addison, *On Imagination*, 1712), Ричард Блекмор (Blackmore, *Essay on several Subjects*, 1716), Хачесон (Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725), и, средином века, Берк (Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) и Јанг (Young, *Conjectures on Original Composition*, 1759) (CHOUILLET 1973: 404–407).

¹⁰ У расправи *Побијање њрађено Хелвецијусовим делом названим „Човек“* (*Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, 1783–1786), Дидро побија Хелвецијусово

Позивајући се на Дикманову анализу *Дидроово̄ њоимања̄ генија*, дански естетичар Ханс Мелбјерг (Hans Mølbjerg), у *Видовима Дидроове естетике* (*Aspects de l'esthétique de Diderot*, 1964), изводи „два главна раздобља“ (deux périodes décisives) у схватању уметничке активности од стране Денија Дидроа: у првом раздобљу *сензуализам* преовлађује, и *ениџузијазам*, као „засебно обележје“ (le trait distinctif) генија, представља „једино организационо начело уметничког стварања“ (le seul principe organisateur de la création artistique); у другом раздобљу, „стваралачки чин“ (acte créateur) поиман је све *рационалније*, и „преимућство“ (primauté) дато *техници* доприноси смањењу „удела ентузијазма“ (MØLBJERG 1964: 87).¹¹ Мелбјерг узима 1767. као „прелазну годину“ између две етапе у Дидроовој теоријској мисли, везујући је за измене које је претрпело Дидроово првобитно гледиште о сликарству као стваралаштву у знаку *наивно̄ сензуализма*. Р. Лојалти Кру (R. Loyalty Cru), амерички дидролог с почетка XX века, смешта преломни тренутак још раније, у 1763. годину, када је Дидро срео славног енглеског глумца Дејвида Гарика (David Garrick). Кру каже (CRU 1913: 103):

Before meeting Garrick, Diderot had freely asserted, and often endeavored to prove, that genius is essentially enthusiastic, unconscious of itself, as spontaneous and instinctive as nature itself; after he had known him, he brilliantly defended an exactly opposite theory, and defined artistic genius as being, above all, self-possessed, conscious of all its means, and very careful not to allow any admixture or interference of real with fictitious emotions.

(Пре него што је срео Гарика, Дидро је слободно устврдио, а често се трудио и да докаже, да је геније суштински ентузијаста, несвестан самог себе, спонтан и инстинктиван као сама природа; пошто га је упознао, он је сјајно одбранио сасвим супротну теорију, и дефинисао уметничког

гледиште, према којем се геније не рађа, већ је производ случајности, и ствара се образовањем и околностима. Дидро тврди да се духовност не може стећи образовањем ако је човек нема у себи урођено; а кад је има, онда се она треба развијати и усмеравати. У том смислу би и образовање требало да омогући да се код детета открију природне склоности, да се оно онда у томе у чему је надарено подржи и да се усмери да се у том правцу и развија (DIDEROT 1994: 783–785, 816–817, 856).

¹¹ Мелбјергова систематизација Дидроове теорије о уметниковом стварању и о генијалном појединцу може се сажети на следећи начин: први је „ентузијастички период“, чија су обележја *сензуализам* и *инстинктив* – „романтичарски наговештај“ (pressentiment romantique) о надахнутом генију како то, у вези с теоријским списима који иду уз Дидроове позоришне комаде, каже Ален Менил (MÉNIL 1995: 10), подсећајући на Шујеову оцену да Дидроов Дорвал, у *Разъоворима о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), својим заносима претходи немачком покрету Sturm und Drang (CHOUILLET 1973: 600); други је „рационалистички период“, у знаку *технике* и *рефлексије* – ту доминира стваралачка опсервација. Рене Велек види код Дидроа следећу еволуцију од раних радова до *Парадокса о ђлумцу* (*Paradoxe sur le comédien*): ране теорије су му *емоционалне*, а касније Дидро постаје сумњичавији у погледу „ефекта уметности“, према томе и у погледу спонтаности у уметнику и емоције у самом делу. Велек закључује да се Дидро враћа на „неокласичарски идеализам“ (WELLEK 1981: 46–47).

генија као биће које, изнад свега, влада собом, свесно свега чиме располаже, и врло пажљиво у томе да не допусти да се лако помешају стварна осећања с фиктивним. – Н. В.)

Међутим, сусрет с Гариком вероватно је само један од неколико момента који су допринели да Дидроова мисао добије на *динамичности*. Тако Лео Шпизер (SPITZER 1970: 156) верује да се теорија о уметнику *хладне главе* наметнула кад је Дидро увидео да мисаона и емотивна неусаглашеност може довести до аутодеструкције: филозоф је опажао негативне последице које настају када се уметничка *сензитивност* пренесе на сам живот. Француски професор Ивон Белавал (BELAVAL 1973: 256) сматра да Дидро не одбацује емотивну понесеност, већ да је ставља под свесну контролу: улога расуђивања је да обузда „делиријум ентузијазма“. Тај изванредни појединац стварност сагледава у димензији недоступној обичном човеку.¹² Зато се његова појавност уобичајеним мерилима одређује као неприродна, противприродна, тиме и – *најприродна*; те овим *демонима*, што у лексичкој етимологији јесу *џенији*, Дидро даје назив *monstres*, јер су *чудовишта*, у односу на стандардизовану норму, нешто неуобичајено у односу на, од стране природе, серијско реплицирање човека до размера масе.¹³

Један Дидроов запис на две стране, насловљен *О џенију* (*Sur le génie*), настао вероватно у осмој деценији XVIII века, а откривен тек стотинак година касније у Фонду Санкт Петербург, што је званични назив Дидроових рукописа које је француски мислилац тестаментарно оставио руској царици Катарини Другој, говори о „некаквом посебном, тајновитом, неодредивом својству душе, без којег се не остварује ништа тако велико и тако лепо“, а то није ни *машина* (било је изванредних маштовитости које ништа нису произвеле), ни *расуђивање* (хладна су дела оних који само расуђују), ни *дух* (он говори *лејо*, а ствара *мајучно*), ни *осећање* (има дубоко ганутих који не могу другачије да схвате дело ако се не деперсонализују и не обузме их *махнијоси*), ни *укус* (он пре уклања недостатке него што ствара лепоту),

¹² У питању је *четвртина димензија* код песничких генија која се испољава као *синестезија* – здруживање опажаја двају или више чула (нпр.: визуелни доживљај звука као одређене боје, познат као *audition colorée*, што је случај у Рембоовом сонету *Самогласници* (*Voyelles*), у којем се вокали визуализују посредством боја. О томе в. Рембо 2004: 99; 276, н. 6, 36 [уп. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Pléiade, Paris 1963, 103 n. *, 723–729]. За синестезију, Велек и Ворен кажу да је она остатак једног ранијег неиздиференцираног сензорија, али да је код песника претежно присутна као облик метафоричког преношења и стилизованог изражавања једног метафизичко-естетичког става према животу. Амерички *новокришчари* помињу и песникову способност *еидејичког виђења*, особену за рани дечји узраст, а која се састоји у томе да субјект „осећа и види своје мисли“ (Велек – Ворен 2004: 116).

¹³ С обзиром на чулно-сазнајне способности генија, реч је о физиолошким а не неким мистичким карактеристикама, те се у физиолошком смислу и јавља појам *monstre*. Тако је и код Шопенхауера, који сматра да је *физиологија* доделила генију „вишак мождане делатности“, што га сврстава у *monstra per excessum* (деформације због вишка). Зато Шопенхауер вели: „Генијалност се састоји у ненормалном вишку интелекта“ (Шопенхауер 1989: 24).

veћ је то *осмајтрачки дух* (*esprit observateur*) који се исказује „без напора и зауздавања“, опажа без гледања, и нема никакву *јојавносћ*, а ипак је присутан (DIDEROT 1994a: 19–20).

Дидро нагиње томе да се предуслов за појаву ове способности тражи у нарочитом физикално-менталном склопу, што спада у домен биологије. И у читању Батеових *Лейих вещићина сведених на једно исћо начело* сазнајемо да „генији само откривају оно што је постојало раније“, да су они „ствараоци зато што су осмотрили“, и обрнуто – „осматрачи су само зато да би били у стању да стварају“ (ВАТТЕУХ 1746: 11). Тај Батеов став кореспондира с Дидроовим *осмајтрачким духом* који он приписује генију.

Један други текст – чланак *Геније* (*Génie*, 1757), настао три деценије пре претходно поменутог Дидроовог записа и објављен у седмом тому *Енциклопедије*, садржи два дела, од којих први разматра првобитно митолошко одређење појма *џеније*, и тај текст потписује Жокур (Jaucourt), а други део анализира термин у пренесеном смислу – као човекову изузетну духовну надареност, и тај текст је непотписан, због чега је питање ауторства постало предмет спора међу дидролозима све до средине XX века.¹⁴ У овом енциклопедијском чланку, који се данас приписује Сен-Ламберу (Saint-Lambert), геније је дефинисан (SAINT-LAMBERT 1757: 582–583) као *чисти дар њприроде* (*un pur don de la nature*), ношен више *бујицом ѡредсћава* (*un torrent d'idées*) „него што слободно следи мирна размишљања“, који се у орловском лету уздиже ка *бљешћивећој исћини* (*une vérité lumineuse*) поред које смешта дела своје маште; све му измами чуђење (*le génie est frappé de tout*), и кад није потчињен ентузијазму, онда изучава, а да тога није свестан, гоњен утисцима које предмети на њега остављају, непрестано се обогаћује. Геније је (SAINT-LAMBERT 1757: 582) „пренет у околности ликова које он покреће“ (*il est transporté dans la situation des personnages qu'il fait agir*), он преузима њихов карактер, и ако у „највећем ступњу осећа страсти“, он ствара *узвищено* (*sublime*). Дело генија је више него лепо; оно је чак опречно стандардним мерилима лепоте, објашњава Сен-Ламбер (1757: 582):

Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée sans le paraître: pour être de *génie* il faut quelquefois qu'elle soit négligée; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage.

¹⁴ Енциклопедијски чланак *Геније* (*Génie*, 1757) уврстио је Нежон (Naigeon), Дидроов секретар и први биограф, у своју едицију Дидроовог опуса 1798, због чега је протествовао Сен-Ламбер, позивајући се на ауторство које му је признао и Дидроов пријатељ и сарадник Фридрих Мелхиор Грим (Grimm), а у које су у XX веку веровали Жан Тома (Thomas, 1938), Данијел Морне (Mornet, 1941) и Шарли Гијо (Guillot, 1953), а оспорили Франко Вентури (Venturi, 1939) и Херберт Дикман (1941), који је „убеђен да мора да је већи део чланка Геније био или надахнут или ревидиран од стране самог Дидроа“ (DIECKMANN 1941: 163). После неколико истраживачких подухвата у XX веку, може се рећи следеће: *јоузвано је да Дидро није написао чланак Геније, мођуће је да је инспирисао Сен-Ламбера да га напише, веровачко је да је Дидро редиговао чланак, што онда несумњиво даје тексту одређени мисаони печат овог првог енциклопедисте у Француској.*

(Да би нека ствар била лепа према правилима укуса, потребно је да она буде отмена, помно израђена, неприметно дотерана; да би била од генија, потребно је понекад да она буде недотерана, да изгледа неправилно, стрменито, дивље. – Н. В.)

7. МЕЛАНХОЛИЈА ГЕНИЈА. Пол Вернијер (Paul Vernière), приређивач Дидровог опуса средином XX века, уврстио је у своје критичко издање Дидроових естетичких списа и енциклопедијски чланак *Геније*, у којем препознаје „исто гледиште“ које је Дидро изнео раније у чланку *Еклектицизам* (*Éclectisme*, 1755), у петом тому *Енциклопедије*, а према којем је, како закључује Вернијер (DIDEROT 1994a: 7), геније схваћен као „ирационална органска снага“ (*une puissance organique irrationnelle*). То емотивно снажно и стваралачки дивље и необуздано Дидро је осликао и у драматуршкој расправи *Разговори о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757), у којој у поетичку полемику уводи два саговорника – аутора комада *Ванбрачни син* (*Le Fils naturel*, 1757), који је именован ознаком *Ја* (*Moi*), и глумца Дорвала, који на сцени тумачи лик Дорвала у комаду *Ванбрачни син*, то јест игра самог себе. Дидро је у другом разговору, од укупно три, описао ентузијазам који обухвата генија у сусрету с природом.

Природа је „свето боравиште ентузијазма“ (*séjour sacré de l'enthousiasme*) у којој геније тражи *неко скровиште* (*un antre*) које ће га надахнути – каже Дорвал свом саговорнику филозофу (DIDEROT 1996: 1142) – и наставља у заносу: песник је тај „који сједињује свој глас с бујицом која пада с планине“ (*qui mêle sa voix au torrent qui tombe de la montagne*), „који осећа узвишеност неког пустог места“ (*qui sent le sublime d'un lieu désert*) и „који себе послушује у тишини осамљености“ (*qui s'écoute dans le silence de la solitude*); он обитава у природи и „његов геније се распростире“ (*son génie s'étend*). Дидро пише да је Дорвал „на тренутак био у стању које је описивао“, и када се примирио, попут човека који се пробуди из дубоког сна, запитао је шта му се десило и шта је говорио, признајући да се ничег не сећа (1996: 1142). Пол Вернијер, приређивач критичког издања Дидроовог опуса, поменутој страници из *Разговора о Ванбрачном сину*, на којој се портретише „песник Дорвал у заносу пред призором природе“ (*ce portrait du poète Dorval, en transes devant le spectacle de la nature*), назвао је (DIDEROT 1994a: 98 n1) „правим књижевним манифестом“ (*un véritable manifeste littéraire*) у којем се песник приказује као „ентузијаста, осетљива душа, несвесна снага која се испољава само у стању мистичке опседнутости“ (*Le poète est un enthousiaste, une âme sensible, une force irrationnelle qui ne s'exprime que dans un état de possession mystique*).

Дорвал је несрећни заљубљеник у живот, иако живети истовремено значи и осећати тескобу; он је трагични љубавник, који је срећан што воли, али истовремено несрећан јер је та љубав неостварива; представник је младалачког полета којим се једнако стварају нови светови и упада у аутодеструкцију. То посебно душевно стање у којем се преплићу ентузијазам и депресија, усхићење и туга, особено је за преосетљиве младе душе перомантизма и

раног романтизма, у којима се сударају сила живота и егзистенцијална тескоба. Гетеов Вертер у *Јадима младог Вертера* (*Die Leiden des jungen Werther*, 1774), Шилеров Карл у *Разбојницима* (*Die Räuber*, 1781), Шатобријанов Рене у истоименом роману (*René*, 1802), а пре свих њих Дидроов Дорвал у *Разговорима о Ванбрачном сину* (1757), имају менталну склоност ка расположењу које сачињавају тужне радости и радосне туге, а такво расположење назива се *меланхолијом*.

Да меланхолија никако није „непријатељица уживања“, већ да је „годна за љубавне маштарије“ и да омогућује да се окусе „најпрефињенија задовољства душе и чула“ – записано је у енциклопедијском чланку *Меланхолија* (*Mélancolie*, 1765), који је редиговао Дидро. Појам меланхолија, првобитно старогрчка кованица *μελανχολία*, сачињена од две речи – *μέλας χολή* (*mélas khólē*), у значењу „црна жуч“, и дословно транскрибован на латински као *melancholia*, у вези је с енглеском речју *spleen*, у значењу „слезина“, што Дидро у својој преписци транскрибује као „spline“, и синонимно назива „енглеским испарењима“ (*les vapeurs anglaises*). У књизи *Иво Андрић и француска књижевност* (2001) Јелена Новаковић (Новаковић 2001: 60) подсећа да енглеска реч *spleen*, која средином XVIII века улази у француску књижевност, свој најпотпунији уметнички израз добија век касније у Бодлеровој поезији. Иако сплин означава „извесну тугу у души“ и врсту изнемоглости која „потиче од неке болести слезине“, како то објашњава Мишел Делон (Michel Delon) у чланку *Сенке Века просвећености* (*Les ombres du siècle des Lumières*),¹⁵ то сетно расположење, звано меланхолија, није сведено само на „негативни, деструктивни вид“, већ оно има „двоструки вид“ – како, на Дидроовом примеру, закључује професорка Новаковић – према томе, и онај други „креативни вид који подстиче осећајност и који је одлика песника и филозофа, али и заљубљеног човека“ (Новаковић 2001: 91). У том смислу, Јелена Новаковић (2001: 60) закључује следеће:

Меланхолија, која излази из области патологије, све више се схвата као гранично стање људске природе које открива истину о бићу, као извор мисли, филозофије, уметничког стваралаштва или верског заноса, као подстицајна и творачка снага, па чак и као изванредан знак супериорности.¹⁶

¹⁵ Michel Delon, *Les ombres du siècle des Lumières*, *Magazine littéraire* 244, juillet-août 1987. Овде је преузето из књиге Јелене Новаковић (Новаковић 2001: 60).

¹⁶ Српска теоретичарка нас упућује и на психоаналитичко истраживање Јулије Кристеве (*Дейресија и меланхолија*, Нови Сад, 1994), која код Аристотела налази гледиште према којем је меланхолија својствена *изузетној личности*. Шопенхауер, у свом огледу о генију (Шопенхауер 1989: 31), бележи да се на (псеудо-)Аристотелов спис *Проблематија* позива и Цицерон (Cicero, *Tusc.*, I, 33), наводећи да је већ старогрчки филозоф приметио: *Omnes ingeniosos melancholicos esse* („Сви генијални људи су меланхолични“, *Aristotel, Problemata* 30, 1). У *Побијању Хелвецијуса* (*Réfutation d'Helvétius*, 1775) Дидро каже за генија (DIDEROT 1994: 840): „Mais, ils sont plus enclins que les autres à la méditation, parce qu'ils sont atteints de mélancolie.“ („Али, они су склонији од других људи медитацији, зато што болују од меланхолије.“ – Н. В.)

*

Када се повежу сва гледишта о генију: био-физиолошко, душевно-емотивно, нервно-психичко, духовно-културолошко, социо-етичко, долази се у средиште једне изузетне, несвакидашње, увишене стваралачке активности у чијем је корену способност именована *енџузијазам*. У седмом тому *Образложеног речника наука, уметности и заната* (што је шири наслов Дидроовог и Даламберовог издавачког пројекта званог *Енциклопедија*), Луј де Каизак (Louis de Cahusac) дефинише *енџузијазам* (CAHUSAC 1755: 720) као „живо осећање душе пред новом и добро уређеном сликом која погађа душу а коју јој разум представља“ (une émotion vive de l’âme à l’aspect d’un tableau NEUF & bien ordonné qui la frappe, & que la raison lui présente); он појашњава да постоје два вида ентузијазма – „ентузијазам који ствара“ и „ентузијазам који се диви“ (l’enthousiasme qui produit, & à l’enthousiasme qui admire) и закључује (1755: 721) како су *маџиџа*, *џеније*, *дух*, *џаленаџ* само *изрази* (termes) изнађени да би изразили „различите операције разума“ (les différentes opérations de la raison). Тако произлази да је „ентузијазам име које је дато разуму“ да се њиме означи тренутак у ком разум производи такво стање, именовано ентузијазам, а којег нема без генија, као ни без талента, што је само *друго име* за „природну способност душе да прими ентузијазам и да га произведе“.¹⁷

Напослетку, уметност није ништа друго до свесна елаборација несвесног, рационална организација емотивног, појмовно скенирање интуитивног. Што се тиче опречности *срца* и *главе*, ентузијазма и рационалности, у праву су Велек и Ворен када кажу: „таква супротност може се лако преувеличати: критичке теорије класицизма и романтизма разликују се оштрије од стваралачке праксе њихових најбољих писаца“ (ВЕЛЕК – ВОРЕН 2004: 121).

ИЗВОРИ

ВУЈАКЛИЈА, Милан. *Лексикон сџраних речи и израза*. 3. изд. Београд: Просвета, 1980.

*

ACADÉMIE: *Dictionnaire de l’Académie française*. 1694-1798. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

FÉRAUD, Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. 1787-1788. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. 1872-1877. University of Chicago: ARTFL Project. <<http://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautrefois>> 4.8.2011.

¹⁷ „Il n’est point d’enthousiasme sans génie, c’est le nom qu’on a donné à la raison au moment qu’elle le produit; ni sans talent, autre nom qu’on a donné à l’aptitude naturelle de l’âme à recevoir l’enthousiasme & à le rendre“ (CASUAC 1755: 721).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕЛЕК, Рене и Остин ВОРЕН. *Теорија књижевности*. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић (прев.). Београд: Утопија, 2004.
- КАНТ, Имануел. *Критика моћи суђења*. Никола Поповић (прев.). Београд: БИГЗ, 1975.
- КРОЧЕ, Бенедето. *Естетика као наука о изразу и ојцима лингвистика*. Винко Витезица (прев.). Београд, 1934. Ниш: Зограф, 2006.
- НОВАКОВИЋ, Јелена. Меланхолија и величање изузетног човека: Дени Дидро. *Иво Андрић и француска књижевност*. Београд: Народна књига, 2001, 57–69.
- РЕМБО, Артур. *Сабрана њоејска дела*. Никола Бертолино (прев. и прир.). Београд, 2004.
- ШОПЕНХАУЕР, Артур. *О женију*. Божидар Зеџ (прев.). Београд: Графос, 1989.
- *
- ANDRÉ, Yves-Marie. *Essai sur le beau*. Paris: Guérin, 1741.
- BECC, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.
- BATTEUX, Charles. *Cours de belles-lettres ou Principes de littérature*. Vol. 3. Paris: Durand, Desaint & Saillant, 1753.
- BATTEUX, Charles. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris: Chez Durand, 1746.
- BELAVAL, Yvone. *L'Esthétique sans le paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1973.
- CASUAC, Louis de. Enthousiasme. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 5. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1755, 719–722.
- CHOUILLET, Jacques. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- CONDILLAC, Etienne Bonnot de. *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). Paris: Librairies Lecointe, 1822.
- CROUSAZ, Jean-Pierre de. *Traité du Beau*. Amsterdam: Chez François L'Honoré, 1715.
- CRU, R. Loyalty. *Diderot as a Disciple of English Thought*. New York: Columbia University Press, 1913.
- DIDEROT, Denis. Original/originalité. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 11. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris, 1765, 648.
- DIDEROT, Denis. Mélancolie. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 10. Eds. Diderot, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris 1765a: 307.
- DIDEROT, Denis. Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *L'Homme*. *Œuvres – Philosophie*. Vol. 1. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1994, 777–923.
- DIDEROT, Denis. Sur le génie. *Œuvres Esthétique*. Paul Verniere (Ed.). Paris: Classiques Garnier, 1994a, 19–20.
- DIDEROT, Denis. Entretien sur *Le Fils naturel*. *Œuvres – Esthétique & Theatre*. Vol. 4. Laurent Versini (Ed.). Paris: Robert Laffont, 1996, 1132–1190.
- DIECKMANN, Herbert. Diderot's Conception of Genius. *Journal of the History of the Ideas* 2, vol. 2 (april 1941). University of Pennsylvania Press, 151–182.

- DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris 1719. Institut National de la Langue Française. <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-88225&M=imageseule>> 19.2.2011.
- MØLBJERG, Hans. *Aspects de l'esthétique de Diderot*. København: J. H. Schultz Forlag, 1964.
- MORTIER, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982.
- MÉNIL, Alain. *Diderot et le drame*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- SAINT-LAMBERT, Jean-François de. Génie. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 7. Eds. DIDEROT, Denis & Jean le Rond d'Alembert. Paris 1757: 582–584.
- SPITZER, Leo. The Style of Diderot. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics, Princeton*. 2d ed. New Jersey: Princeton University Press, 1970, 135–169.
- VOLTAIRE. Génie. *Dictionnaire philosophique*. Paris 1765. Los Gallardos: Le chasseur abstrait, 2005, 1207–1209.
- WELLEK, René. *Diderot. A History of Modern Criticism 1750-1950*. Vol. 1. London – New York – Sydney: Cambridge University Press, 1981, 46–61.

Nermin S. Vučelj

LE GÉNIE DANS LA PENSÉE FRANÇAISE DU XVIII^E SIÈCLE

Résumé

Le XVIII^e siècle a fait naître l'esthétique moderne basée sur trois sujets majeurs : le beau, le goût, le génie. La nouvelle approche théorique a marqué le passage de l'esthétique classique à celle des Lumières. L'esthétique traditionnelle était orientée vers l'objet contenant la vérité universelle qui se montrait au génie créateur doté d'une disposition naturelle de dévoiler un absolu universellement valable. Tandis que le génie du classicisme ne figurait qu'un instrument de la Nature véhiculant la Vérité, l'esthétique des Lumières appréciait dans le sujet créateur un individu unique qui, grâce à son génie inné, doté de deux facultés particulières : l'enthousiasme et l'esprit observateur, devenait un inventeur original et un poète sublime. Cet article offre un précis des théories sur le génie dans la France du XVIII^e siècle.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
nerminvucelj@gmail.com

Др Даворка М. Маравић

ПОЧЕТАК ДВОЈНИШТВА У СТВАРАЛАШТВУ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ (ПРИПОВИЈЕТКА *ДВОЈНИК*)

Своју другу приповијетку *Двојник* (*Пейроградска њоема*) Ф. М. Достојевски је објавио 1846. Иако је сматрао да му је то важно књижевно дјело, њиме, ипак, није био задовољан, па га је у два наврата покушао поправити (други пут 1866). У раду је ријеч о сложености проблематике двојништва, о односу књижевне критике према приповиједи, као и о односу каснијих проучаватеља пишчева дјела. У својим радовима приповиједи пажњу посвећују и филозофи, јер проблем двојништва писац последије осмишљава у својим великим романима, али већ у размјерима „читавог људског битка”. Достојевски је описао точан ток болести главног јунака па су се приповијетком бавили и психолози, односно психијатри. Након неуспјешне борбе са двојником личност пишчевог јунака Јакова Петровича Гољаткина раздваја се и одлази у „небитак” – у приповиједи приказан као „клиничко лудило”. Тај сложен однос главног јунака према свијету – у читавој је својој комплексности, тек у XX стољећу постао разумљив и актуалан.

Кључне ријечи: Достојевски, *Двојник*, приповијетка, двојништво, раздвојеност.

1. УМЈЕСТО УВОДА. На мотив двојништва наилазимо још у митовима и спјевовима (ФРЕЙДЕНБЕРГ 1997), а сам проблем двојништва има дугу традицију у њемачкој, као и у руској књижевности. Ф. Достојевски је, према мишљењу А. Штејнберга (1996), мотив двојника преузео из западне књижевности – можда управо од Е. Т. А. Хофмана [Е. Т. А. Hoffmann].¹ Утјецај тог писца на Достојевског истиче и Г. А. Тиме, који притом наглашава да тај феномен – односно проблем двојништва – потјече из њемачке идеали-

¹ О утјецају Хофмана на младог Достојевског пише и М. Бахтин, док, на примјер, руски филозоф Н. А. Берђајев сматра да је његова „сродност” једино с Оноре де Балзаком [Honoré de Balzac] те да је од руских писаца директно повезан с Н. В. Гогољем. Берђајев је мишљења да је Достојевски – након што је почео писати – једноставно био ван било каквих утјецаја.

стичке филозофије (Тиме 2005: 203). Међутим, Е. Трофимов сматра да двојништво пишчевих јунака „коријенима сеже не само у природу романтичарског виђења свијета, већ дубље – у традицију кршћанске мистике” (Трофимов 1996: 176–177).² У вези са кршћанском традицијом писца В. В. Розанов (1982: 107) спомиње три ђаволова „кушања” Исуса у пустињи. Пошто се точно не зна откуда је писац преузео мотив двојништва, могуће је и то да су се у његовом књижевном опусу испреплетеле неке, или чак све, наведене традиције. Притом, свакако треба узети у обзир чињеницу како сам тај – и психолошки и филозофски феномен двојништва остаје као главна тема многих дјела у књижевности друге половине 19. и почетка 20. стољећа (Тиме 2005: 203). Управо је тај врло опсежан феномен писац и обрадио у приповијетци *Двојник*.

Своју другу приповијетку *Двојник* (поднаслов *Пејроградска њома*), Фјодор Михајлович Достојевски (1821–1881) завршава 1846. године. У два ју је наврата покушао поправити, али му то није пошло за руком па је и остало на томе да је приповијетку сматрао неуспјелом. У своме дневнику, у новембру 1866, о томе пише:

„Та ми приповијест никако није успјела, мада је идеја била прилично лијепа³ и мада нисам никад ништа озбиљније од ње обрадио у књижевности. Али форма те приповијести није ми нипошто успјела. Послије, након петнаестак година, много сам је поправио за тадашња своја 'Сабрана дјела', али сам се и опет увјерио да је та ствар сасвим неуспјела, и кад бих сад посегнуо за том идејом и поново је обрадио, послужио бих се сасвим другачијом формом, али године 1846. нисам ту форму био нашао, па сам заказао” (GROSMAN 1978: 504).

Писац након тога мијења мишљење па је – док пише *Њејочку Незванову*, у писму брату написао: „То ће бити исповијест, као и Г о љ а т к и н, иако у другом тону и друкчије врсте” (ВАНТИН 1967: 290).⁴

Јунак приповијетке господин Гољаткин Јаков Петровић, петроградски чиновник (титуларни савјетник), у књижевном је опусу писца имао само једног претходника: Макара Девушкина, такођер чиновника. Њихови су претходници били: Гогољев Акакиј Акакијевич – такођер титуларни савјетник, са својом кабаницом (*Кабаница*); затим мајор Ковалов с изгубљеним носом (*Нос*); те луди Попришчин (*Луђакови зайиси*) (в. ХАЛИЗЕВ 2000: 167–168). Након Гољаткина, а прије одласка Достојевског на робију,⁵ појавио се и Прохарчин (приповијетка *Госјодин Прохарчин*, 1846).

² Пријевод је наш (као и сви наредни пријеводи-цитати с руског језика) – Д. М.

³ Напоменимо да је у руском тексту овдје ријеч *свейтлая* (свијетла) што је важно с обзиром на то да је сама приповијетка заправо врло мрачна и разрада те теме – све до посљедњег романа *Браћа Карамазови*, не оставља простора за нешто свијетло (Ивана Карамазова мучи ђавао) (в. СТЕПАНИЈА 2005: 87).

⁴ Приповијетка *Двојник* тематски је, ипак, најсличнија приповијетци *Газдарица* (1847).

⁵ О том периоду (1844–1849) о писцу нема пуно података јер сам Достојевски није превише писао о својим тадашњим расположењима. Претпоставља се да су га тада преокупирале

Достојевски, дакле, са *Двојником* започиње с обрадом те врло комплексне теме двојништва коју, потом, наставља у својим великим романима. Приповијетка има и врло симболичан поднаслов: *Петроградска њоема*, који је добила тек 1866. године. Писац, наиме, продужава гогољевску „тему Петерограда” – као „фантастичног града”, која је код обојице писаца „уско повезана с лудилом главних јунака” (Пис 1996: 504, 509). Сама ријеч „поема” могла би се односити и на сам град, дакле, могла би бити посвећена Петрограду – том „најфантастичнијем граду на свијету”, како га је писац и доживљавао. Тај град и ствара бирократски изданак, јунака приповијетке, Јакова Петровича Гољаткина. Достојевски у овом свом дјелу, заправо, обрађује двије теме: „раздвајање” личности, с једне стране, и, „самозванство”, с друге. Односно, он обадвије теме спаја у једну: „раздвајање и самозванство”. Ова је друга тема била популарна у руској књижевности тридесетих година деветнаестог стољећа јер је самозванаца било и у руској и у европској повијести, попут Дмитрија, Разина, Пугачова, Наполеона, као и у књижевности, попут Хљестакова у *Ревизору* Н. В. Гогоља и већ споменутог Поприщина. Спајањем двију тема у једну – „раздвајање и самозванство” – Достојевски показује колико је, стварно, јак „самозванец” (двојник – Гољаткин-млађи) који почиње угњетавати оне који му се нађу на путу. Управо ту „трагичну страну самозванства” писац и обрађује (Белов 2002: 212–213).⁶

С обзиром на то да је у приповиједи ријеч о првом двојнику писца – који је настао прије његових наредних двојника, он се од њих и разликује. Тај пишчев лик, „полугогољевски Гољаткин” – према А. Штејнбергу, ослобађа пут наредним идејама „човекобожанства”. Двојник у овом књижевном лику има проблема с моралном самосвијешћу па је ријеч, заправо, о томе да у књижевном опусу писца првог „антијунака” и имамо у *Двојнику*. У њему је главни јунак „већ превазишао своје физиолошко лудило – према томе, он је већ не толико раздвојен колико рас-’тро’-јен, јер сједињује у себи јунака и антијунака у виду нечег ’трећег’, у виду јединственог ’новог човека’” (ШТЕЈНБЕРГ 1996: 78, 91). Из самог се текста, уистину, не може точно одредити да ли је Гољаткин полудио прије, па је читава прича с његовим двојником само „бунило”. Појава првог двојника писца може се, како сматра К. Степањан, повезати с његовим размишљањима⁷ о врло важним питањима: „о природи човјека”; „о односу човјека према Богу”; „о схваћању природе зла”,

различите умне и духовне потраге, а важно мјесто било је питање вјере. Након хапшења 1849. године Достојевски се током истраге понаша достојанствено и не издаје никога од осумњичених. Полицији је углавном говорио о ономе што је било познато (чланове тајног друштва Петрашевског тајна је полиција дуже вријеме надзирала). Осуђен на смрт и изведен на стријелање – пред само извршење казне бива помилован и добива 8 година робије. После му цар Николај I казну смањује на 4 године (в. Степањан 2005: 341–343).

⁶ Напоменимо да је – с обзиром на споменути утјецај Хофмана – управо тема расцијепа везана за његову фантастичну причу *Принцеца Брамбила* (Тодоров 2010: 115–116).

⁷ С тим у вези Степањан је обратио пажњу на један каснији запис Достојевског о битку: „битак почиње постојати тек онда када му пријети небитак”.

која је он и почео рјешавати у овом дјелу. Поред наведених питања од изузетне је важности и тема гностицизма. У вези с тим К. Степањан се позива на рад скупине аутора (ЕРЕМЕЕВ 1996: 3–4) из којег издваја четири основна типа односа човјека према себи и свијету, а то су: „1. ја сам добар и свијет је добар; 2. ја сам лош и свијет је лош; 3. ја сам лош, али свијет је добар; 4. ја сам добар, а свијет је лош”. Управо из ове посљедње премисе – сматра аутор – и израста читав гностицизам, јер је она, веома често учљива међу људима, као и закључци из ње, постала објект – који је током читавог стваралачкога рада Достојевски пажљиво осмишљавао, почевши од Гољаткина, свог „најважнијег подземног типа”. Достојевски је овом свом главном јунаку тако намијенио „страшну улогу у будућности” (СТЕПАНИЈА 2005: 88–89). Сложеност те улоге, уједно, јесте и разлог због чега се писац враћао приповиједи, покушавајући је поправити.⁸

Након Гољаткина, али уз значајан временски одмак, двојници се код Достојевског нижу, па је тако, на примјер, Свидригајлов дјеломични двојник Раскољникова,⁹ док је непожељни двојник Ивана Карамазова његов полубрат лакеј Смердјаков. Међутим, осим њега – који је „реални и живи двојник”, Ивана мучи и „ђавао из бунила” (ЩЕННИКОВ 1996: 314).¹⁰ Ференц Фехер – позивајући се на Н. Берђајева, истиче да се слаже с његовим мишљењем, односно претпоставком, да се ликови Достојевског „који имају ђавола” могу сматрати „симболом расцепљености”, те да „Ђаво наступа тек онда када индивидуалистички ’човек два принципа’ више не може да створи равнотежу међу својим принципима који се у њему боре” (ФЕХЕР 1981: 153). Осим саме психолошке улоге Л. Гросман, на примјер, сматра да су „двојници” у концепцијама Достојевског имали ону улогу која је била важна – како „идејно и психолошки” тако и „композиционо” (ВАНТИН 1967: 100).¹¹ Достојевски се,

⁸ О томе да је Достојевски – како је споменуто – био и гностичар Н. Берђајев, на примјер, пише: „Поглед на свет Достојевског није апстрактан систем идеја; такав систем не треба тражити код уметника; нешто слично једва да је уопште и могуће. Схватање света код Достојевског – то је његова генијална интуиција људске судбине и судбине света. То је уметничка интуиција, али не само уметничка, то је такође, идејна, сазнајна, филозофска интуиција – то је *gnosis*. Достојевски је у неком особеном смислу био гностичар. Његово стваралаштво је знање, наука о духу. Његово схватање света је пре свега и у највећој мери динамично и ја настојим да га схватим у тој његовој динамичности. С те динамичке тачке гледишта код Достојевског нема никаквих противуречности. Он реализује принцип *coincidentia oppositorum*“ (БЕРЂАЈЕВ 2001: 170–171).

⁹ О двојницима Раскољникова међу истраживачима нема потпуне сугласности, па се сматра да су дјеломични двојници и Лужин и Свидригајлов, а можда је то само Миколка, како сматра В. В. Борисова. То би то онда био јединствен случај када јунак има „свијетлог двојника” (в. СТЕПАНИЈА 2005: 95).

¹⁰ Двојник Ивана Карамазова је Смердјаков – „његова мрачна слика и прилика”, међутим, од њега „ситног инквизитора-лакеја одједном израсте Велики инквизитор-кардинал – други, моћни Иванов двојник” (в. ЕПШТЕЛН 1998: 342–343).

¹¹ Напоменимо да је Бахтинова књига – *Проблеми њојшики Достојевскојо* (Москва 1963), друго проширено и преуређено издање, која је под насловом *Проблеми творчества*

наиме, у *Двојнику* – као уосталом и у *Газдарици*, покушао пронаћи у „жанру фантастичне приповијетке”, а саму је тему лудила, управо, први пут, у та два дјела и додирнуо. Да би продро у тај „свијет безумља” свакако му је помогла литература коју је читао (Кузнецов – Лебедев 2003: 16).

2. Психолошка улога дволништва. Иако је став Достојевског према ондашњој психологији био негативан, ипак се не може заобићи чињеница да су касније психоаналитичке студије – како А. Адлера и К. Г. Јунга тако и других, увелико помогле да се – с те тачке гледишта, схвати понашање пишчевих јунака. Адлер је, уопће, стваралаштву овог писца посвећивао велику пажњу и сматрао га је једним од најбољих писаца. За њега каже: „Као уметник и као етичар Достојевски стоји велик и недостижив пред нашим очима. Ни данас још није исцрпено све оно што је он дао као психолог” (Дворниковић 1934: 46). Феномену двојника и приповијечи *Двојник* у свом је раду пажњу посветио и Ото Ранк [Otto Rank] (1932). На његову се студију о двојнику позивају многи проучаватељи пишчева стваралаштва, а Ранка наводи и Ц. Тодоров. Што се психоанализе тиче, Тодоров истиче да је она, заправо, пољубила сам статус фантастичне књижевности, односно да је с њезином појавом сама фантастична књижевност постала бескорисна, будући да ју је она и замијенила. Сама тема двојништва, односно ђавола, постала је предмет у многим истраживањима (Тодоров 2010: 152–153). С подробном анализом стваралаштва писца, те посебно ове приповијетке, наставио је и руски физиолог и психолог А. А. Ухтомски. Он истражује патолошко усмјерење у понашању човјека, као и негативне емоције које се појављују у комуникацији и раду.

3. На улогу „психолошког” код Достојевског пажњу обраћају и други истраживачи пишчева стваралаштва. Тако и В. Ј. Кирпотин уочава да писац, опћенито, има посебну способност те да може видјети „*тјуђе* душе”. Према његовом мишљењу:

„Достојевски је поседовао способност *нейосредног сагледавања тјуђе ѝсихе*. Он је загледао у туђу душу као да поседује увеличавајуће стакло, које му је дозвољавало да хвата најтананије нијансе, да прати најнеуочљивије преливе и прелазе унутрашњег човековог живота. За њега *нису ѝосѝојале сѝољне ѝреграде*, он је непосредно посматрао психолошке процесе који се одигравају у човеку, и фиксирао их на хартији. ...

У обдарености Достојевског да види туђу психу, туђу 'душу', није било ничег априорног. Она је само добила изузетне размере, али се ослањала и на интроспекцију, и на посматрање других људи, и на марљиво

Досѝоевскоѝо објављена у Москви 1929. године. Један од разлога за тако дуг размак између двају издања је и тај што је Достојевски крајем четрдесетих година XX стољећа, у својој земљи, био један од „најпрогоњенијих” руских класика. На снази је била „неслужбена забрана проучавања и изузеће његових дјела из школских програма”, што је код многих проучаватеља пишчева стваралаштва изазивало недоумицу – како наводи један од најпознатијих научника Г. М. Фридлендер, који је проучавању стваралаштва писца посветио више од пола стољећа (в. Степанян 1996: 9–28).

проучавање човека према делима руске и светске литературе, то јест она се ослањала на унутрашње и спољно искуство и због тога је имала објективан значај” (ВАНТИН 1967: 93).

4. Кирпотин, исто тако, сматра да се писац у обради двојништва не удаљава од реализма, већ да су у приповиједи „сачуване границе најстрожег реализма”. Признаје, као и Н. Доброљубов, да је тема коју писац обрађује актуална те да је „луђак посебна фигура” чија је „посебност – посебност болести, а не фантастике с онога свијета. Душевна болест Гољаткина [...] описана је тако строго одређено, да може задовољити најзахтјевнијег клиничког лијечника” (Стољбун 2002: 376).¹²

С обзиром на то да се сам Достојевски негативно односио према психологији свога времена – која се примјењивала у научној и умјетничкој литератури, као и у судско-истражитељској пракси,¹³ он, исто тако, није полагао велике наде ни у медицину – која се у тржишним односима сводила на услугу коју пацијент плаћа. Све је то, по његовом мишљењу, једноставно било удаљавање од саме лијечничке етике. Његовим јунацима, уопће, лијечници ријетко могу помоћи. Достојевски, заправо, као и Толстој, није био задовољан ни социјалном улогом умјетности, па већ у њиховом раном стваралаштву „почиње доминирати морално-психолошка оријентација: не типови него личности” (Епштејн 1998: 134).¹⁴

¹² Због ове су приповијетке (фантастика, нејасан сиже, понављања и др.) и Н. А. Доброљубов и В. Г. Бјелински били забринути мислећи да се Достојевски удаљава од реализма.

¹³ У вези с тим Бахтин сматра да је писац у психологији „видео *посиљварење* човекове душе која га понижава, које одбацују њену слободу, незавршеност и ону посебну *неодређеност* – *неразрешеност* која представља главни предмет сликања за Достојевског: јер он увек слика човека на *прагу* судбинске одлуке, у тренутку *кризе* и незавршеног – и *непредодредљиво* – покрета његове душе.

Достојевски је стално и оштро критиковао механицистичку психологију, њену прагматичну линију, засновану на схватању *природности* и *корисности*, а нарочито физиолошку линију, која психологију своди на физиологију. Њу исмејава и у романима” (ВАНТИН 1967: 118).

¹⁴ О посебностима Достојевског, као и његовој припадности реализму – коју спомиње и Кирпотин, Н. А. Берђајев, на примјер, каже слиједеће: „Када се Достојевски појавио у свој својој величини и изговорио своју нову стваралачку реч, он је већ био изван свих утицаја и могућности позајмљивања, он је – јединствена, до сада у свету невиђена стваралачка појава”. Берђајев такођер сматра да његови романи не подсећају превише на такозвани „реалистички роман” и истиче да су код писца реални „односи човека и Бога, човека и ђавола; реалне су код њега идеје помоћу којих човек живи. Она подвојеност људског духа која је најдубља тема романа Достојевског не подлеже реалистичкој интерпретацији.” Берђајев исто тако наводи да „Достојевског не можемо назвати реалистом ни у смислу оног психолошког реализма. Он није психолог; он је – пнеуматолог и метафизичар-симболиста. Иза свесног живота код њега се увек крије један подсвесни живот и за њега су везана страшна предосећања. Не повезују људе само односи и везе који се виде на дневној светлости свести. Постоје тајанственији односи и везе које се скривају у дубинама подсвесног живота. Код Достојевског онај свет увек задира у односе међу људима овога света.” Уколико би, дакле, сматра Берђајев, Достојевског требало назвати реалистом, онда би то био „мистички реалиста”

Посебност Гољаткина је, због необичног избора и обраде теме, испрва збунила тадашњу књижевну критику, па су се неки критичари чак прибојавали да се због фантастичности приповијетке писац удаљава од реализма. Међутим, управо је због те посебности пишевог јунака Н. А. Доброљубов сматрао да Достојевски не би могао другачије обрадити свој лик јер тако не би било створено „чудно и посебно биће већ тип чије се црте непрестано сусрећу наоколо”. Он запажа да у стварности има доста људи који за себе кажу да су мирни, да нису улизице, да воле праведно живјети и слично, али да су особе попут господина Гољаткина па тендирају према лудници. Заправо, они спадају у тип људи који због „болесно развијеног самољубља и сумњичавости долазе до изванредних изопачености и чак до лудила” (Стољбун 2002: 377–378).¹⁵ С тим у вези је – како сматра М. Бахтин, двојник за Гољаткина био својеврсна „мучна рефлексција над самим собом” (Стољбун 2002: 376).¹⁶

5. ПОЈАВА И УТЈЕЛОВЉЕЊЕ ДВОЈНИКА. Приповиједање у приповиједи почиње хладног и кишног новембарског дана (обухваћена су укупно четири дана) и то буђењем Јакова Петровича Гољаткина. Јунак не може точно одредити да ли још спава или се већ пробудио. Након што се гледа у огледалу¹⁷ двојник му се први пут накратко и јавља, да би се потом „утјеловио” (Тиме 2005: 203). Самом мотиву огледала, како наводи Јуриј Лотман, одговара тема двојника у књижевности и тај мотив сусрећемо у различитим књижевним

с обзиром на то да код писца „све има виши смисао” и „нема случајних сусрета и случајних односа” (Берђајев 2001: 177–179).

¹⁵ Г. А. Тиме, исто тако, сматра да је двојништво јунака ипак болест, и да Гољаткинова „душевна болест као да симболизира кризу рационалног погледа на живот, а двојништво, са своје стране, наступа као посљедица болести духа који се уобразио својом памећу” (Тиме 2005: 203).

¹⁶ А. Штејнберг у вези с тим наводи примјер из преписке Достојевског с једном својом непознатом кореспондентцом (напоменимо, у питању је Е. Ф. Јунге, а писмо је упућено 11.04.1880) у којој му се она жали на своју двојност за коју писац каже: „То је најобичнија црта људи [...] који, ипак, нису сасвим обични. Црта својствена људској природи уопште, али ни издалека није тако присутна у свакој људској природи као што је код вас. Ето, због тога сте ми блиски јер је та ваша двојности (подвукао Достојевски) сасвим иста као моја и целог живота је постојала у мени. То је велика мука и истовремено и велика наслада. То је јака свест, потреба за полагањем рачуна, и у вашој природи постоји осјећај моралног дуга према самој себи и према човечанству. Ето што значи та двојност. Да немате тако развијен ум, да сте ограничени, онда бисте били мање осетљиви и не би било ни те двојности. Напротив, настала би голема уображеност” (ШТЕЈНБЕРГ 1996: 91–92).

¹⁷ Што се функције огледала тиче, М. Бахтин успоређује Гољаткина с Макаром Девушкином (*Биједни људи*) који се такођер гледа у огледалу прије одласка к генералу. У огледалу је Девушкин видио „оно што је Гогољ приказивао описујући спољашност и чиновнички фрак Акакија Акакијевича, али што сам Акакије Акакијевич није видео и чега није био свестан; функцију огледала врше и стална мучна размишљања јунака о својој спољашности, а за Гољаткина – његов двојник” (ВАНТИН 1967: 103).

дјелима (LOTMAN 1998: 86, 87). Будући да је у питању психолошка улога коју огледало има, треба напоменути да је оно у фантастичном тексту обично „присутно кад год јунаци приче треба да направе пресудан корак ка натприродном” (TODOROV 2010: 116). За то се, управо, пишчев јунак и припрема. Он, након што се види у огледалу, броји новац (чији је мотив писцу важан) и крупна му свота треба створити „илузију” да располаже великим богатством. Сам јунак, заправо, није толико сиромашан у материјалном смислу колико у душевном (в. Пис 1996: 503, 510). Слијед догађаја – након појаве двојника, постаје врло брз и они се нижу кроз простор: вањски-градски и унутарњи. Просторно су обухваћени велики градски дијелови (улице, мостови, зграде).

Мијењајући свој свакодневни и уобичајени распоред јунак приповијетке – умјесто да оде на посао, узима кочију и вози се градом. Сусреће свога шефа и тада му на ум пада „кобна идеја” (КУЗНЕЦОВ – ЛЕБЕДЕВ 2003: 26) да се причини да је нетко други. Он се, дакле, тада први пут одриче свога „ја”. Потом, нагло мијења правац кретања јер осјећа потребу да се види с лијечником. Доктора Крестјана Ивановича Рутеншпица Гољаткин више доживљава као „особног исповједника”. У том се кратком периоду, већ за вријеме те посјете, успијева и други пут одрећи свога „ја”. Осим споменутог мотива новца, важну улогу током читаве приповијетке – као и приликом посјете доктору, имају и степенице на којима Гољаткин осјећа да има проблем са срцем.¹⁸ Током сусрета с лијечником проговара о двоструком неуспјеху: не може напредовати у служби и муче га љубавни проблеми. О томе не говори директно већ испада да се тако понаша нека трећа особа (Пис 1996: 510–511). Обадвојица су – и лијечник и Гољаткин – неповјерљиви један према другом. Након што јунак мисли да се превише повјерио доктору, закључује да је он глуп. Заправо, потресла га је докторова неспособност, односно, његов „шаблонски” начин размишљања (КУЗНЕЦОВ – ЛЕБЕДЕВ 2003: 176).

Што се тиче пословног проблема, В. Бјелински сматра да Гољаткин спада у тип карактера „увриједљивих, амбициозних луђака” који се често могу срести у нижим и средњим слојевима друштва. Таквом се типу особе увијек „чини да га понижавају и ријечима, и погледима, и гестама, да је окружен интригама, и сплеткама. Све је тим смјешније будући да он ни са својим иметком, ни чином, ни мјестом, ни памећу, ни способностима, разумије се, у никоме не може побудити завист према себи” (према: Стољбун 2002: 378). Радећи као титуларни савјетник он је преписивао папире, па и није могао напредовати – због чега је толико узнемирен. Што се тиче

¹⁸ Степенице у приповијетци имају посебно и „симболично” и „психолошко” значење све до самог трагичног краја главног јунака (в. Стољбун 2002: 505–506); степенице, иначе, у стваралаштву Достојевског имају посебно значење, а нарочито учи или након неког догађаја. Ријеч *срце* се исто тако често понавља (поред ријечи *одједном*, *чудан*, *савјесит*, *машија* и др.). О томе су писали А. Слонимски, В. Н. Топоров, А. Н. Хоц, С. Такахаси и др. (в. АШИМБАЕВА 1996: 378–387).

његовог приватног живота, он бира дјевојку која га неће.¹⁹ Након што одлази од лијечника Гољаткин је врло активан,²⁰ али му се и болест интензивира. Тако се „према финалу” приповијетке појављује све већи број „прогонитеља” који су се уротили против њега. „Бунилу се директно придодаје поремећај свијести, губитак властитог Ја. Гољаткин остаје у свијету каотичних, парцијалних, нејасних вањских догађаја, губећи већ и могућност да их стави у корелацију са својим постојањем, са својим Ја” (Кузнецов – Лебедев 2003: 27).

Непозван, он одлази на рођенданску прославу изабранице Кларе Олсуфјевне, кћерке јунакова шефа Олсуфија Ивановича Берендејева. Стоји на тријему дворишног улаза²¹ и вреба прилику да уђе, али је – након уласка, убрзо избачен.²² Лута хладним и влажним улицама Петрограда²³ и у сњежној мећави сусреће свога двојника – који се, стварно, „утјеловљује” (Тиме 2005: 203). Главни јунак у исто вријеме бјежи од двојника и трчи за њим.²⁴ Пре-

¹⁹ За разлику од Макара Девушкина, Гољаткин, на примјер, о љубави само машта, а за неуспјехе окривљује друге. У успоредби с Девушкином је „егоист”. Бит је у томе, како сматра Степањан, да ако човек пожели нешто што је „зло или недостојно”, онда му то може измакнути контроли и уништити саму особу, па је та „идеја” постала једна од средишњих у стваралаштву писца (в. Степањан 2005: 338).

²⁰ Н. Берђајев у вези с тим примјећује: „Нема ничег статичног код Достојевског. Он је сав у динамици духа, у ватреној стихији, у помама страсти. Све се код њега збива у огњеном вихору, све је завитлано тим вихором. Док читамо Достојевског, осећамо како смо целим својим бићем захваћени тим вихором. [...] Достојевски је уметник подземних кретања. [...] Он открива човекову природу, испитује је, не у сигурној средини, не у животној и свакодневной појавности њеној, не у нормалној и нормираној њеној појавности, него у несвесном, у безумљу и злочину. У злочину а не у здрављу, у безумљу а не у нормалном, у подсвесној и ноћној стихији а не у свакодневици и светлости свесно устројене душе, открива се дубина људске природе, испитују се њене коначности и границе. Стваралаштво Достојевског је дионизијско стваралаштво. Он је обузет дионизијском стихијом и из тог дионизијског рађа се трагедија. [...] После Достојевског све изгледа бљутаво. Као да смо боравили у неким другим световима, упознали друге димензије и, ето, враћамо се у наш измерени, ограничени свет, у наш тродимензионални простор. [...] Човек који се унео у свет Достојевског постаје нови човек, њему се откривају нове димензије бића” (Берђајев 2001: 175).

²¹ С помоћног је улаза Гољаткин покушао ући два пута и обадва је пута „пао”, други пут – на крају приповијетке, управо у „клиничко лудило” (в. Степањан 1996: 91). Током читаве приповијетке Гољаткин се често колеба и бјежи од проблема. На вербалном нивоу више пута спомиње како жели лагоднији живот, али је потпуно неспособан да то и оствари јер ни у чему не устраје.

²² И. Јакубович сматра да се овдје, можда, ради о сличностима са причом из Књиге пророка Даниела (Гозба код Белшазара, калдејског краља.) гдје је проречена смрт газде куће, што би се у приповијети односило на гозбу и бал који завршавају крахом главног јунака (Јакубович 2005: 44–45).

²³ У вези с тим Г. Фјодоров сматра да се и кризни и пријеломни тренутак јунака догађају на обали између кућа с једне стране и „црних вода” које су пријетиле да поплаве град (према: Белов 2002: 214).

²⁴ То је могуће захваљујући „искривљености простора и нелинеарности времена”. Достојевски је, наиме, био одушевљен неевклидовском геометријом Лобачевског*, која је,

познавши у незнамцу свога двојника, он губи свијест.²⁵ Прије сусрета са двојником сусретао се са двојношћу улица, мостова и скулптура на мосту. Тако је на нивоу и свијести и подсвијести, сматра Г. А. Фјодоров, био припремљен за сусрет са двојником (према: Кузнецов – Лебедев 2003: 26). Појаву двојника проузрочио је осамљенички начин живота и понашање Гољаткина према другима, па је двојник изашао на видјело онога тренутка када је схватио да неће успјети у својим замислима. Иако се при сусрету са двојником уплашио, његова је појава била потпуно очекивана (в. Стољбун 2002: 382). Приликом сусрета јунак приповијетке је помислио да је можда полудио, а онда је склопио очи. У критичном тренутку – када сусреће двојника, Гољаткин склапа очи подсећајући тако на Гогољева Башмачкина (*Кабаница*) који се исто тако понаша при крађи кабанице (в. Пис 1996: 504).

6. Улога дијалога и низање двојника. Током читаве приповијетке Гољаткин, углавном, води дијалог са самим собом. Улога тог дијалога је, наводи Бахтин, да омогући замјену гласова, будући да „*дијалог омогућава да се глас оруђољ човека замени соисџивеним гласом*”. Та се замјена осјећа у свему и то је потребно схватити пошто се у супротном не би могли схватити унутарњи јунакови дијалози. Јунак се обраћа себи као другој особи. Први његов глас је „несигуран и плашљив”, други је „сигуран и мирно самозадовољан”. Та два гласа се, ипак, никако не могу претворити у јединствен монолог јунака. Глас који је сигуран требало би Гољаткину замијенити „признање другог човека које му недостаје” с обзиром на то да он „живи само у другом, живи као свој одраз у другом”, али тај „сигурни глас” никако није у стању да превлада. Осим ова два гласа појављује се „трећи глас, просто туђ, који прекида други глас који само замењује другог” (ВАНТИН 1967: 287–289). Јунаков се говор, углавном, састоји од фраза које последије понавља његов двојник, а под утјецајем његовог начина говора наћи ће се и неки други ликови у приповијети. Као примјер могу послужити неке реплике Гољаткинова колеге Антона Антоновича, као и писмо Кларе Олсуфјевне (БЕЛЯНЦЕВА – ТАМАРЧЕНКО 2003: 350).

Усамљеност и самоизолација овог јунака, односно његово отежано комуницирање, доводе га – како наводи А. Ухтомски, у стање „крајњег

у бити, покушај да се „закони физичког свијета изразе кроз призму метафизичких закона” (в. ПЕЧЕРСКАЈА 2003: 206).

* Лобачевски Н. И. (1792–1856) руски математичар, творац „нееуклидовске геометрије”, ректор Казањског универзитета (1827–1846). Његово је откриће објављено 1829–1830. и имало је велик утјецај не само на развој математичке мисли.

²⁵ Од тренутка појаве двојника, сматра И. Јакубович, „радња приповијетке се премјешта у трагично-фантастични план и његов дио постаје трчање Гољаткина улицама Петрограда као аналогија са трчањем Јевгенија у *Бакреном коњанику*”, којег прогони „бакрени кип” (в. Јакубович 2005: 45).

* Бакрени коњаник – споменик Петру I у Петрограду; *Бакрени коњаник* (1833–1836) поема А. С. Пушкина, у којој је опјевао тај споменик.

аутизма” (према: Стољбун 2002: 375). Као пријеломни догађај – који га избацује из свакодневне колотечине, може се сматрати неуспјела прошња. У основи самог заплета је јунаков покушај да себе замјени са другом особом, будући да његову особу „други у потпуности не признају”. Гољаткин само глуми да је независан човјек, а раздвајање његове личности се интензивира, након што је избачен са прославе (ВАНТИН 1967: 290). За карактере попут Гољаткина уобичајено је повлачење у њихов унутарњи свијет. Међутим, његова болест напредује јер – услјед промјена и пораза, његов приватни и чиновнички живот није могао истодобно постојати, па му се личност коначно и раздваја.

Након сусрета са двојником јунак је с њим, најчешће, у двојаком односу па се разликује вријеме када се слажу и вријеме када се мрзе. Гољаткин-млађи је пробитачан и дрзак и зна се понашати онако како Гољаткин-старији не зна. То се, углавном, очитује у способности комуникације са сурадницима. Прије неизбјежног трагичног исхода јунака приповијетке треба споменути још један важан начин на који он комуницира, а то су писма. У приповијети их је неколико. Врло је занимљиво писмо његове изабранице у којем га она позива да је украде са бала (Гољаткин је умислио да је силом удају за његовог шефа) након чега и слиједи завршни сукоб са двојником, као и низање двојника. Гољаткин је мокар и у грозничавој дрхтавици, у дворишту Кларине куће, сједи на пању и чека њезин знак за бијег. Нешто почиње схваћати, нагло мијења расположење и од изабранице одустаје, те сматра да је чак неморална. Трчи градом, враћа се у двориште. Када су га из куће примијетили био је у крајње лошем стању. Унијели су га у дворану и позвали лијечника. Пред долазак доктора појавио се двојник, јунакова се личност раздваја. Гољаткину двојник говори да је по њега дошао његов лијечник. Износе га на главни улаз, кочију му отвара двојник. Прије него што ће га изнијети он види освијетљено стубиште и на врху Олсуфија Ивановича. Дакле, пред сам одлазак у лудницу Гољаткин види хијерархијску чиновничку пирамиду и шефа. На крају схваћа да га је његов двојник преварио и да доктор није његов већ неки други „ужасни” доктор (ДОСТОЈЕВСКИ 1978: 253). У том се тренутку Гољаткин хвата за још једног двојника: његовог доктора и доктора који је дошао по њега из психијатријске болнице.²⁶

Лудило главног јунака је резултат свега онога што му је претходило и што га је проузроковало. Писац то временски сажимље у посљедња четири дана приказујући све интензивнију борбу двојника у истој особи. Лудило је претходила борба са двојником, јер Гољаткин покушава пронаћи рјешење,

²⁶ Доктор Рутеншиц је врло важан лик у приповијети. Гољаткин сматра да је управо он један од његових прогонитеља (заједно с бившом газдарицом Каролином Ивановном и апотекарном). У пишевој задњој варијанти *Двојника* појачана је трагичност и безизлазност положаја главног јунака, о чему му говори управо лијечник на путу према болници. Познато је да у књижевном опусу Достојевог лијечници често не схваћају своје пацијенте или им чак изричу „пресуду” као грозни доктор из психијатријске болнице Гољаткину.

што говори о томе да његов план с почетка приповијетке – када мијења уобичајен начин живота, није био бесмислица. С тим у вези Д. И. Чижевски сматра да од исхода те борбе овиси хоће ли доћи до „будућег ускрснућа” с обзиром на то да је: „Улога појаве двојника можда [...] слична етичкој улози смрти, и одређује проблем: или стјецање равнотеже и новог живота у апсолутном битку, или одлазак у Ништавило” (према: Степанян 2005: 94). Разлог за то К. Степањан, на примјер, види у томе што је „Гољаткин престао бити онакав човјек каквог је створио Бог, па му се сам двојник појавио зато што се *’одрекао’* [...] свога битка и своје слободе” (Степанян 2005: 93).

Руска књижевна критика је у 19. стољећу – као и већина каснијих истраживача пишева стваралаштва – сматрала да се двојник појавио као протест против негативног начина на који се долазило до успеха, те да је то уједно и покушај да се не прихвати оно друштвено уређење у којем је могуће постићи и оно што особи не припада.²⁷ Често се истицало да је Гољаткин превише амбициозан и осамљен те да – с једне стране, стреми бољем животу у материјалном смислу, док – с друге стране, наводно, презире оне који све благодати стјечу на покварен начин. Међутим, ако се изузме социјални, односно друштвени фактор, ипак је видљиво да је ријеч о болесном лику јер су му властити захтјеви много већи од оних који су реални. Његова је болест, уистину, специфична, па се „крвник и жртва” налазе унутар њега самога. До самог раздвајања личности долази када се човјек нађе у ситуацији између властитих захтјева с једне стране, и, оних које од њега тражи друштво. В. Јермилов сматра да сам „двојник”, заправо, „виче да је раздвојеност мучна болест, да с њом није могуће живјети, већ само лудјети” (према: Столбун 2002: 390, 391).²⁸

7. А. А. Ухтомски о *Двојнику*. Будући да књижевна критика у својим анализама пажњу, углавном, посвећује друштвеним, односно социјалним

²⁷ Ево што уопће о приступу стваралаштву писца пише Н. Берђајев: „Достојевском су приступали полазећи од веома различитих *’тачки гледишта’*, судили су о њему у светлу најразноврснијих погледа на свет, и различите стране Достојевског, у зависности од свега тога, показивале су се или остајале скривене. За једне, он је био, пре свега, заступник *’понижених и увређених’*, за друге – *’сурови таленат’*, за треће – пород новог хришћанства, за четврте, он је открио *’подземног човека’*, за оне пете, он је био пре свега човек православља и гласник руске месијанске идеје. Но у свим тим приступима, који откривају понешто из Достојевског, није било конгенијалности његовом интегралном духу. За традиционалну руску критику Достојевски је дуго времена био затворен, као што су то биле и све најзначајније појаве руске књижевности” (БЕРЂАЈЕВ 2001: 171).

²⁸ Истакнимо да је Г. М. Фридендер сматрао однос В. В. Јермилова (као и Д. И. Заславског или Б. С. Рјурикова) према Достојевском нихилистичким. Фридендер се није слагао (уосталом, као и неки други проучаватељи пишева стваралаштва) с оном интерпретацијом пишеве личности и његових јунака које су се држали неки представници „вулгарне социологије” (у духу тумачења З. Фројда [S. Freud] или В. Ф. Переверзева) у двадесетим и тридесетим годинама XX стољећа (в. Степанян 1996: 27).

факторима – који су проузроковали овакво понашање главног јунака приповијетке, треба свакако посебно истакнути да је Достојевски дао исцрпан приказ раздвајања личности. Према мишљењу А. А. Ухтомског²⁹ код Гољаткина је ријеч о типичној појави психопатолошког односа према животу. Достојевски је поставио задатак с одређеним циљем и показао да „принципијелна самоћа, рационалистичка егоцентричност, повлаче за собом – као своју директну последицу, стално прогањање својим властитим ликом: куда год човјек погледа, с ким год се сусретне, свугдје је осуђен да гледа самога себе, јер се навикао да све проматра кроз себе” (према: Стољбун 2002: 391). У појави самога двојника Ухтомски види суштину моралних проблема и истиче идеју писца – које он сам у потпуности можда и није био свјестан – да је, заправо, Гољаткин-млађи Гољаткин-старији, те да је то његова права природа која је изашла ван и показала се онаквом каква је у стварности. Главни јунак се увијек труди да изгледа пристojно, у друштву се представља као скроман, добронамјеран, поштен, срдачан. Његово је право лице – оно унутарње, док је сам, уистину, прљав и улизица који жели преузети власт. Кроз лик Гољаткина-млађег приказан је скривени унутарњи свијет човјека, којега извана није могуће одмах препознати. Тај скривени свијет прожима читаво његово биће (Гољаткина-старијег) и чини га лудим, празним, ништавним, да би, напосљетку, постао бескористан за само друштво. Ухтомски сматра да склоност главног јунака – да види оно чега у стварности и нема, у људским односима није риједак случај. Надаље, наводи да постоји и читав низ „варијација на тему *Двојника*” и много примјера када су људи увјерени да имају право изграђивати истину само за себе и у складу с оним што их занима, па у коначници нитко никога не разумије. Таква особа није у стању никога примјећивати осим своје егоцентричне особе. Човјек тако „сам активно потврђује и учвршћује у другима оно што му се у њима чини, а у другима му се чини оно што носи у самоме себи”, па је у томе и његова трагичност. Будући да је недостатке увијек лакше видјети код других – него у самоме себи, онда се „егоисту сви чине егоистима док лажљивац у свима сумњичи лажљивце”, па је, заправо, ријеч о „негативној интерполацији”. Тако се често догађа да чак и врло блиски људи мијењају расположења једни према другима и одлазе у крајности. Осуђивање других људи није ништа друго него „откривање Двојника који у човјеку и доминира”.

²⁹ А. А. Ухтомски (1875–1942), професор на Петроградском универзитету, физиолог и психолог са широким образовањем, био је добар познаваатељ руске културе. Подробно је проучавао стваралаштво Л. Н. Толстоја и Ф. М. Достојевског. Велику је пажњу посветио приповиједи *Двојник*, сматрајући да је директно повезана са *Зайисима из њодземља* (1864) и *Браћом Карамазовима* (1879–1880). Напоменимо да литература о психоанализи није била забрањена првих година совјетске власти. На руски је језик још 1904. преведена књига З. Фројда *Тумачење снова* (1900) – свега четири године након што је изашла на њемачком језику (успоредбе ради: пријевод исте књиге у Француској је објављен тек 1925). У Москви је још 1922. основано Руско психоаналитичко друштво, а у периоду 1922–1928. преведена су готово сва Фројдова дјела (в. Фрејд 1997).

Слично мијењање расположења често је и код Гољаткина који – када није у стању постићи оно што жели, или намјерава, клеветничким изјавама оправдава неуспјех. Ухтомски у таквом понашању види сличности с понашањем лисице у басни *Лисица и ѓрожђе* – познатог настављача Езопових басана И. А. Крилова. У тој басни лисица – након неуспјелог покушаја да дохвати грожђе, изјављује како је оно ионако кисело и није зрело (Стољбун 2002: 403–405).³⁰

У својој исцрпној анализи³¹ Ухтомски своју пажњу не усмјерава на тадашње друштво већ на саму личност главног јунака – проматрајући је као „типичну појаву психопатолошког односа према животу”, и њезино раздвајање. Као посебности – које су карактеристичне за личност Гољаткина, наводи: *еѓоценѓризам, самоћу и индивидуализам*. Сматра да је свака од њих проузрокована читавим низом фактора. Наравно, Ухтомски је на приповијетку гледао са стајалишта психолога који је проучавао „анамнезу, статус, ток болести”, па је закључио да је ријеч о „филозофско-психијатријском трактату о солипсизму и самопоуздању као основним цртама типичног представника еуропске културе”. Почетак свих осталих болести – такозваног „културног човјека”, Ухтомски и види у томе што се он искључиво ослања на самог себе, као и у његовој склоности да живот схваћа и оцјењује само из своје особе. Притом, сматра да су сви критерији за одређивање истине и вриједности задани у њему самоме. Ухтомски је мишљења да „културни човјек”, заправо, и почиње од тврдње јунака приповијетке, да је невин и добар, независно од тога је ли ријеч о Наполеонима или Гољаткинима. Гољаткин, „у свом солипсизму [...] долази до филозофског самооправдања, долази до ужасавања од живота и од самога себе [...] као Фихте [Fichte] или као Мопасан [Moupassant]”. Главни јунак приповијетке, међутим, одлази још и даље: „он не само што у свакоме види свога Двојника, већ истински мрзи свога Двојника, тј. долази до своје повучености у себе, свога самопо-

³⁰ Напоменимо да управо Крилова – као изврсног баснописца, спомиње Гољаткин, након разговора с Антоном Антоновичем, који му говори о двојнику. Гољаткин спомиње и друге познате особе: А. В. Суворова, Мухамеда, Ж.Ж. Русоа [J.-J. Rousseau], Хомера, А. С. Пушкина и др.

³¹ Ухтомски је подробно анализирао приповијетку, при чему је проучио све њезине варијанте, као и дневник писца. Проучавао је природне законитости у *Двојнику* – који је, по мишљењу Ухтомског, „симбол повучености у себе” и преокупиран је само са својом особом. Мишљења је да је Достојевски, скративши текст, осиромашио саму приповијетку. Сам се писац носио мишљу да је чак и уништи. Што се скраћивања тиче, В. Г. Бјелински, на примјер, пише: „Нама је познато да је г. Достојевски из *Двојника* избацио један приказ, пре-красан приказ, осјећајући и сам, да је његов роман испао и онако одвише дугачак и опширан, и ми смо увјерени, да би успјех *Двојника* био друкчији, да га је скратио бар за трећину, не жалећи да избаци и оно што је добро. Но *Двојник* има још једну другу, битну ману: то је његов фантастичан колорит. Фантастичности је у наше вријеме мјесто једино у лудници, а не у књижевности, и о њој ваља да воде бригу лијечници, а не пјесници” (BjELINSKI 1950: 253–254).

тврђујућег и самооправдавајућег 'ЈА'" (Стољбун 2002: 377, 393). Егоизам и затвореност у себе спречавају да се чује и види суговорник, па човјек не може видјети никога другога осим себе, због чега је „осуђен на суживот само са својим Двојником”. Ухтомски истиче и то да ако човјек сам себе прихваћа као „паметног преваранта”, онда – гледајући кроз своју призму, мисли да другоме чини велику част тиме што га сматра тим истим преварантом (Стољбун 2002: 392). Закључује да уколико човјек са својим Двојником не успије пронаћи пут према „ти”, неће успјети изаћи из „зачараног круга” у којем стално сусреће своје „ја” (Стољбун 2002: 356). Управо се то и догодило првом пишевом двојнику, чиме је отворен пут његовим будућим двојницима.

Са сигурношћу се може закључити да је Достојевском било изузетно важно да тај пут – за своје наредне јунаке, отвори на најбољи могући начин и због тога се – након много година, поновно враћао приповиједи. С обзиром на то да је ријеч о врло сложеној проблематици, разумљиво је због чега је он ово своје дјело хтио поправити. Неки од истраживача пишева дјела, попут Д. И. Чижевског, сматрају да Достојевски у приповијетку не уводи само „наполеоновско-гарибалдијевску, већ углавном и 'петрашевску' проблематику” да би му се, даље, у свих „пет великих романа, осмишљавање двојништва одвијало већ у размјерима читавог људског битка – али, наравно, и саме личности аутора, што је, углавном, недјеливо” (према: Степанян 2005: 94).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АДЛЕР, Алфред. *Познавање човека: основе индивидуалне психологије*. В. Дворниковић. Уводна студија о индивидуалној психологији. В. Дворниковић и М. Ђурић (прев.). Београд: Космос, 1934.
- АШИМБАЕВА, Наталија. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология. К. А. Степанян (сост. и ред.). *Достоевский в конце XX века*. Сб. статей. Москва: Классика плюс, 1996, 378–387.
- БЕЛОВ, С. В. *Петербург Достоевского*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2002.
- БЕЛЯНЦЕВА, Анастасия, Натан ТАМАРЧЕНКО. Проблема двойничества у Гоголя, Гофмана и Достоевского. Сб. статей. Ю. Манн (ред.). *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: ИМЛИ РАН, 2003, 345–350.
- БЕРЂАЈЕВ, Николај. *Алексеј Хомјаков, Фјодор Досјојевски (Пољед на свей Ф. М. Досјојевској); Конѕиантина Леонїјева (О ѓледи из историје руске религиозне мисли)*. Мирко Ђорђевић (прев. првог и другог дела). Људмила Јоксимовић (прев. трећег дела). Београд: Бримо, 2001.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Невский проспект и другие повести*. Санкт-Петербург: Азбука, 1996.
- ДВОРНИКОВИЋ, Владимир. Уводна студија о индивидуалној психологији. А. Адлер. *Познавање човека: основе индивидуалне психологије*. Београд: Космос, 1934, 7–51.

- ЕПШТЕЈН, Михаил. *Вера и лик: Религиозно несвесно у руској култури XX века*. Радмила Мечанин (прев.). Нови Сад: Матица српска, 1998.
- ЕРЕМЕЕВ, С. И. *Гностики, или “О лжеименном знании”*. Сост., автор. вступительной статьи и отв. редактор С. И. Еремеев. Киев: УЦИММ-ПРРЕСС-ИСА, 1996, 3–4.
- КУЗНЕЦОВ, О. Н., В. И. ЛЕБЕДЕВ. *Достоевский над бездной безумия*. Москва: Когито-Центр, 2003.
- ПЕЧЕРСКАЯ, Татьяна. Ещё раз о фантастическом в *Шинели* Гоголя. Сб. статей. Ю. Манн (ред.). *Гоголь как явление мировой литературы*. Москва: ИМЛИ РАН, 2003, 202–207.
- ПИС, А. Ричард. [Pease A. Richard] Гоголь и двойник Достоевского. К. А. Степанян (сост. и ред.). *Достоевский в конце XX века*. Сб. статей. Москва: Классика плюс, 1996, 501–517.
- СТЕПАНЯН, К. А. С подлинным уважением к гению Достоевского... Беседа с академиком Фридлиндером (Санкт-Петербург). К. А. Степанян (сост. и ред.). *Достоевский в конце XX века*. Сб. статей. Москва: Классика плюс, 1996, 9–28.
- СТЕПАНЯН, К. А. “Сознать и сказать”: “Реализм в высшем смысле” как творческий метод Ф. М. Достоевского. Москва: Раритет, 2005.
- СТОЛБУН, Ю. В. *Психическая доминанция академика А. А. Ухйомского*. Тверь-Ярославль: Лилия Принт, 2002.
- ТИМЕ, Г. А. Г. Гауптман о Достоевском и русской литературе (дневниковые заметки и творческие ассоциации). Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович (отв. ред.). *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 17. Санкт-Петербург: Наука РАН, 2005, 198–208.
- ТРОФИМОВ, Евгений. О логичности сюжета и образов в романе Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”. К. А. Степанян (сост. и ред.). *Достоевский в конце XX века*. Сб. статей. Москва: Классика плюс, 1996, 167–188.
- ФРЕЙД, Зигмунд. *Психоаналитические этюды*. Д. И. Донской, В. Ф. Крульский (составление); В. Т. Кондрашенко (послесловие). Минск: ООО Попурри, 1997.
- ФРЕЙДЕНБЕРГ, Ольга. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабринт, 1997.
- ХАЛИЗЕВ, В. Е. *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 2000.
- ШТЕЛНБЕРГ, Арон. *Систем слободе Ф. М. Досџојевскоџ*. Радмила Мечанин (прев.). Београд: Логос, 1996.
- ЩЕННИКОВ, Гурий. Иван Карамазов – русский Фауст. К. А. Степанян (сост. и ред.). *Достоевский в конце XX века*. Сб. статей. Москва: Классика плюс, 1996, 298–329.
- ЯКУБОВИЧ, И. Д. Поэтика ветхозаветной цитаты и аллюзии у Достоевского: Бытование и контекст. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович (отв. ред.). *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 17. Санкт-Петербург: Наука РАН, 2005, 42–60.
- ВАНТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Milica Nikolić (prev.). Beograd: Nolit, 1967.
- ВЈЕЛИНСКИ, V. G. *Izabrani članci*. Mato i Anđelko Malinar (prev.). Zagreb: Izdavački zavod jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1950.

- DOSTOJEVSKI, F. M. Dvojniki (Petrogradska poema). F. M. Dostojevski. *Bijedni ljudi*. Iso Velikanović i Ivan Kušan (prev.). Zagreb: Znanje, 1978.
- FEHER, Ferenc. *Pesnik antinomija: Dostojevski i kriza individuuma*. Lazar Merković (prev.). Beograd: Nolit, 1981.
- GROSMAN, Leonid. Najvažniji datumi iz života i stvaralaštva F. M. Dostojevskoga. F. M. Dostojevski. *Bijedni ljudi*. Zlatko Crnković (prev.). Zagreb: Znanje, 1978.
- LOTMAN, J. M. *Kultura i eksplozija*. Sanja Veršić (prev.). Zagreb: Alfa, 1998.
- RANK, Otto. *Don Juan. Une étude sur le double [Don Žuan. Studija o dvojniku]*, Paris: Denoël et Steele, 1932.
- ROZANOV, V. V. *Legenda o velikom inkvizitoru F. M. Dostojevskog. Pokušaj kritičkog komentara*. Petar Vujičić (prev.). Beograd: Grafos, 1982.
- TODOROV, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Aleksandra Mančić (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Даворка М. Маравић

НАЧАЛО ДВОЙНИЧЕСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(ПОВЕСТЬ ДВОЙНИК)

Резюме

Свою вторую повесть *Двойник (Петербургская поэма)* Ф. М. Достоевский опубликовал в 1846-м году. Он считал, что это его важное литературное произведение, но все-таки был недоволен и дважды пытался его поправить (второй раз в 1866-м году). В настоящей работе речь идет о сложности проблематики двойничества; об отношениях литературной критики к этой повести, как и об отношениях позднейших исследователей творчества писателя. В своих работах на повесть обращают внимание и философы, поскольку проблему двойничества (начатую в настоящем произведении) писатель позже осмыслит в своих великих романах, уже в размерах "всего человеческого бытия". Достоевский с точностью описал течение болезни главного героя, в связи с чем, повестью занимались и психологи, и психиатры. После безуспешной борьбы с двойником личность главного героя разделяется и уходит в "небытие", в повести показано как "клиническое безумие". Это сложное отношение главного героя к миру, во всей своей комплексности, стало понятным и актуальным только в XX веке.

davorka.maravic@ri.t-com.hr

Снежана З. Калинић

ДУЕЛИСТИЧКИ АСПЕКТИ САМООБРАЧУНА-ИСПОВЕСТИ ЧОВЕКА ИЗ ПОДЗЕМЉА Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ

Есеј показује како човек из подземља Ф. М. Достојевског свој исповедни обрачун са властитим пороцима и слабостима покушава да употреби за ритуал одбране части, чему обично служе двобоји, а не за ритуал јавног суочења с грехом ради очишћења савести, чему су намењене исповести. Због тога подробно анализира његов троструки пораз у дуелима које води са самим собом, са Русоом и са измишљеном читалачком господом. Студија, осим тога, разматра и како дуелистички аспекти исповедне реторике човека из подземља уоквирују псеудодвобоје из његовог живота, те указује на потпуно сагласје између садржине и форме *Зайиса из њодземља*. На тај начин, есеј показује да тематолошки приступ проучавању књижевности, који је превасходно усредсређен на анализу садржине неког литерарног дела, може да обухвати и анализу његових дискурзивних и жанровских особености.

Кључне речи: Достојевски, дуел, исповест, реторика, човек из подземља.

Није најтеже признати злочин, већ оно што нас чини смешним и бедним.

Жан-Жак Русо, *Исповести*

Кад би био само могло бити (што, уосталом, према човечанској природи, никад бити не може), [...] да сваки између нас оишце сав свој животи, али тако да се не обоји да изнесе не само оно што не сме да каже, ни би икада казао људима, и не само оно што се боји да призна и својим најбољим пријатељима, него чак и оно што се неки јути боји и самоме себи да призна, распростио би се тада на свећу такав један смрад, да бисмо се сви морали позушати.

Ф. М. Достојевски, *Понижени и увређени*

А има још и ово: уколико је човек присвојнији уколико тих ствари више има.

Ф. М. Достојевски, *Зайиси из њодземља*

Настојећи да прекорачи још недосегнуте границе самоспознаје посредством разоткривања својих најсрамнијих престапа и порока, сваки исповедни субјект над самим собом врши својеврстан етички и епистемолошки експеримент. Таквим огледом он не испитује само да ли је кадар да се у „мрачном и каљавом лавиринту“ сопствених сагрешења некако оријентише, него и хоће ли му поћи за руком да то своје лутање вербално артикулише (Русо 1950: 20). Иако је његово трагање увек тегобно и суморно, оно ипак не мора да има посве поражавајуће исходе који наводе на мизантропске закључке попут оног до којег је, исповедајући се „поводом мокрог снега“, стигао човек из подземља Ф. М. Достојевског када се уверио да, уколико је неки човек пристојнији, утолико има и више тајни које ни самоме себи не сме да дошапне. Изнурујуће преиспитивање исповедног субјекта не мора у њему да пробуди ни „носталгију за приматима“, какву је, после дугог размишљања о људском роду, осетио Камијев „судија-покајник“, упркос томе што је, за разлику од свог претходника из подземља, живео „високо изнад људског мравињака“, „одувек пуцао од таштине“ и само покатакд једва разазнавао чудновато пецкање срамоте или неког „од оних смешних осећања везаних за част“ (Ками 2007: 363, 372, 381, 390). Но, чак и када исповедног субјекта тиште много мање свирепе успомене од њихових, подухват његовог исповедања неретко се преображава у више или мање вратоломне покушаје интелектуалног и емотивног двобоја са властитим порочним „ја“.

Готово да не постоји ниједан књижевни (анти)јунак Достојевског који „у извесним тренуцима, и најчешће на сасвим неочекиван и неуместан начин“ није постајао обузет „потребом да се исповеда“ (Жид – Жирар 1994: 63). Стога се у опусу несудењеног аутора *Жиџија великог грешника* нижу исповедне тираде кнеза Валковског, Мармеладова, Раскољникова, Свидригајлова, Терентјева, Лебедева, Келера, Ставрогина и неименованог лихвара из *Кројке*. Посебно место, ипак, завређују исповедни записи човека из подземља јер се само за његово беспоштедно самосагледавање може рећи да у потпуности представља драматичан *самообрачун-исповест*; он је једини антијунак Достојевског који очајнички покушава да се са својим слабостима и пороцима обрачуна самим исповедним чином, те да своју исповест употреби за ритуал одбране части, чему обично служе двобоји, а не за ритуал очишћења савести, чему су намењени исповедни обреди који покајника искупљују, растеређују кривице и обећавају му спас.¹

Изјављујући да је решен да испита „може ли човек бити сам пред собом потпуно отворен, а да се не *уилаци* од истине“ (Достојевски 1994: 66, курзив

¹ Због тога у овом есеју употребљавамо израз *самообрачун-исповест* који је у својој студији *Аутор и јунак у естетској активност* сковао М. Бахтин. Та двоглава реч на посредан начин евоцира Шопенхауерово хијазмичко укрштање савести као „унутрашње части“ и части као „спољашње савести“ (цитирано према Попов 2012: 20), које је неопходно за анализу врло необичних дуела који настају када опсесивном дуеланту из подземља постане важније да својим исповедањем пред самим собом одбрани своју част него да путем јавног суочења с грехом дође до преко потребног искупљења.

– С. К.), подземни протагониста Достојевског свој исповедни подухват најављује као изазов упућен властитој срчаности и часности. Но, његов *самообрачун-исповест* ипак само донекле наликује читавом низу имагинарних, више него реалних двобоја, у којима је изгарао током читавог живота, и поред тога што његови „супарници“ покаткад нису ни примећивали његов силни труд. Каталог његових покушаја да тријумфује над онима у којима је видео своје противнике изузетно је дугачак јер је саме себи увек изнова задавао којекакве задатке. Покушавао је, рецимо, да установи да ли је кадар да издржи туђ поглед а да притом не обори свој, може ли се одважити да у пролазу барем окрзне официра који је одавно заборавио да га је нечим увредио, хоће ли успети да на Зверковљевом испраћају своје школске другове игнорише у већој мери него што они игноришу њега, може ли надјачати снагу воље свог непослушног послужитеља Аполона, те напослетку, да ли је кадар да у односу са убогом проститутком Лизом одигра витешку улогу или ће, напротив, та сиротица бити принуђена да спасава њега.

Осим тога што наликује на овакве огледе подземног „човека из реторте“, његов *самообрачун-исповест* ипак представља дуел у још једном смислу. Његови су записи, наиме, експлицитан одзив на чувени Русоов изазов упућен свим потоњим аутобиографима, којим аутор *Исповести* на почетку своје књиге гордо тврди да подухват попут његовог саморазоткривања „у пуној светлости истине“ пре њега није био виђен и да после њега неће моћи да се понови (Русо 1950: 7). Суочен са тако самоувереним изазивачем, човек из подземља реагује кавгацијски, исто као што ће поступити и Камијев Кламанс: „Изазван, одговорићу на изазов истине“ (Ками 2007: 399). Но, иако је подземни парадоксалиста уверен да је кадар се исповеди искреније од Русоа, он ипак сумња у своју или било чију способност да призна сву опорост истине, па ни не обећава апсолутну искреност, већ само испитује да ли су признања која се не могу исказати ни присним пријатељима ни саме себи, „и то у тајности“, уопште могућа (Достојевски 1994: 29). Због тога и доноси одлуку да свој исповедни подухват значајно олакша тако што почиње да пише приватну, а не јавну исповест, упркос томе што својим одрицањем од читалаца умногоме нарушава уобичајени исповедни образац јер своја сагрешења не признаје ради јавног суочења с грехом, него из ината другим људима, а нарочито из ината саме себи. Отуда се и провоцирајућа реторика његове исповести, писане пркосно и полемички, а не понизно и покајнички, постепено преображава у све жучнији обрачун са имагинарним читаоцима исповећених престапа, над којима упорно настоји да доминира и поред тога што их замишља „једино ради прегледности“ свога излагања.

Стога ова студија исповедни подухват човека из подземља тумачи као његов троструки неуспех да свој друштвени положај губитника компензује у књишкој сфери – јединој у којој се барем донекле осећа надмоћно – посредством театралног демонстрирања храбрости у дуелима које води са самим собом, са Русоом и са измишљеном читалачком господом. Имајући у виду да је мотив двобоја у *Зайисима из подземља* са тематолошког стано-

вишта већ подробно размотрен у недавно објављеној студији Ј. Попова *Двобој као књижевни моћив*, овде ћемо *Зайисе* анализирати са интерпретативног становишта које је тематологији донекле комплементарно, како бисмо указали на дуелистичке елементе иманентне самој форми овог необичног литерарног диптиха, сачињеног од једног есејистичког и једног приповедног дела исповести дехероизованог протагонисте. Такав интерпретативни приступ показује да је „дијалектика таштине“ човека из подземља – његова колебљива увереност у своју супериорност, коју никако не успева да потврди у очима других – видљива у форми исто колико и у садржини његовог *самообрачуна-исповести* (FRANK 2010: 430), који на различите начине демонстрира Хегелову тврдњу да самосагледавање не може постојати у самоћи него само у односу према Другом, при чему тај однос најчешће није однос једнакости и узајамног признавања, већ обично представља неку врсту борбе за превласт. Моћ, међутим, најчешће не поседује исповедни субјект, упркос томе што се чини да је у могућности да открије или пак да затаји сваки кутак властитог бића, него његов исповедник, за кога се погрешно мисли да је, као неко ко је лишен непосредног увида, у исти мах лишен и моћи, и поред тога што је управо он тај који постаје не само „господар опроштаја“ него и „господар истине“ када својим тумачењем докончава смисао (Фуко 2006: 78).²

*

Више од било којег другог остварења Ф. М. Достојевског, *Зайиси из њодземља* сликовито показују да је аутор *Понижених и увређених* живљим бојама дочаравао страшљивост и инфериорност дуелиста који безуспешно настоје да изнова успоставе повређену част него срчаност и супериорност њихових супарника, којима обично полази за руком да тријумфују. Сам наслов *Зайиса из њодземља* указује на комплекс ниже вредности њиховог дехероизованог протагонисте. Кријући се у подземљу, он је не само удаљен од „ближњег свог“ него је та његова измештеност врло прецизно лоцирана испод људског просека, због чега и сам своју бојажљивост, нискост и гнусност доводи у везу са штакорима, бубама и осталим бићима која се скривају у подрумским рупама. Тај снажан осећај инфериорности последица је његове прекомерно развијене самосвести због које трезвено анализира размере

² Нашу анализу подстакла је Велекова примедба да тематолошко истраживање нарушава целину књижевног дела тако што се усредсређује на његове садржинске аспекте, али и Трусоново увиђање да тематологија може да ублажи – а не да нагласи – разлику између „тобожњих антиномија“ садржине и форме уколико успе да објасни „како форма носи значење или како значење управља формом“ (Попов 2012: 355). Премда, осим Велековог, имамо на виду и читав низ других приговора на рачун тематологије, у којима јој је углавном замерано на томе што се превасходно бави оним што је „тек грађа“ а не мисаона суштина књижевног дела, чини нам се да је тематолошко истраживање довољно широко да обухвати и анализу идејне сржи и жанровских особености неког књижевног дела. Више о аргументима *pro et contra* тематологије види у Попов 2012: 332–370 и ВЕКЕР 1995: 95–108.

сопственог кукавичлука, увиђајући да се боји свега и свачега, а понајвише саме своје страшливости. Његова бојажљивост не објашњава, међутим, само његов подземни животни стил него и манир његовог исповедања, што и сам себи критички пребацује чим увиди да је његова исповест „само кукавички безобразлук“ пошто из бојазни крије „последњу реч“ (Достојевски 1994: 64). Због тога је „организујућа снага“ његове „лирике у прози“ стид од сопственог кукавичлука и комичности (Бахтин 1991: 184). Човек из подземља поцрвени чим увиди да су његове маштарије о двобојима бледа копија оних из *Хица* и *Маскераде* или када схвати да ће Лиза, чим закорачи у његов подрум, учити колико су његове поучне приче, испредане приликом њиховог сусрета у борделу, удаљене од његовог „живог живота“. Да сличан презир очекује и од читалаца, потврђује његов завршни метаисповедни исказ, којим о самој себи говори као о антијунаку, о својој исповести као о „сувише *рђавој*“ и литерарно безвредној „казни за поправку“, о свом расположењу током писања као о непрестаном осећају срама, те о „најнепријатнијем утиску“ који ће његов запис оставити на читаоца (Достојевски 1994: 190). Тај прекомеран самопрезир не спречава га, међутим, да буде и „ужасно самољубив. Болесно осетљив и лако увредљив, као грбавац или патуљак; али, треба знати да се дешавало и то, да кад би ми неко и шамар ударио, ја бих се можда и томе обрадовао“ (18). Управо због тог парадоксалног споја патолошке увредљивости и склоности ка беспопштедном самоунижавању сваки његов наредни псеудодвобој све мање наликује на „израз прекомерног самопоштовања“, а све више постаје гротескан покушај да савлада сопствени кукавичлук (Попов 2012: 253).³ Од двобоја, ипак, он никада не одустаје зато што свој несносни самопрезир увек изнова настоји да ублажи оним што је у дуелима катарзично и растеређујуће од бремена увреде.

Из сличне потребе за растерећењем од загнојених увреда он почиње и да се исповеда; подземље из којег допиру његова заједљива признања и није ништа друго до „склониште увређеном осећању“ о којем је Достојевски писао у *Зимским забелешкама о лейњим ујисцима*. Мотив за његово исповедање није бреме кривице и подвиг покајања него жаока увреде и покушај самопотврђивања, па су његови записи у много већој мери један вратоломан самообрачун него било каква исповест. Већ у првом поглављу, он признаје да се не срами зато што је зао, него зато што није ни озлојеђен, те само „напрасно плаши врапце“ јер је његова разјареност толико слаба да се пена која му избија на уста може обрисати шољицом заслађеног чаја. Слично томе је и једно од његових последњих признања, у којем и сам уочава нешто „нарочито одвратно“; након што се исповеди Лизи да је, будући понижен,

³ У својој студији која анализира „настанак, еволуцију и постепено ишчезавање мотива двобоја у светској књижевности“ Попов је уочио је да се Достојевски од осталих писаца издваја утолико што се стиче утисак да он „није ни имао намеру да, попут својих претходника, опише одигравање двобоја већ – њихово неодигравање“, те је двобоје из његовог опуса анализирао као неуспеле или псеудодвобоје (Попов 2012: 22; 248–270).

и сам хтео некога да понизи, због чега је покушао да јој плати за њену саосећајну нежност, он имагинарим читаоцима признаје да се тада срамио само књишкости, а не и безочности свога поступка. Признања попут ових демонстрирају једну од важних измена које су настале после преласка са усменог исповедања пред духовником на писано исповедање пред будућим читаоцима; стид исповедног субјекта тада није променио само свој предмет него и своју природу, јер све мање бива изазван грижом савести, а све више „припада дијапазону различитих таштинских страхова везаних уз начине *приказивања себе њед друћима*“ (ZLATAR 2000: 17–18). Премда су већ Русоове исповести показале колико се исповедни субјект страховито труди да не испадне смешан, такви „таштински страхови“ почели су темељно да нагризају тек човека „несрећног“ 19. века (ДОСТОЈЕВСКИ 1994: 15).

То парадоксално присуство таштине у једној тако понижавајућој делатности какво је исповедање одмах је уочио и сам човек из подземља, па је констатовао да „из најситничарскије сујете“ износи своју срамоту „на трг“, не хајући за то што је тиме излаже „јавности и руглу“. Но, пошто је ипак очекивао да чак и признавањем најгнуснијих сагрешења изнедри нешто „пристојније и, тако рећи, више *књижевно*“, јер се на „обичном језику не помиње ’питање части’“ (ДОСТОЈЕВСКИ 1994: 78–9), он је прижељкивао да се нађе у прилици да се горди свиме, па чак и исповећеним сагрешењима:

„На пример, ликујем над свима; разуме се, сви су преда мном у прабини, и приморани да добровољно признају све моје врлине; а ја им онда свима опраштам [...] добијам небројене милионе, и одмах их поклањам људском роду, а истовремено *исповедам њед целим народом моје срамоте, које, наравно, нису њросио срамоте, већ садрже у себи врло много ’дивног и узвишеног’, нешто манфредовско*“ (ДОСТОЈЕВСКИ 1994: 89–90; курзив – С. К.).

Посредством таквих бајроновских амбиција свог дехероизованог протагонисте Достојевски заправо испитује каквим се језиком могу признати крајње нечасна сагрешења, која у себи немају ни трунку „дивног и узвишеног“, а да се то исповедање не изобличи у ругобно и погубно разметање злом, слично оном настраном сладострашћу које је његов кнез Валковски осећао „у тој безочности с којом се човек наједаред разголићује пред другим у таквом виду да чак не сматра за потребно и не удостојава га ни да се, бар колико толико, застиди пред њим“ (ДОСТОЈЕВСКИ 1994б: 136).

Због тога потоњи аутор *Злочина и казне* сличну бестидност истине уноси и у парадоксалну „исповест без покајања“ свог подземног парадоксалисте (БАХТИН 2000: 137). Иако он тек у петом поглављу својих записа изричито пориче могућност искреног покајања, ипак од самог почетка покушава да створи утисак да не хаје за то што се неком може учинити да се „због нечега каје“ и „тражи опроштај“ (ДОСТОЈЕВСКИ 1994: 11). Зато се и труди да покаже да су га на исповедање подстакли још неки мотиви осим неокајаног греха који би требало да се налази у темељу сваке, а не само сакралне испо-

вести. Своје исповедање започиње дрским признањем којим одмах разоткива оно чега би се сваки човек постидео – да је болестан, зао и непривлачан – не би ли створио утисак да га је на писање подстакао пуки егзибиционизам. Иако убрзо затим признаје да се нада олакшању од успомене која га тишти, такве покајничке тонове одмах утишава утолико што ту тегибну успомену описује као досадни музички мотив, те као највероватнији порив за своје исповедање наводи покушај бегу од досаде (67). Но, ипак се покајничком чину највише подсмева у шестом поглављу својих записа, у грубој порузи људској савести, која почиње наоко неважном анегдотом о једном потпуно свакидашњем, а ипак врло самољубивом господину, који се целог живота дичио искључиво тиме што је био *connaissanceur* стоног вина, због чега је и умро не само мирне „већ и свечане савести“, а завршава се признањем човека из подземља, који никада није био у стању да се због било чега искрено покаје, да би му за спокојан живот и свечану смрт било довољно да се посвети каријери наздрављања „свему лепом и узвишеном“, због чега би постао сладokusни прождрљивац, пустио трбух и „подваљак у три реда“ и удесио „пурпурни нос“ (35–36). Мора се, додуше, признати да се и човеку из подземља понекад омакну поступци у којима је Милошевић видео несумњив потенцијал за моралан чин какав је кајање (Милошевић 1965: 82–83), но ипак се стиче утисак да се он не исповеда зато што се каје. У закључном поглављу својих записа он, штавише, изјављује да се каје само зато што је уопште почео да се исповеда. Тако пркосним ставом, који је истински покајничком дијаметрално супротан, он свој исповедни самообрачун напослетку претвара у декларативно антиисповедни чин. Мора бити да Достојевски управо због тога, а не из бојазни од погрешног поистовећивања приповедачке фигуре са ауторском, своје *Зайисе* на крају ипак није насловио онако како је првобито намеравао – *Исјовесї*.⁴

Премда исповест-самообрачун човека из подземља није „скрнавна“ као што је била исповест кнеза Валковског (Достојевски 1994б: 135), нити је кушачка – каква ће бити Ставрогинова, ипак је њена увредљива искреност лишена било какве сврхе која би ту бестидност оправдала, и поред тога што

⁴ Има тумача који сматрају да је Достојевски исповести свог антијунака назвао *Зайисима из њодземља* зато што представљају својеврсну пародију понизно-покајничке реторике својствене средњовековном жанру записа, који се у руској, као и у већини словенских књижевности, неговао на трагу византијских узора (Поповић 2007: 784). Древни дијаци, писари и преписивачи светих списа, допуштала су себи да на крају или на маргинама својих преписа и превода записују белешке о општим или личним околностима свога рада: о политичком стању у земљи или о властитим расположењима и искуствима. Због тога су њихови записи неретко садржали и извињавања и правдања због евентуалних погрешака у превођењу, којима су „врло богато истицали своју грешност и говорили о себи са унижењем“, молећи за опроштај (Трифунковић 1990: 80–104). Миљама удаљен од њихове понизности, човек из подземља у својим записима о подухвату покајања говори као о нечему „бљутавом“, те „сва та кајања, сва та разнежавања, сва та обећања о препорођавању“ доживљава као „одвратну, удешену лаж“ (Достојевски 1994: 30–32).

утилитарна природа исповедних записа, чак и када нису сакралног типа, налаже да приказивање свог грешног живота треба оправдати изношењем неке поуке. Но, безочност његове исповести није само у томе што он ничим не оправдава гнусности које исповеда, него превасходно у томе што не признаје ничији суд осим властитог, због чега његово охоло исповедање више наликује на још једно сагрешење него на било какво окајање. Кроз тако осиони антиисповедни самообрачун свог антијунака, који се сâм оптужује, сâм себе брани и сâм пресуђује свом грешном „ја“, Достојевски заправо поставља једно важно питање: може ли се аутентични исповедни дискурс успоставити у самопредстављању које је скривено од осуђујућег или ослобађајућег погледа Другог?

*

Због тога аутор *Зайса из њодземља* у исповедни самообрачун свог дехероизованог протагонисте умешно уплиће и његов двобој са Русоом, творцем секуларне исповести. Подземни парадоксалиста покушава да покаже не само да Русоов исповедни подухват није непоновљив него и да није ни био сасвим остварен пошто је и чувеног Жана Жака омео стид пред читалачком публиком. Настojeћи да свог противника у списатељском дуелу одмах обезвреди, човек из подземља се најпре позива на Хајнеову примедбу да је Русо „лагао у својој исповести, и то намерно лагао, из сујете“ (Достојевски 1994: 66).⁵ Недуго потом, он тврди да ће сопствену подземну и деминутивну варијанту „мрачног и каљавог лавиринта“ развратног живота (Русо 1950: 20), свој „мрачан, њодземан, прљав – не баш разврат, али *развртайић*“ (Достојевски 1994: 76; курзив – С.К.), исповедити тако што ће показати да се не стиди ни својих срамних поступака ни још срамнијих мотива који су их покренули. Зато се и опредељује за приватне, а не за јавне исповести, напомињући да се „таква признања“, каква је он намеран да изнесе, „не штампају, нити се дају на читање“ (Достојевски 1994: 65). Он би, дакле, хтео да се у литерарном дуелу са Русоом надмеће само у домету самосагледавања и у степену искрености, а не и у спремности на излагање јавности и на могуће понижење.

Осим тога, самокритични човек из подземља дубоко сумња у остваривост исповедног завета чију реализацију његов самоуверени претходник није доводио у питање. За разлику од Монтења, који је увиђао да је свака самоспознаја више или мање варљива, Русо се више уздао у нехотично

⁵ Врло је вероватно да је Достојевски, осим ове примедбе, под Хајнеовим утицајем уобличио и подругливу фразу *l'homme de la nature et de la vérité* коју човек из подземља саркастично понавља, пошто се Хајне у својој књизи *О Немачкој* готово истоветним речима подсмехнуо Русоовом лакримозном завету да ће се приказати *dans toute la vérité de la nature* (Достоевский 1973: 373). Свом патетичном супарнику човек из подземља се руга и тако што саркастично говори о својој плачљивој сентименталности, упоређујући се са мокрим сунђером.

самооткривање, него што се прибојавао нехотичног самообмањивања. У писму оцу Дешану из 1761. године писао је, штавише, да је уверен да смо увек веродостојно насликани уколико смо се сами сликали, чак и онда када је наш аутопортрет сасвим лишен сличности.⁶ Насупрот њему, скептични човек из подземља дубоко сумња да ће му поћи за руком да се сасвим веродостојно представи, али зато верује да ће одрицањем од читалаца барем избећи апологетски призив, којем његов самоуверени претходник, упркос силним заветима, није успео да умакне. Утолико би се могло рећи да дуел човека из подземља са родоначелником секуларне исповести умногоне антиципира демановску критику Русоове реторике јер показује колико у његовом самооптуживању има и самооправдавања – „удешених лажи“, које ће Камијев „судија-покајник“ саркастично назвати „шминкањем леша“ (Достојевски 1994: 32; Ками 2007: 411). Пренаглашени страх човека из подземља од читаочеве осуде или сажалења и покушаји да њима манипулише разоткривају слична скривена настојања самог Русоа и имплицитно указују на читав низ недоследности у његовим *Исјовесћима*, на које ће теоретичари аутобиографије тек много касније обратити пажњу.⁷

⁶ Више о томе види у Старобински (1991). Русо ће тек неколико година после писања *Исјовесћи* постати свестан њихових противречја и недоречености, па ће своје аутобиографско прегнуће наставити и у *Дијалозима* и *Сањаријама усамљеног шетача*. Савремена теорија аутобиографије довела је, међутим, у питање оно што се њему, током једног периода бављења аутобиографским радом, чинило очигледним – да је аутобиографска истина оставља због тога што је свака аутобиографија на овај или онај начин истинита, па између ауторовог приповедања у првом лицу и истине о његовом животу уочава читав низ препрека које могу довести до дисторзије уместо до репродуковања стварног животног искуства. Стога се аутобиографски жанр данас све мање схвата на традиционалан начин – као нефикционални облик емпиријски проверљивог писања о себи у првом лицу – а све више као посебан вид *écriture de soi*, који, осим истинитих, обухвата и фингиране, фиктивне, фикционалне, па чак и антиаутобиографске аутобиографије.

⁷ Ослањајући се на тезе руских формалиста, Б. Хауард је показала како се Русоова реторика у *Зависима из подземља* пародира огољавањем његовог исповедног поступка који, и поред тога што је аутор декларативно заузео позу равнодушноности, ипак одаје његову велику бојазан од читаочевог суда. Она је, осим тога, увидела да и човек из подземља, баш као и Русо, пише исповести да би се ослободио бремена кривице због нечасног опхођења према младој девојци, па је упозорила да у Лизи Достојевског има и помало Русоове Марион, упркос томе што њене карактерне црте превасходно наликују на јунакиње Чернишевског и Њекрасова. Приметила је, такође, да романтичарске маштарије човека из подземља нису само шилеровштина, него и русоовско препуштање сањаријама у доколици. Указала је, ипак, и на значајне разлике. Насупрот Русоу, који је цивилизованог човека доживљавао као неприродно активног у поређењу са простодушном доконим природним човеком, човек из подземља простодушном и практичном природном човеку приписује склоност ка непрестаном делању, док модерног и цивилизованог човека сагледава као склоног свесној инерцији и намерном седењу скрштених руку. Притом се не поистовећује са *l'homme de la nature et de la vérité*, него са инертним човеком развијене самосвести и продубљеног сазнања, чију пренаглашену артефицијелност, потпуни опозит русоовске природности, потцртава тиме што га назива „човеком из реторте“. Због тога у његовим исповестима има врло мало „живог

Посебан је куриозитет то што се сâм антијунак Достојевског, слутећи да ће и у његовој исповести бити свакојаких обећања и оправдања, служи терминима којима ће модерна теорија аутобиографије тек седамдесетих година 20. века протумачити аутобиографски уговор: „ако заиста не рачунате на читаоце, зашто онда правите сами са собом такве *уџворе*, па још и на хартији [...] Зашто се *објашњавајте*? Зашто се *извињавајте*?“ (Достојевски 1994: 66; курзив – С. К.).⁸ Он ће, осим тога, одмах признати и оно што ће његово потоње исповедање умногоме потврдити: да можда намерно пред собом замишља публику не би ли се пристојније понашао (67). Таквим огољавањем читалачког утицаја на исповедну реторику свог подземног протагонисте Достојевски недвосмислено показује колико је погрешно уверење човека из подземља да ће његово обраћање имагинарним читаоцима бити само „форма, пука форма“, која ће му омогућити да јасније мисли и разговетније пише. Аутобиографски споразум је на снази чак и када се човек исповеда пред самим собом. Због тога подземни парадоксалиста ипак неће успети да усвоји само форму јавне исповести, а да притом и садржина његове „приватне“ исповести не претрпи значајан утицај, па ће и он, баш као и Русо, реторским средствима улепшавати или прикривати оно што је намеравао да открије. Сваким новим признањем све ће више показивати да није успео да пронађе идеалну форму за апсолутно искрену исповест, те да је и из свог интимног самообрачуна и из дуела са Русоом изашао као губитник.

Сличан ће исход имати и његов обрачун са наводно непостојећим читаоцима. Упркос томе што почиње да се исповеда да би самога себе уверио у највећи мит, мит о својој самодовољности и равнодушности према другим људима (GIRARD 1981: 14–15), он ће ипак морати да се помири са тим да о себи може да пише само у „*рејликама* незавршеног дијалога“ (Бахтин 2000: 33–34). Његов *самообрачун-исповест* потврдиће немогућност чак и „најосамљенијег и најодбаченијег људског бића“ да опстане у потпуној самоћи јер ће истаћи неопходност Другог, не само у његовом живљењу, него и у његовом писању (SPENDER 1980: 120).⁹ Потанко разматрајући како се испо-

живота“, којег је у Русоовом исповедању било у изобиљу услед бројних путовања, љубавних и пријатељских аванура, професионалних лутања и религиозних конверзија. Више о томе види у HOWARD 1981: 16–32.

⁸ Исповедне завете овог типа Ф. Лежен ће назвати референцијалним пактом, формом аутобиографског уговора којим се писци понекад обавезују на тешко достижну „истину и само истину“, мада најчешће знатно скромније обећавају да ће барем покушати да веродостојно представе сопствени живот. Више о томе види у LEJEUNE (1989).

⁹ Да ни огорчени човек из подземља ипак не може да живи без Другог, постаје очигледно у тренуцима његове слабости, када силно пожели да се „загри са целим човечанством“ (Достојевски 1994: 91), а о томе сведоче и његови покушаји да привремено обузда такве жеље редовним посетама шефу Сеточкину. Неутаживу жеђ за Другим показују и његова интензивна размишљања о различитим облицима удруживања људи и цивилизацијским тековинама људске заједнице. Осим тога што размишља о наоко беспрекорној кристалној палати, он разматра и друге облике удруживања људи, које пореди с кокошињцем, мравињаком и „касарном-кућом са становима за сиромашне станаре [...] и са истакнутом фирмом

ведни говор човека из подземља грчи у предосећању читаочевог опонирања или сажалења, Бахтин је његов дискурс описао као „реч-обраћање“ и „унутрашње-полемичку реч“, али и као „реч с одступником“, као говор пун ограда и уступака, којим он по сваку цену настоји да последњу реч сачува за себе (Бахтин 2000: 184–185). Но, ипак је чудноват спој своје опоре свадљивости, изазивачког лакрдијања и застрашеног повлађивања најбоље описао он сâм када је приметио колико се дрско „шали уз шкргут зуба“, и поред тога што непрекидно пузи пред туђим мишљењем (Достојевски 1994: 53, 64). Због тога се самопонижавајући тон његовог циничног *самообрачуна-исповести* изобличава у неку врсту самопоруге која се спаја са изругивањем читавој цивилизацији.

Увиђајући да се тако саркастично човек може исповедати само пред неким кога презире, Бахтин је у тој изазивајућој искренности његовог „нељудског“ *самообрачуна-исповести* проишљиво уочио „цинично извртање јуродивости“ (Бахтин 1991: 157, 167). Дубоко озлобљен увредама и понижењима доживљеним превасходно током школских дана, човек из подземља своје исповедање не сагледава као могућност да *йонизним* суочавањем са властитом порочношћу дође до прочишћења, већ га схвата као још једно у читавом низу већ доживљених *йонижења*, препуштајући се изопаченом ужитку у ваљању по калу својих пораза. Но, његова огорченост ипак није спречила проишљиве читаоце попут Жида да, анализирајући управо то његово „подло стеницање“, сагледају и благост понизности, која као *добровољна* потчињеност води светости, насупрот тегобном понижењу, које као *намејнуџа* потчињеност води проклетству: „понижност [...] потврђује речи из *Јеванђеља*: Ко падне, дићи ће се. Понижење, сасвим супротно, озлобљује душу, сагиба је, деформише, иритира, нагрђује“ (Достојевски 1994: 29; Жид – Жирап 1994: 65). Понижени и увређени човек из подземља, међутим, није кадар да увиди да се одрицањем од понизног и покајничког става према Другога уједно одрекао и опроста. „Сам човек се може само кајати, праштати може једино други“, примећује Бахтин, те закључује да је „чист самообрачун“, „вредносно обраћање само самом себи у апсолутној усамљености“, немогућ (Бахтин 1991: 65, 155).¹⁰

Антијунак Достојевског не може, осим тога, да увиди ни ограничења својих егоистичних и индивидуалистичких ставова, амблематски исказаних

зубног лекара Вагенхајма“ (60). Но, и поред тога што чак и кристалну палату одбацује као рационалистичку творевину која задовољава готово све људске потребе осим оне најважније – потребе за потврдом човекове индивидуалности, он ипак признаје да можда жали зато што не постоји неко савршеније здање пред којим не би смео ни језик да исплази, јер је болно свестан потребе за припадањем људској заједници.

¹⁰ С тим у вези треба поменути и изузетно важно питање које је у свом обимном есеју о исповедним дискурсима Русоа, Достојевског и Толстоја Ц. М. Куци поставио само узгредно, вероватно зато што му ни много дужи рад не би пружио довољно простора да на њега одговори. Шта је, наиме, то што секуларна исповест нуди као еквивалент разрешења од грехова које је послушним верницима пружао сакрални исповедни обред? (СОЕТЗЕЕ 1985: 194).

у признању: „Отворено говорећи: ја нисам ни за благостање, нити за патњу. Ја сам [...] за своју ћуд“ (Достојевски 1994: 56). Стога чак и када у самој завршници своје *Ich*-наратије промени приповедну позицију преласком на обједињавајуће „ми“, он то прво лице множине не употребљава као ознаку за своје припадање људској заједници, већ покушава да, попут кнеза Валковског, своје савременике представи као мање истинољубиве, али ипак подједнако развратне, те да им свој наказни аутопортрет подметне као њихово огледало. Свестан своје репрезентативности за „поколење које још није престало да живи“, он тим уопштавајућим „ми“ показује да је до краја сагледао оно са чим његови читаоци нису кадри да се суоче: зашто смо се „сви ми одвикли од живота и према правом, ’живом животу’ осећамо некакву одвратност“, мислећи да је оно у књигама боље (Достојевски 1994: 9, 191). Због тог заузимања позиције надменог тужиоца и немилосрдног судије, дуелистички аспекти његове полемике са замишљеном читалачком господом постају најразговорнији на самом крају његове антиисповести. Та је завршница, уједно, и једини тренутак када његове екскламације заиста почињу да звуче супериорно. Али баш тада, када се учини да му је напокон пошло за руком да у неком дуелу постане победник, Достојевски звонке тонове његовог тријумфа одмах утишава напоменом да „тај парадоксални човек“ ни после такве беседничке тираде ипак „није могао да прекине“, па је наставио „и даље да пише“. Тим ироничним „и тако даље“ аутор је ликујуће тонове приповедачеве исповести прекинуо исто онако немилосрдно као што је и сам приповедач једним саркастичним „итд.“ у најпатетичнијем тренутку прекинуо Њекрасовљеву песму о спасавању девојачке душе из мрака заблуда, коју је у другом делу својих записа навео као епиграф.

Завршавајући своју фикцију управо тиме што исповедање свог антијунака оставља наглашено недовршеним, Достојевски заправо указује на размере његовог списатељског пораза. Иако човек из подземља није увек бивао поражен у псеудодвобојима у „живом животу“, у дуелима које је водио у књишкој сфери постао је апсолутни губитник. Осим тога што није успео да надвлада своју страшљивост и да напише сасвим искрену исповест, нити да превазиђе русоовски „подухват каквог никад није било“, за руком му није пошло ни да своје исповедање на било који начин заврши. Будући да је и у својим записима, као и у свему другом, наступао сам, насупротив и мимо свих, „мрачан и каљав лавиринт“ његове исповести, укаљан траговима петроградског „мокрог снега“, за њега је остао безизлазан. Претварањем самога себе у средиште исповедног лавиринта у потпуности је преокренуо „природни правац погледа“ (GUSDORF 1976: 70) и сметнуо с ума да једино поглед на Другога може бити спасоносан, па је његова претерана загладаност у самога себе изнутра подрила његов исповедни подухват тако што је свако покајање и самоодређење разоткрила као недовољно искрено. На тај начин, Достојевски је указао на околности у којима секуларна исповест русоовског или било ког другог типа може постати не само јалов него и „рђав“ жанр. И поред тога што су „свиње цензори“, према речима самог аутора, одобрили само делове

у којима је „богохулио форме ради“, а ампутирала пасаже у којима је обра-злагао „неопходност вере и Христа“, очито је да је Достојевски *Зайисима из њодземља* намеравао да исповест врати њеним сакралним коренима, али у оквирима руске православне духовности, а не у оквирима западних обра-заца црквене догматике и доктрине.¹¹ *Ich*-форма *самообрачуна-исповести* његовог антијунака, увереног да је само он сам, док су „они“ сви, показала је колико христоликом идеалу безусловне и безграничне пожртвованости смета управо човеково „ја“. У исти мах, дуелистички аспекти његових запи-са указали су и на спасоносност љубави-пожртвовања убоге Лизе, којој је у двобоју, на који ју је тај опсесивни дуелант из подземља присилио, нехо-тице пошло за руком да превазилажењем себе путем служења Другом ипак одбрани своје „ја“.

*

Намера ове студије била је да тематолошку анализу псеудодвобоја у опусу Достојевског допуни анализом дуелистичких елемената иманентних самој форми *Зайиса из њодземља*, те да покаже да између њихове садржине и форме постоји потпуно сагласје. Будући да књишки дуели човека из подземља са властитим порочним „ја“, са Русоом и са измишљеном читалач-ком господом уоквирују псеудодвобоје из његовог не баш сасвим „живог живота“, стиче се утисак да и форма, баш као и садржина овог ремек-дела, истиче погубност супротстављања сопственог „ја“ свим другим људима. Такво једногласје садржине и форме Достојевки више никада неће постићи, иако ће и у приповеткама *Кројка* и *Сан смежног човека* мотив двобоја по-ново тематизовати у форми фикционалне исповести. То је, ипак, само један од разлога због којих *Зайиси из њодземља* завређују средишње место у њего-вом опусу. За говор о осталим – требало би зарезати неко друго перо.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. *Аутор и јунак у естетској активностима*. Александар Бадњаревећ (прев.). Нови Сад: Братство јединство, 1991.
- Бахтин, Михаил. *Проблеми њоетике Достојевског*. Милица Николић (прев.). Београд: Зептер, 2000.
- Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 5. Ленинград: Наука, 1973: 99–180; 373–387.
- Достојевски, Фјодор Михајлович. *Забелешке из њодземља*. Бранка Ковачевић (прев.). *Изабрана дела*. Ваљево: Глас цркве, 1994.

¹¹ До сличног је закључка, тумачећи фикционалне исповести Достојевског, дошао и Џ. М. Куци. Више о томе види у COETZEE 1985: 193–232.

- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор Михајлович. *Аутиобиографски сјиси и шесет њисама Доситојевског*. Софија С. Маринковић, Павле Стевановић и Људмила Михаиловић (прев.). *Изабрана дела*. Ваљево: Глас цркве, 1994а.
- ДОСТОЈЕВСКИ, Фјодор Михајлович. *Понижени и увређени*. Јован Максимовић (прев.). *Изабрана дела*. Ваљево: Глас цркве, 1994б.
- ЖИД, Андре, Рене ЖИРАР. *Доситојевски*. Ђурђина Топораш Драгић (прев.). Нови Сад – Подгорица: Књижевна заједница Новог Сада – Октоих, 1994.
- МИЛОШЕВИЋ, Никола. *Негајиван јунак*. Београд: Вук Караџић, 1965.
- ПОПОВ, Јован. *Двобој као књижевни моштив*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- РУСО, Жан-Жак. *Исјовесити*. Радмило Стојановић и Боривој Глишић (прев.). Београд: Просвета, 1950.
- СТАРОБИНСКИ, Жан. *Жан-Жак Русо: ѡрозирност и ѡрејрека*. Иван Димић (прев.). Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991.
- ТРИФУНОВИЋ, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних ѡјмова*. Београд: Нолит, 1990.
- *
- BEKER, Miroslav. *Tematologija. Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1995: 95–108.
- COETZEE, J. M. Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky. *Comparative Literature*. Vol. 37, No. 3. (Summer 1985): 193–232. <<http://www.jstor.org/stable/1771079>> 07.12.2012.
- FRANK, Joseph. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010.
- FUKO, Mišel. *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem*. Loznica: Karpos, 2006.
- GIRARD, Rene. Apokalipsa Dostojevskog. Tugomir Lukšić (prev.). *Književna smotra* 43–44 (1981): 12–21.
- GUSDORF, Georges. *Conditions et limites de l'autobiographie. Formen der Selbstdarstellung*. Berlin, 1956.
- HOWARD, Barbara. The Rhetoric of Confessions: Dostoevsky's *Notes from Underground* and Rousseau's *Confession*. *The Slavic and East-European Journal*. Vol. 25. No 4. (Winter 1981): 16–32. <<http://www.jstor.org/stable/307153>> 08.02.2011.
- KAMI, Alber. Pad. Mira Vuković (prev.). *Romani*. Београд: Paideia, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Paul John Eakin (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- POPOVIĆ, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos art, 2007.
- SPENDER, Stephen. Confessions and Autobiography. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney (ed.). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980: 115–122.
- ZLATAR, Andrea. *Ispovijest i životopis*. Zagreb: Antibarbarus, 2000.

Snežana Z. Kalinić

DUELISTIC ASPECTS OF CONFESSIONAL *SELF-ACCOUNTING*
OF DOSTOEVSKY'S UNDERGROUND MAN

Summary

The paper analyzes Underground Man's confessional rhetoric and emphasizes his failure to demonstrate his bravery in various duels he undertakes with his own weaknesses and vices, with Jean-Jacques Rousseau and with the imaginary readers of his writings. The first part of the essay shows how the Underground Man attempts to use his confession not for confessing his sins in order to gain absolution, but for defending his honor in order to restore his wounded pride. The second part of the essay is focused on the Underground Man's attempt to exceed and surpass Rousseau's confessional triumph. The third part of the paper analyzes the provocative tones of Underground Man's cynical (pseudo)dialogue with his imaginary readers and his inability to bring his confession to an end. The paper concludes that Dostoevsky is using Underground Man's futile and self-destructive secular confessions in order to praise the beneficial influence of sacral confessions. In addition, the paper points to the centrality of the *Notes from Underground* in Dostoevsky's *oeuvre* by emphasizing the complete concord between its content and its form, which is unparalleled in his other writings.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

s.kalinic@fil.bg.ac.rs

Др Оливера В. Радуловић

ИКОНА, ИКОНИЧКА СЛИКА И НОВОЗАВЕТНИ ОРНАМЕНТИ У ПРИПОВЕТКАМА ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

Истраживање показује како се ефектне сцене са новозаветним орнаментима уобличавају као иконички призори у Лазаревићевим приповеткама. Пропитује се улога православне иконе у тексту, сазданом према начелима иконописања, која служи не само наглашавању поенте него и ефектној карактеризацији ликова (Марице из *Први њуџ с оцем на јуџређе* и попа из *Школске иконе*), продубљивању њихових психолошких стања и упућивању на јеванђелски архетип који води метафизичкој поенти. Такве слике граде се на сентенцама, параболома и призорима из *Новоџ заветџа* који се откривају у подтексту Лазаревићевих приповедака. Наведени творачки поступци стварају сакралне оазе у прози која чува православну традицију и са њом култ породице, негује идеју *џодобија*, духовног развоја индивидуе ка непостижном узору, али и доприноси нарочитој импресивности текста обилатог наговештајима, који више сугерише него што казује. Иконе, иконичке слике и на њима засноване сцене, те цитати и парафразе из јеванђеља и хришћанска молитва као облик комуникације са Светим – служе поентирању Лазаревићевих приповедака и осамостаљивању слика које се могу развити у иконичке призоре јер садрже рудиментирани сижее библијских прича. Преко оваквих поступака може се успоставити веза интерпретираних приповедака Лазе Лазаревића са модернистичким новелама Антона Павловича Чехова. Постоји један слој неизречених а наговештених подтекстуалних потенцијала из *Библије*, архетипског и колективно несвесног, у интерпретираним приповеткама најбољег стилисте српског реализма. Одатле извиру помисли, жеље, стрепње и дилеме, сугеришући богат душевни живот Лазаревићевих јунака, који, што су усамљенији у суочавању са заједницом, то су ближи Богу као духовном узору (супстанци), о чему сведоче илуминирани призори епифаније и преображења.

Кључне речи: икона, иконичка слика, епифанија, преображење, *Нови заветџ*, подтекст.

Приповетке Лазе Лазаревића, хуманисте и личности од особитог моралног интегритета, најбољег стилисте српског реализма, дубоко задиру у европски модернизам. Он није само мајстор заплета и расплета, виртуоз форме, стваралац психолошког портрета него и префињени сликар граничних емоција и стања, финеса и детаља. Лазаревић је и чувар православне традиције, којој приступа на модеран начин преко осећања запитаности и дилема индивидуе у развоју. Може се слободно рећи да његове приповетке носе бремените значењске потенцијале и рудimente бројних сижеа за нове повести о духовном животу ликова и њиховој религиозности. Из Лазаревићевих приповедака сагледава се и проблем односа ликова према православљу, које је у директној вези са етиком и прегнућима колектива, односно породице. Имао је Лазаревић *око* да у свакодневици открије архетипске слике и догађаје, да допре до колективно несвесних делова породичног и националног бића и суптилно их наговести у снарењима и сновима, халуцинацијама и визијама својих јунака. Особен је и његов истанчани сензибилитет, осећај за граничне ситуације, сложена и противречна душевна стања, превирања и трептаје душе која се преображава и прочишћава, неприметна српским реалистичким приповедачима. Стога су љубав и породични односи приказани у динамици, сложености и опречности човековог бића, наглашени опозицијама тамно – светло, које одговарају антитези материјално – духовно. Идеја жртвовања у љубави према ближњима, везана како за приповетке о интелектуалцима тако и за маловарошки миље – јесте хришћанска. То је истовремено и најдубљи слој интерпретираног текста подупртог јеванђелским подтекстом, а преко молитве која води *еифанији* као сусрету са Богом и обожењем делом човекове личности. Горана Раичевић у драгоцену фусноту књиге *Лазаревевић јунак наших дана* запажа да се на основу Лазаревићевих приповедака може отворити питање религиозности његових јунака у вези са тренуцима епифаније као бољје одлуке да се објави свету (Раичевић 2007: 68). Декор патријархалног дома, који је чест ентеријер Лазаревићеве прозе, поглавито приповетке *Први љуби с оцем на јуџрење*, јесте икона и упаљено кандило. Није реч о пуком описивању хришћанских обичаја или зазивању обреда него о карактеристичној православној орнаментици у којој икона, иконички призори и јеванђелске сцене играју важну улогу у духовном раслојавању текста и његовом поентирању. Не ради се само о пишевој сугестивности при опису атмосфере него о нарочитој творачкој интенцији да допише недоречено место упућивањем на *Нови завет*, да га симболично нагласи или сакрализује, да га урама по угледу на православне иконе и тако илуминира. У Лазаревићевим приповеткама бројне су алузије на јеванђеља, реминисценције на драматичне призоре страдања Исуса Христа, упућивања на метафоричне слике и параболе које семантички и стилски подупиру кључна места у тексту. Неретко аутор интерпретира на зачудан начин праслику стављајући њене креативне потенцијале као и прототекст у целини у функцију својих приповедака. Најбољи примери употребе комплексне семантике иконе и икониčkih сце-

на јесу ране приповетке Лазе Лазаревића *Први ѿуѿ с оцем на јуѿрење* и *Школска икона*. Њихова интерпретација преко православне симболике наглашава модернистичке творачке поступке, сведочи о њиховој интертекстуалности и интермедиијалности,¹ а не о догматским ставовима аутора, како је веровала критика у Лазаревићево време.

Лик мајке Марице у приповеци *Први ѿуѿ с оцем на јуѿрење* један је од најупечатљивијих у пищевој прози. Сакрализација, присутна у поступцима примењеним при карактеризацији јунакиње, двоструко је мотивисана како детињим узрастом наратора и његовом идеалистичком перспективом тако и улогом мајке у спасењу породице коју урушава очев коцкарски порок: „Митре, тако ти Бога, тако ти ове наше деце, остави се, брате, друговања с ђаволом. Ко се њега држи, губи и овај и онај свет” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 93). Наведена је једна од ретко изговорених реченица мајке Марице осуђене у патријархалној заједници на ћутање, жене којој је вера једино упориште док, упозоравајући мужа на велико искушење пред које је довео породицу, беседи на начин православних проповедника. Она се профилише не само као чувар породице и хришћанског морала него и као фигура Светог Ђорђа, крсне славе, као *со земље и свећлосѿ на ѓори* која преображава ближње. У то се читалац упућује поступно како наратија тече: преко Марицине стрепње, слутње, бриге, молитава упућених Богу и чуда у ком посредује: „Ћути племенита душа. Гуши се. Ни суза нема више. Оне теку кроз прса, падају на срце и камене се” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 94). Марица је окренута духовном животу у молитвеном тиховању и разговору са Богом, она је *храм* патријархалног дома и *носећи сѿуб ѿпородице*, на шта упућује њен иконички унутрашњи портрет: „Глас јој звони као звоно, а очи свећле као вечерњача на небу” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 96). Сцена молитве пред иконом Светог Ђорђа наглашава буру у души чланова Митрове породице, коју наратор сугестивним описом смешта на саму икону, на исти начин оживљава и лирски оснажује драмско језгро приповетке, одлаже и наговештава неочекиван расплет, који је, како је изгледало, претио да буде фаталан за породицу. Мајсторском дескрипцијом приповедач је сугерисао Маричину епифанију, до које долази постепено, која је кључна и за Митрово преобраћање: „Из њених очију теку два млаза суза. Оне беху управљене на свеца и на небо” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 97). Христово преображење у молитви на гори Тавор, описано у јеванђељима, догодило се у присуству тројице апостола, који су му били најближи и стога способни да издрже приказ препун сјаја, у ком је постао видљив божански образ Богочовеков, *унуѿрашњи украс скривен у срцу, неѿројадљива лейоѿиѿа благоѿ и смерноѿ духа* (Павле 3, 4). Свети Григорије Палама, тумачећи један од најимпресивнијих јеванђељских приказа, наглашава да је светлост која озарује божански лик Исуса Христа знак да су апостоли, којима је постала видљива духовна лепота, прешли из тела у Дух. „Онај ко учествује у божанској енергији постаје и сам светлост, он је уједињен у светлости и са

¹ Мисли се на функцију иконе и њене семантике у тексту.

светлошћу, види оно што остаје скривено онима који немају ту благодат; он надилази тако телесна чула и све што може да сазна умом” (Евдокимов 1997: 103). У јеванђелском призору који слободно можемо назвати *надсликом*, синонимом којим се у православљу именују иконе, оживљеном у Лазаревићевој приповеци, догодило се преображење: прво мајке, а потом троје² њене деце коју је њена жртва кроз патњу прочистила и просветлила: „Тамо горе беше нешто што је она видела; тамо њен Бог ког је она гледала и који је њу гледао. И онда јој се по лицу **разли некако блаженство и некака светлост**,³ и мени се учини да је Бог помилова руком, да се светац насмеши и да аждаја под његовим копљем зену” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 97). Наведен илуминирани сегмент Лазаревићеве приповетке, наглашен ефектном градицијом путем поступка појачавања, што је стилска константа *Новоџ завейџа* као и православног беседништва, у следећем наводу налази се у интертекстуалној вези са *Јеванђељем ѿ Маџеју*: „И преобрази се пред њима, и засија лице његово као сунце, а хаљине његове постадоше бијеле као свјетлост” (Матеј 17, 2). Православна икона, као израз божјег снисхођења човеку и човековог уздицања Богу, посредовала је у обожењу Марице и њене деце, што је био наговештај и Митровог покајања и преображења до ког га је женина жртва довела, а чији је симбол одлазак на јутрење. Двосмерно знаковита сцена молитвеног разговора с Богом, те Мишино, типично дечје читање иконе на којој Свети Ђорђе убива аждају, хумористички интонирана садржајем дечакове молитве: „Боже убиј оног Зелембаћа”, успоставља равнотежу и чини патетичан отклон на овој иконичкој слици сачуваној у души дечака, а накнадно сагледаној и из перспективе одраслог човека. Целивањем иконе и освећењем собе уоквирена је сцена, нарочито наглашена наративним коментаром: „После моја мати уста, попе се на столицу па целива Светог Ђорђа. И моја сестра то исто учини, а после диже и мене и Ђокицу, те и ми целивасмо. Онда мати узе суху киту босиока што је стајала за иконом, и стакленце с богојављенском водицом што је висило под иконом, покваси оном водом босиљак, па, нешто шапућући прекрсти њиме собу [...] **Како сам се осећао блажен, као окупан**. Ама што ми сад не може више да буде онако” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 97). Саможртвовање мајке на породичном жртвенику почетак је њеног пута по вертикали, она је *лествица* која води породицу ка небу те се у дечаковој свести њена улога изједначава са Светим Ђорђем, заштитником породице, који убија неман. Поређење мајке са свецем, у почетку приповетке немотивисано, бива после њене улоге у спасењу оца и целе породице образложено: „Али она као један Божји светац” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 102). У приповеци *Први џуџ с оцем на јуџрење* постоји, у вези са улогом мајке спаситељке и заступнице своје породице, алузија на Богородицу, коју византијски песник Јован Дамаскин, верујући да њена милост посвећује

² Упућујуће је то што у мајчином страдању учествује троје деце, као што три апостола у *Јеванђељу ѿ Маџеју* сведоче Спаситељево преображење.

³ Овде и касније у тексту болдом је нагласила ауторка.

човека, назива *миришљемком људског рода са Богом*, метафорично *мостом између неба и земље*. Иконицка слика на којој се мајка Марица и њено троје деце моле светитељу за спасење душе *зблуделе овце* у породици – подсећа нас на православне иконе Богородице нежне која се, слутећи страдање детета, надвија над Христа, односно на Христово надношење над апостоле у време Тајне вечере. Запажамо да је Маричин раст током приче повезан са значајем улоге у породичној причи, као заштитнице деце која недужна пате, а који доживљава њен син као посвећење – симболично наговештено алузијом на икону *Мајке над мајкама*.

Школска икона је Лазаревићева приповетка која пружа могућност новог читања будући да носи бременисте значењске потенцијале који се налазе у подтексту и откривају аутора као модерног приповедача. Повест о попу подсећа на легендарно предање, с обзиром на то да је *живео на земљи а ходао по небесима*, бринући за душу своје пастве, а везује се, зачудно, за јеванђелску легенду о рођењу Богородице. Као што се Марија, што на хебрејском значи *нада*, рађа као дете божјег обећања у породици бесплодних и остарелих родитеља Јоакима и Ане, тако у *Школској икони* на свет долази потпуно неочекивано истоимена девојчица, чија се мајка по порођају упокојила. На сличан начин се догађа чудо као благослов у породици остарелог попа који са дететом добија две тешке улоге, оца и мајке, истовремено доживљавајући највећу тугу и највећу радост у животу. Мистификација његовог односа према кћери у тренутку првог расанка са њом због одласка на школовање, постиже се ефектним иконицким приказом: *Собу је освешћавало кандило које је зорело пред иконом. Да је у њај њар Иконија њровирала, би њомислила да зледа свейишљемске слике. Наднијело се увело сѣарчево лице на њн живоѣа лик дјетѣиѣов, а с бијеле браде цури кай њо кай и чистѣ се заѣуѣи на њеним обраѣчиѣима* (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 123). Из навода се види да наоко објективни наратор усмерава архетипско читање текста коментаришући могућу Иконијину реакцију на приказ. Икона и кандило као орнаменти слике, те име сељанке која је чувала Марију, изазивају недвосмислене асоцијације. Осим тога, старчево лице нагнуто над уснулом девојчицом успео је покушај сакрализације трагичног приказа који претходи девојчицином првом напуштању очевог дома. Својеврстан нагласак сцени даје конфигурација на слици, што је алузија на чудотворне иконе Богородице нежне (страсне), познате византијској иконографији. Сликом је, без сувишних речи, наглашена очева брига за Марију, као и улога мајке коју је преузео. Интерпретирану причу – која само површинским увидом у текст делује традиционално, док сложеним наративним поступцима упућује на модерну прозу – поентира ефектна реинтерпретација параболо о блудном сину. У Лазаревићевој причи, наиме, реч је о кћери, којом је наглашен њен завршетак. Потпуно неочекивано, Марија бежи са обезбоженим учитељем, али се враћа у последњем тренутку да од оца, који је преузео улогу њеног испкупитеља спасавши икону из пожара, измоли опроштај и благослов. И у овом сегменту приповетке симболичан знак је икона Светог Саве, коју поп на самрти

оставља Марији. У трагичном призору који представља попу на одру присутна је алузија и на предање о умирању Светог Симеона са иконом Богородице на грудима, али и идеја да се традиција заслужује: „Икона за вернике није просто сликарство или украс нити само литургијски сасуд, него живо присуство изображеног светитеља” (Православље и уметност 1997: 87). Прича о школи која гори у симболичкој је вези са бегом Марије и учитеља, са визијом нове школе у којој нема хришћанске љубави ни духовности. Сугерише се да отац није могао да поднесе издајнички гест кћери нити мисао о коначном растанку који подразумева удаја за безбожника и идеја да просвећења нема без просветљења, а истинске духовности без апостолске оданости позиву и традиционалне везе цркве и школе. Избављање иконе Светог Саве из пламена и попова неминовна смрт знакови су новог времена и људи који долазе, али и његовог посвећења у борби за школу коју чува српски светац и просветитељ, због чега је искрено побожни поп илуминиран као лик на православној икони. Примећујемо да је епилог приче грађен наративним поступком блиским иконописању: „Његово светитељско лице беше опет узело земаљски облик, јер га радост бијеше обасјала” (Лазаревић 1958: 135). Житија сведоче о унутрашњој светлости светаца у духовно надахнутим тренуцима њиховог земаљског живота, као што је сијало и Мојсијево лице док је силазио са Синаја носећи таблице закона те је морао да га покрије копреном да не би страдао јеврејски народ јер ниједан човек не може издржати сјај божјег присуства. „Господ је ушао у своје царство, он се обукао у сјај” (Псалам 93), варира надахнути Псалмопојац омиљени библијски лајтмотив. Икона изражава неизрециво стање савршенства помоћу светлости којом је обасјано лице светогга које *сија јаче од сунца*. Светлост живописац уводи на икону помоћу жуте боје коју наноси на тамну подлогу, што симболизује ослобођење од природне нужности јер оставља утисак да иконописане фигуре лебде у простору.⁴

Реинтерпретација јеванђелског подтекста својствена је наратору и главном јунаку *Швабице*, који кроз љубавну причу води и дијалог са традицијом. Размишљајући о разлазу са вољеном девојком, он горко и саркастично коментарише: „Овде лежи дубока мудрост. Потражи је и наћи ћеш је. Мене је мимоишла чаша која је, истина, слађа од оне коју служе у Гетсиманском врту. Таво ме је терао, два-трипут сам лапнуо да сркнем из ње, но мој добри геније држао ме је за њушку” (Лазаревић 1958: 68). Приметна је пародија јеванђелског подтекста јер Син божји, суочен са смрћу у Гетсиманском врту, осећа слабост и страх од смрти. Наиме, будући рођен као човек, показује и типично људску реакцију, а чаша симболизује страдање, сузе и крв које ће пролити. Овај јеванђелски приказ говори и о слабости и превртљивој људској природи јер су се три апостола које је Исус Христос повео са собом оглушила о учитељеву молбу да бдију са њим у молитвеном суочавању са смрћу. У тренутку колебања он моли Господа да га чаша страдања мимоиђе:

⁴ Видети студију протопрезвитера Стаматиса Склириса (1997: 76–77).

„Тада им рече Исус. **Жалосна је душа моја до смрти;**⁵ останите овдје и бдите са мном./ И отишавши мало, паде на лице своје молећи се и говорећи: Оче мој, ако је могуће, нека ме мимоиђе, чаша ова; али опет, не како ја хоћу, него како ти!” (Матеј 26, 38–39). Јустин Поповић у својим коментарима јеванђеља наглашава да је гетсиманска туга Христова исконска јер његова душа пролази пут страдања од Адамовог пада до смрти последњег човека на земљи. То је тренутак када се решава људска судбина, када Спаситељ преузима све грехе човечанства, то је тренутак жртвене победе над смрћу.⁶ Цитирани сегмент Лазаревићеве приповетке пример је коришћења библијске метафоре *чаше* која се односи на забрањену љубав⁷ и ситуацију у којој се јунак нашао емотивно се везујући за Швабицу. Применом поступка интертекстуалне алузије не врши се десакрализација изворног текста, већ се преко *илуминативне циљаности* јеванђелски подтекст ставља у службу Лазаревићеве приповетке, чиме се наглашава тежина одлуке јунака у расколу, који се нашао у парадоксалној ситуацији да бира између православне вере, традиције и породице, са једне стране, и љубави, са друге. Тежина избора је тиме већа што љубав подразумева жртву и страдање те се парафразирано суочавање Спаситеља са смрћу повезује са растанком Лазаревићевог протагонисте од Ане, кога је, супротно хришћанском императиву, *мимоишла чаша*, а може се у конкретной ситуацији тумачити са два аспекта: патријархалне заједнице и заљубљеног појединца: „Боже мој! Шта би рекли моји, шта пријатељи, шта на послетку и поглавито ти сам? Прво, није ни Српкиња, можда ни лепа, а сирота” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 43). Метафорично упућивање на чашу Христове калежи асоцијативно повезује одрицање од Швабице са суочавањем са смрћу, а аршине којима мери традиционално окружје показује двоструким: „Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођемо улицом: *Гледај га, завршила му њамеј Швабица*, и моја мати црвених очију, која своје сопствене снахе не разуме, и деца мојих сестара и браће која се либе доћи мени откако сам довео њу у кућу, и њено вечно осећање усамљености, јер је нико не разуме и она никог не разуме [...]” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 58). Цитат је означен самоиронијом огорченог јунака и својеврстан је пародијски коментар хришћанске етике посматране очима јунакове породице, опозиција добро–зло доведена је у питање, као и учење о прародитељском греху и улози жене у њему. Мотив нечастивог присутан у наводу из *Швабице* и у ироничној парафрази *Јеванђеља њо Мајтеју*, који брани протагонисти да пије из чаше калежи, те у поднаслову прве главе (*Тражи ђавола са свећом*), наговештен и поднасловом друге главе (*О љубофи њаклена!*) – доводи се у везу са патријархалцима који се парадоксално противе правој љубави која треба да буде хришћански узор. Фигура Ане у Лазаревићевој приповеци одражава се у затвореном, сутонском, зимском амбијенту, просторијама са

⁵ Навод је обележила ауторка.

⁶ Видети поглавље *Гетсиманска молитва* у књизи Јустина Поповића (2000: 530–531).

⁷ Реч је о инверзији метафоричког значења.

пригушеним светлом или у шуми, где је њен бледи лик, уоквирен црним шалом, деловао упечатљиво, наговештавајући растанак, иако је то било време предбожићних догађања, која су најрадоснији део хришћанске године, и која у приповеци симболизују велика очекивања протагонисте: „Паде ми на памет да је светлост ту, и прозор да је пропусти – требало је, дакле, само откравити лед, и зрак ће пасти на таваницу наше собе” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 55). Јасно је да је реч о утанчаној сугестивности призора и слика које представљају алузију на Спаситељевоу смрт, тренутак помрачења светлости, јер је Син божји и човечији *видјело свеиу*, као што је Анин бледи лик био светлост која је водила заљубљеног протагонисту. Види се да је симболика заробљене светлости на прозорским окнима знак спутане љубави према Ани која тражи жртву, што подразумева ослобађање од предрасуда среди-не у којој је јунак рођен, а која га је унесрећила.

Приповетка *На бунару* оживљава још један приказ страдања из *Новоџ завјетиа*, а то је Симоново ношење Христовог крста, које представља архетип жртвовања за онога који страда. Описујући страдање на Голготи, јеванђелиста Лука сведочи: „И кад га поведоше, задржаше некога Симона Киринајца, који се враћаше са поља, и ставише на њега крст да носи за Исусом” (Лука 23, 26). Навод из јеванђеља указује на императив сапатништва у страдању и искупљењу близак Лазаревићу у овој приповеци, која одише племенитошћу и праштањем, а представља тријумф добротe у патријархалној заједници. Почине дескриптивним уводом у ком је описан зимски приказ, што мотивише наратора да приповеда о домаћинској кући Матије Ђенадића, где је живот организован као у старинској задрузи: „Ако му дођеш у кућу, на рукама ће да те носе [...]” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 156). Међутим, до поремећаја реда и склада у породичним односима долази када Арсен, човек тих и послушан, доводи у кућу својеглаву и размажену Аноку: „У њену држању било је нечег заповедничкога, тиранскога, као да си је морао послушати. Можда је то била њезина лепота, што је тако силно властвовала над женама” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 162). О Анокином се непримереном понашању само шапутало и нико се није усудио да се пожали старешини задруге. Забринуте снахе су очи упирале у небо: „Једино нам Бог само може помоћи” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 163). Матија Ђенадић, који је био некада чувен као Хајдук Вељков саборац, веома је остарео, постао *суво дрво у ѿланини*, тако да су га сви, сем најмлађе снахе, звали ђедо, поштовали и слушали. Када му се Арсен пожалио на понашање жене, старац је после дужег размишљања заповедио свима, и Богом их заклео, да слушају Аноку, а њој самој забранио да ради. Жена је испрва беснела по кући и свој бес искалила на Петрији, која је добила налог да бдије целу ноћ док Анока спава под липом. Ипак, осећање тријумфа није дуго трајало: „Што никад није било то она сад осети самоћу. Па још без крова над главом, на бесном коњу без узде, **на лађи коју љуља ветар**, а крмноше нема. На њу кидише бесно и њено рођено срце, а нема ко да га одбије. Свет се преврнуо и она стоји стрмоглавце” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 167). Навод сведочи јеванђелски архетип удаљености од Творца у ком бора симболизује

божји гнев. Међутим, неочекивано долази до обрта у приповеди, која, сведочећи делотворност ђедове поуке, хрли ка преображају Аноке: „Сасвим изненадно, а бескрајно силно, **нека хришћанска жица зазуја у њеним грудима**” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 167). Осећај стида са спознајом греха доводи јунакињу до жеље да умре, а потом, уз молбу за опроштај, следи јавно признавање кривице. Племенитост Матије и свих укућана запажа се у епилогу приповетке, у ком Анока опет налази своје изгубљено место у заједници тако што почиње да врши своју дужност и испољава послушност и смерност. Последња сцена се догађа на бунару, где, усмеравана ђедовом руком, некада обесна жена полива свима да се умију. И у овом сегменту приче препознајемо новозаветне орнаменте. Наиме, *Јеванђеље њо Јовану* у причи о Тајној вечери помиње један детаљ значајан за разумевање односа правог хришћанина према ближњима: „Знајући Исус да му је Отац све дао у руке, и да од Бога изиђе, и Богу иде, устаде од вечере и скиде горње хаљине, па узео убрис и опаса се њиме. Потом усуну воду у умиваоницу, и поче прати ноге ученицима и отирати убрисом којим беше опасан” (Јован 13, 3, 5). У јеванђелској причи следи Петрово опирање, неразумевање и учитељев коментар да ће доћи време када ће схватити важност овога чина. Смерност и величина богочовечанске љубави чита се између редова јеванђелског навода. Ова сцена значи, према коментарима Јустина Поповића, да је људе могуће спасти од греха служећи им безгранично на смеран начин, јер љубав прочишћава уколико пробуди у човеку иста таква осећања и однос према ближњима. Спаситељ својим примером показује да су смерност, скромност и пожртвовање на путу спасења те да је онај који је последњи, истински први: „Када дакле ја опрах ноге Господ и Учитељ, и ви сте дужни један другоме прати ноге ма колико грешни били“. У чињењу јеванђелских подвига почетак је блаженства, јер је Спаситељ дао пример како се ослобађати од греха у јеванђелском требнику (в. Поповић 2001: 146–149). Матија Ђенадић је знао ову јеванђелску тајну да је царство небеско у нама уколико нас води јеванђелска мисао: „Тако да се светли ваше видело пред људима, да виде ваша добра дела, и славе Оца вашег који је на небесима“ (Матеј 5, 16). Лаза Лазаревић свој поступак интертекстуалног повезивања са *Библијом* потврђује сугестијом литургијске песме – „Све се обукло у неку тајну свечаност и сваком зуји у ушима нешто налик на: *Глас Господоњ на водах*. И само да негде затрешти прангија, све би се узело крстити” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 171) – као и коментаром који наглашава да се човек неговањем хришћанских врлина узноси на небо: „Људи! Истина је да се и небо неких пута чисто осмешкује и радује” (ЛАЗАРЕВИЋ 1958: 171).

На самом крају, можемо укратко закључити да ово истраживање доказује нашу почетну тезу да се анализирани Лазаревићеве приповетке (*Први њуј с оцем на јујирење, Школска икона, На бунару и Швабица*) темеље на јеванђелским сликама и призорима, те да су драматичне сцене у њима обликоване по угледу на православне иконе. Запажено је и образложено да наративни поступци при грађењу ових слика подсећају на начин живописања икона и да Лазаревићев стил у илуминираним сегментима текста има одлике

библијског стила и реторике. Закључак је да примећена интертекстуалност и интермедијалност служи писцу при карактеризацији ликова и поентирању текстова у којима важну улогу имају хришћански појмови епифаније, преображења и подобија.

ИЗВОРИ

ЛАЗАРЕВИЋ, Лаза. *Приповећке*. Нови Сад, 1958.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Богдановић, Милан. О Лази Лазаревићу. *Књижевности* XII (1951): 5–6. Стари и нови IV, Београд, 1952.

Евдокимов, Павле. Апофаза или узлазни пут иконе. *Православље и уметности*. Београд, 1997.

Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад, 1996.

Кашанин, Милан. Светлост у приповеци. *Летопис Мајнице српске* XXII књ. 398, св. 6 (1966). Судбине и људи. Београд, 1968.

Матош, Антун Густав. Лаза Лазаревић. *Млада Хрватска* 1, 1902, бр. 3. Есеји и фељтони. Београд, 1952.

Николић, Милија. *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*. Београд, 1973.

Поповић, Јустин. *Тумачење Светиога Јеванђеља по Мајеју*. Београд, 2000.

Поповић, Јустин. *Тумачење Светиога Јеванђеља по Јовану*. Београд, 2000.

Православље и уметност. Зборник текстова. Атанасије Јефтић (прир.). Београд, 1997.

Раичевић, Горана. *Лаза Лазаревић јунак наших дана*. Нови Сад, 2007.

Склирис, Стаматос. Од портрета до иконе. *Православље и уметности*. Београд, 1997.

Olivera V. Radulović

ICONS, ICONIC REPRESENTATIONS AND ORTHODOX ORNAMENTS IN THE STORIES OF LAZA LAZAREVIĆ

Summary

The research shows how the effective scenes with Orthodox ornaments are built in Lazarević's stories in the form of iconic scenery. It focuses on the role of Orthodox icons in the texts, which serve not only to emphasize the moral of the story, but also for effective characterisation (for example, Marica in "Prvi put s ocem na jutrenje" and the priest in "Školska ikona"), to intensify the psychological state of the characters and show the

evangelical archetype. Such depictions, built upon the sentences, parables and scenes from the New Testament, are revealed in the subtext of Lazarević's stories. The suggested creative processes procreate the sacred oasis in prose which preserves the Orthodox tradition, and with it keeps the cult of family. They cherish the idea of the *Image of God* and the spiritual development of an individual, further contributing to the particular impressiveness of the text which is abundant with insinuations, suggesting more than it shows. Icons, iconic depictions and scenes based on these depictions, extracts and paraphrases from the Testament, as well as Christian prayer as form of communication with the Holy, serve not only to make a point in Lazarević's stories, but also to extract images and scenes which could become iconic since they contain rudimental abstracts from Biblical stories.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
oliveraradulovic.ff@gmail.com

Др Снежана М. Вукадиновић

ПЛАУТОВ *АМФИТРИОН* У РУХУ ФРАНЦУСКЕ АВАНГАРДЕ*

Рад осветљава стваралаштво највећег римског комедиографа Плаута (Titus Maccus Plautus 254? – 184. године пре наше ере) са освртом на његово једино дело са митолошком темом – *Амфиџрион*. Анализирају се протагонисти ове једине Плаутове трагикомедије; њихова улога, веза и порука. Овај грчки мит нашао је место и у француској књижевности. Жан Жироду (Jean Giradoux, 1882–1944) просветљује древни мит модерним размишљањем са тежњом да се прича актуелизује и проблематизује. Тако настаје његова комедија *Амфиџрион* 38.

Кључне речи: Плаут, Titus Maccus Plautus, мит, трагикомедија, Амфиџрион, Меркур, Јупитер, Алкмена, Сосије, Жан Жироду, Jean Giradoux, *Амфиџрион* 38.

Двадесет и три века Плаутовог трајања довољан је доказ да је то личност о којој се мора нешто више рећи. Звао се Тит Макције Плаут.¹ Поуздано су нам позната само два податка из његовог живота: да је био рођен између 254. и 251. године пре нове ере у горском граду Сарсини на северу Умбрије,

* Овај рад је изложен на Трећој међународној научној конференцији *Језици и културе у времену и џросџору*, 16. новембра 2013. год. у организацији Катедре за француски језик и Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ Песниково име било је вероватно само *Titus*. Такав је тада био обичај у умбријским крајевима, где је он био и рођен: свако је имао само своје рођено име, за разликовање хомонима, а по потреби су додавани још и патроними (очево име). У младости је можда играо у такзваној *fabuli Atellani*, која је била античка верзија касније назване *commedia dell' arte*. Ту је можда играо једну сталну типичну улогу, чији је лик имао име *Maccus*; касније је ово име присвојио и са њиме се представљао римској публици у прологу својих двеју комедија (*Asinaria*, *Mercator*). Највероватније је и играо у омиљеним мимијским играма; тамо је наступао, јер је био такав обичај, бос, са равним стопалима или *plautus*, како се то каже на латинском. И тако је из *Tita* постао најпре *Titus Maccus*, касније *Titus Plautus*, и на крају је из *Tita Macca* и из *Tita Plauta*, постао *Titus Maccius Plautus*: као и сви добри Римљани и он је хтео имати три имена, пре чему је друго име морало будити утисак да иде уз рођено име и зато га је са суфиксом *-ius* променио из *Maccus* у *Maccius*.

и да је умро 184. године пре нове ере. Све друго што знају антички писци рећи о њему јесте да се неуспешно бавио трговачким пословима, да се тако осиромашен запослио као помоћник код неког млинара, где је, вртећи огромне каменице, млео жито и где је очигледно написао своје прве комедије (CICERO, *ad M. Brutum*, 15, 60). Овај Цицеронов извор о Плауту спада више у свет легенде и анегдоте него у историјску реалију. Свеједно, из овог се може изнети закључак да је живео у тешким материјалним условима.

Из песниковог стила и језика такође можемо да закључимо да је још у раној младости дошао у Рим, где му је латински језик постао много ближи него родни умбријски; другачије је тешко објаснити језичку агилност и богат речник његовог латинског – у томе га ни рођени Римљани не достижу. Плаут је био изразито позоришни човек, који је из непосредног искуства знао тајне сврсисходности позоришног наступа. Слично као Шекспир или Молијер, вероватно је и он припадао некој позоришној трупи, са којом је пропутовао Рим и друга италска места, делећи лепоте и тешкоће позоришног живота.

Али све су то, као што је речено, само претпоставке и нагађања. Једини поуздани сведок његове историјске егзистенције јесте његов литерарни рад, око којег се, такође, већ у антици низао читав комплекс питања, која би се могла упоредити са познатим „хомерским питањем“ у грчкој књижевности. Плаутове комедије пуниле су позориште па су се Плаутовим именом још за његова живота служили и други писци да привуку публику. Под Плаутовим именом приказано је неких сто тридесет комедија различите вредности. Стога су већ антички филолози² испитивали аутентичност тих дела. Најзаслужнији антички истраживач Плаутових дела свакако је Варон (Будимир – Флашар 1978: 167) из Реате, који је углавном и рекао коначну реч у овим расправама. Какав је био углед великог научника Варона показује чињеница што су се после његовог суда преписивале махом само аутентичне Плаутове комедије, њих двадесет и једна, па су нам стога само оне сачуване. Имена Плаутових комедија у рукописима обично се наводе по абecedном реду: *Амфиџируон* (*Amphitruo*), *Маџарци* (*Asinaria*), *Ђуџ са злајџом* (*Aulularia*), *Бакхиде* (*Bacchides*), *Заробљеници* (*Captivi*), *Казина* (*Casina*), *Ковчежић* (*Cistellaria*), *Жижак* (*Curculio*), *Ејидик* (*Epidicus*), *Близаници* (*Menaechmi*), *Трџовац* (*Mercator*), *Хвалисави војник* (*Miles gloriosus*), *Авеј* (*Mostellaria*), *Персијанац* (*Persa*), *Мали Карџаџињанин* (*Poenulus*), *Лажљивац* (*Pseudolus*), *Коној* (*Rudens*), *Сџихо* (*Stichus*), *Три џроџа* (*Trinummus*), *Просџак* (*Truculentus*), *Ковчеџ* (*Vidularia*). И после Варонове пресуде Плаутови уметнички квалитети и даље закупају пажњу многих писаца (HERONYMUS, *ad Eusochium*: 22, 30)³ и филолога.

² Елије Стилон, Вулкације Седигит, Аурелије Опилон, Акије, Лукилије.

³ На пример, Плаут је био, поред других античких римских књижевника, омиљена лектира ученог теолога Хијеронима (4. век). И овај хришћански свештеник ужива нарочито у Плаутовом језику и каже: *Haec est plautina elegantia, hic lepos Atticus et Musarum, ut dicunt,*

Али тиме „плаутовско питање“ није решено, већ је тек начето. Суштинско питање је, наиме, у томе шта је у тој двадесет и једној комедији реално само од Плаута, а шта је римски комедиограф преузео од хеленистичких комедиографа? Чињеница је да исти живописни калеидоскоп мотива, исту писану галерију људских типова и карактера, како их приказује Плаут у својим радовима, срећемо и у хеленистичкој комедији. Тако код Плаута, као и у хеленистичкој комедији, наступају лакомислени младићи и веселе хетере, лукави робови и шкрти старци, хвалисаве војсковође и напорни паразити, обешчашћене девојке, које се у чудним околностима несвесно венчавају са баш оним момком који их је повредио, и очеви, који се враћају са ризичних трговачких путовања, а онда код куће пронађу потпун материјални и морални банкрот; ту, као и тамо, ткају се мреже интрига које расподелају грамзиви преваранти и маштовити робови, и судбина се поиграва са анагноризом, где младић у својој драгој девојци, са којом треба да се венча, препозна своју давно изгубљену сестру, отац у девојци свога сина препозна своју незакониту ћерку коју је оставио давно, итд. Плаут те изворе своје уметности никада није тајио ни прикривао. Хеленистичким јунацима није ни име променио, ни костим, већ их је у грчком палију⁴ и атичкој околини пребацио у римски свет. Наравно да је то чинио намерно: испод фасаде атинске прошлости лакше је исмејавао обичаје и навике римске тадашњице. Своју комедију је у својој скромности на неком месту означио као „превод“ – што је хеленистички песник написао на грчком језику он је само превео на „варварски“ латински језик: *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare*, каже Плаут у прологу комедије *Asinaria*. Средином прошлог века нађени су папируси који су нам дали бољи увид у стваралаштво Менандра и других првака хеленистичке комедије. Ови проналасци су потврдили да је Плаут свој театарски репертоар заиста узимао од хеленистичких узора – Менандра, Филемона, Дифила, Демофила. Филолошка критика која се тако радо користи у тражењу и откривању извора дошла је до закључка међу тим упоређивањима да, у погледу садржаја и мотива, Плаутове комедије оправдано можемо да означимо као латинске адаптације хеленистичких комедија (Будимир – Флашар 1978: 147–150; BROCKETT – HILDY 2003: 215–220).

Плаут своје комедије није писао за критичаре новог доба већ за римску публику. Зато га уравнотеженост композиције и унутрашња убедљивост карактера не интересује много. Једино мерило уметности за њега је тренутни комични утицај. Своју позоришну публику покушава сваким призором, сваким стихом забавити, очарати, освојити у своју корист, а да би досегао овај циљ, не бира ни пут ни средства. Свака реч и сваки покрет прерачунати су

eloquis comparandus (Ово је Плаутова елеганција, ово љупкост атичка и како казују, може се поредити са речитошћу Муза).

⁴ Pallium је плашт четвороугаоног облика, који су носили Грци. По том плашту се и посебна врста римске комедије, у којој наступају искључиво грчке особе и за коју се чини да се одиграва у грчком свету, означава као фабула *palliata*.

само на буђење смеха, и то не на избављивање неког срамежљивог осмеха, какав су волели његови хеленистички узори, него на буђење гласног, бучног грохота. Његови покрети су крепки, сврсисходни, драстични; његови јунаци не куцају већ разваљују врата. Позориште му је пре свега театар, огледало живота, катарза публике, вентилација друштвених прилика, а све друго што је водило грчке и хеленистичке драматурге ка њиховом стварању, њему је било само споредна ствар. Није га уопште занимало шта ће гледалац однети са представе, да ли ће напустити театар бољи и племенитији,⁵ да ли ће га његова игра позлатити и обогатити изнутра; за њега је било битно само да је гледалац у моменту када седи испред бине задовољан и насмејан, да се тада забави и заборави на све друго. Све је усмерено само ка тренутној забави, све се своди само на тренутни учинак, тренутак је једини архитект његових комедија. Иако критичари Плауту међумерају да његовим комедијама недостаје складна композиција, то никако не важи за мање сегменте. Сваки приказ из његових комедија јесте уметност за себе, сваки монолог, сваки дијалог или лирски спев има своју аутономну поетичну егзистенцију.

Стога не смемо заборавити да Плаут није забавио само своју римску публику, него је током векова инспирисао најуспешније критичке духове и песничке ствараоце. Италијанским хуманистама је његово дело *Captivi* било „краљица комедије“; чак и тако суптилна критика код Лесинга ову комедију је означила као „најлепше дело, које је икада дошло на позорницу“. *Aulularia* је била узор комедиографима као што су Голдони, Држић и Молијер, који су направили своје *Тврдице*. Ово дело инспирисало је и Јована Стерију Поповића да напише комедију *Куп Јања*. Плаутова *Mostellaria* је Холдбергу, оцу данског позоришта, дала инспирацију за *Кућни сипраx*, *Trinummus* је диктирао Лесингу комедију *Блаџо*. И *Menaechmi* су дали највећем драматургу свих времена – Шекспиру мотив за једно од најдинамичнијих уметничких дела – за *Комедију забуне* (WATT 1925: 401–407).

За разлику од свих његових палијата, које црпе материју из хеленистичке комедије и приказују свакидашње животне догађаје у грчкој грађанској околини, *Амфиџрион* је једино његово дело с митолошком тематиком, коју је пре свега неговала грчка „средња“ комедија (Ђурић 1982: 73–676).

Прича о Зевсовој посети Тебанки Алкмени била је у Грчкој општепозната још од 6. века пре нове ере. Атенеј (HORNBLLOWER – SPAWORTH 2003: 115), грчки писац из римског периода (крај 2. и почетак 3. века), у свом делу *Δεινσοφισται* (*Гозба софистија*) наводи да је око 5. века пре нове ере историчар Харон из Ламсака у Спарти видео златни пехар који је Зевс, наводно, поклатио Алкмени – пехар који се помиње и у Плаутовом *Амфиџриону* – док је Херодот (ХЕРОДОТ: 4, 25) у Теби видео треножац који је Амфитрион

⁵ Једини изузетак у том погледу су *Заробљеници* (*Captivi*). Писац у епилогу те комедије изричито назначавача: „Песници напишу веома мало таквих комедија као што је та у којој добри постају још бољи“. И у прологу потврђује да ова комедија „није урађена на уобичајен начин и не тако као друге“.

принео као дар након похода на Телебонце (против којих, дакако, ратује и Плаутов Амфитрион). Грчки митографски приручник *Айолодорова библиотека* (APOLODORUS 2, 61–62), око двеста година после Плаута (1. век пре наше ере) такође приказује кључни део мита. У грчкој култури мит о Зевсу, Алкмени и Амфитриону био је популаран. Софокле је написао трагедију *Амфиџрион*, а Еурипид *Алкмену*. Претпоставља се да је и римски песник Еније (239–169. године пре наше ере) написао трагедију *Алкмена*, али то су само хипотезе.

Мит који Плаут овде приказује долази из циклуса тебанских прича о Хераклу. По тој митској традицији Херакле је био син Алкмене и Зевса. Алкменин муж, тебански војсковођа Амфитрион, отишао је са војском на непријатељске Телебонце, а у међувремену је Зевс, као предузимљив љубавник, на себе ставио лик Амфитриона и приближио се Алкмени. Алкмена је већ била трудна са својим мужем пре него што је он отишао у рат; сада је трудна и са Зевсом, и тако носи у себи близанце – плод смртног мужа и плод бога Зевса. Из првог рода биће рођен Ификле, а из другог Херакле. А да би чистој и неукаљаној жени Алкмени олакшао порођајне болове, Зевс је здружио оба порођаја у један, тако да је Алкмена истовремено родила Ификла и Херакла. Последњи је већ на порођају показао своју надљудску снагу; он је већ као дете искочио из колевке и удавио огромну змију, која је њему и његовом брату претила смрћу. Мит о огромном детету, рођеном из семена божанског оца и из тела овоземаљске мајке, у грчкој традицији је био веома раширен те га срећемо у позадини скоро свих прича о херојима и полубоговима (Вукадиновић 2006: 12–27). На паралеле тог мита наилазимо и у Египту, па чак и у Кини (GANTAR 1970: 117). У Плаутово време без сумње је овај мит био одомаћен у Риму па се, на пример, о Сципиону Великом (TITUS LIVIUS: 36, 38) шушкало да је Јупитеров син.

Амфиџрион, међутим, и у другом погледу иступа из целог реда других Плаутових комедија: то није чиста комедија, већ је трагикомедија, како аутор већ у прологу изричито означава. То је једина трагикомедија која се као таква означава у античкој литератури. Можда се као литерарна врста нашла на такозвану хиларотрагедију⁶ сицилијанског комичара Ринтона, која је покушавала у исти мах гледаоце довести и до суза и до смеха. Плаут означава Амфитриона као трагикомедију са образложењем да у њој поред робова, као носилаца комичног чина, наступају и хероји и богови, а то су изразито трагичне особе. Али чини се да Плаут *Амфиџриона* није означио као трагикомедију само због преплитања високих и ниских особа, већ и због мешања озбиљних и комичних призора.

Комичних сцена у игри има доста. Овде је већ смешан, на пример, сам пролог, који са својом контраверзном оштрицом подсећа на Аристофанове

⁶ Реч *hilarotragedia* сложена је од придева *hilaros* (= ведар, весео) и именице *tragodia* (= трагедија). Ринтон из Сиракузе, једини познати представник те врсте, живео је око 300. године пре нове ере.

парабазе. Још више се истиче комично у следећем приказу, када се срећу прави Сосија и псеудо Сосија односно Меркур. Ова лакрдија достиже свој врхунац, без сумње, у изгубљеном приказу где Меркур, замаскиран у пијаног роба, са стрехе брани Амфитриону да уђе у своју властиту кућу. Али и поред тих и других смешних приказа следе и прикази у којима преовладавају изразито трагични тонови. Они с почетка пролазе неопажено, а касније све више и изразитије задиру у ткиво драмског чина и на крају сасвим преовладају. Тако, на пример, Сосијев опис битке између Телебонаца и Тебанаца у првом приказу неки истраживачи означавају као пародију хомерског епског стила. Можда у том опису заиста постоје неки патетично набрекли рефлекси херојске узвишености. Али управо са том или још већом праведношћу могли бисмо у том опису видети поруку, без које готово не можемо ни замислити античке трагедије.

Сасвим је неоспорно да се чују озбиљни акорди на крају првог чина, у Јупитеровој речитој евокацији Ноћи:

Nunc te, nox, quae me mansisti,
mitto ut concedas die (PLAUTUS, *Amph.*, 545)

А теби, Ноћи спокојна, што си ме чекала стрпљиво,
Дозвољавам сада да уступиш место дану.

И Алкменин монолог у другом приказу другог чина могао би бити украс било којој грчкој трагедији. Већ њене уводне речи имају изразиту софокловску каденцу:

Satis parva res est voluptatem in vita atque in aetate agunda,
Praequam quod molestumst? (PLAUTUS, *Amph.*, 632–633)

Мала је мера весеља у проведеном животу
Пуна је мера туге?

Даље у комедији складно се преплићу девојачка нежност и понос јунакове жене, која је добила на крају узнесен свети призвук.

Снажне трагичне озбиљности има у речима са којим Алкмена брани своје женско достојанство и поштење и тим речима се литерарни патос и племенити етос сасвим спонтано сливају у то што је Винкелман (RAIMUND 2003: 115) узео као најдрагоценији елемент класике *edle Einfalt und stille Größe* (племенита једноставност и тиха величина).

Non ego illum mihi dotem esse ducō, quae dos dicitur,
Set pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,
Deum metum et parentem amorem et cognatum concordiam,
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis. (PLAUTUS,
Amph., 839–842)

Ja ти нисам онај мираз донела, што се миразом зове,
 Већ поштење и срамежљивост и снагу над пожудом
 И божји страх и поштовање родитеља и слогу међ рођацима
 И жељу да теби удовољавам, да вредне наградим и скромне помажем.

Уопште, Алкмена је особа коју и у грчком палију одаје достојанственост римске матроне; и у најкомичнијим и најшалаљивијим ситуацијама остаје њено достојанство чисто и недирнуто. Она је једина која у том лавиринту загонетки и заблуда не губи своју индивидуалност, једина чврста тачка у вртлогу замена и превара; ка њој је усмерена жудња људског војсковође Амфитриона и пожуда божјег владара Јупитера, њој се покоравају њихове слуге, Сосија и Меркур. Све што ради Алкмена – замерке које има према правом Амфитриону и преданост лажноме, све расте из чисте савести, верности и поштења, нема никакве кривице за њу и упркос чињеници да она *de facto* води љубав са обојицом; сенка сумње о исправности сопственог понашања чак је се ни не дотакне.

И њен муж Амфитрион показује више трагичних него комичних потеза, и испод његовог грчког палија осећамо душу римског војсковође.⁷ То што доживљава Амфитрион је пре све, само не комично. Можда је у његовој правој бескомпромисности благо исмејана судбина римског генерала, који иначе доживљава тријумфе на бојишту, а у кући, на законском кревету, превару. Али ова карикатура је уистину само благо назначена и неизмерно далеко од гротескних димензија које можемо наћи у другим Плаутовим комадима. Прве речи, којима се Амфитрион заправо исмева, изречене су тек на крају последњег чина:

Pol me hau paenitet,
 Si licet boni dimidium moho dividere cum Iove... (PLAUTUS, *Amph.*, 1124–125)

Полукса ми! Никако не жалим
 ако добро морам попола с Јупитером делити...

Отровну иронију која лежи у тим речима добро је осетио Ротру, Плаутов француски имитатор из 17. века, када је из уста Сосији изрекао овај коментар:

⁷ Који је римски војсковођа заправо приказан у лику Амфитриона, о томе је било више познатих различитих претпоставки: једни су у њему видели Сципиона Африканца, други његовог брата Луција Корнелија Сципиона, трећи Марка Флувија Нобилиора. У складу са тим су и у опису битке између Тебанаца и Телебојаца једни видели рефлексију битке код Заме (202. год. п.н.е.), други битку код Магнезије (190. год. п.н.е.), трећи заузимање Амбракије (189. год. п.н.е.). Наравно, са овим иду само непотврђене хипотезе, које су за вредновање Плаутове театарске уметности сасвим ирелевантне. Покушаји да се *Амфитрион* прикаже као дело које је уперено против политичких амбиција Сципиона показали су се као неутемељени.

Ова част – чини се – њему је само утеха горка
 Која нека барем мало оследи укус напитка.
 Ја за самог себе знам, да сам поносног духа,
 Ништа ја не трпим, па макар да је дошло и са неба. (Ротру 1883: 315)⁸

Људске особине у тој драми стога оличавају трагични аспект догађаја. Носиоци комичног су два бога: Јупитер и Меркур – људска трагедија је за њих само пријатан ужитак и забавна авантура. А у свему томе нема ничег нити часног нити посебно духовитог, већ само једноставне варке без било каквих моралних предрасуда. Њихов тријумф базира се само на њиховој божанској препотентности. Алкмена, па и Амфитрион, надмашују их по својим моралним вредностима. Како је мали и низак изгубљени Јупитер са својом сладострашћу и похотним ловом за чулним ужицима, нарочито ако га упоредимо са племенитим достојанством Алкмене.

Али за правилно вредновање улоге богова у тој игри и код Плаута уопште потребно је додати следеће: тако како су Алкмена и Амфитрион, само у грчке костиме пресвучени, достојанствена римска матрона и победоносни римски војсовођа, тако су насупротив њима, Јупитер и Меркур само римским именима означени грчки богови Зевс и Хермес. Римљани су били у времену када је настајала Плаутова комедија далеко од верске скепсе и равнодушности; са свом озбиљношћу и побожношћу веровали су и надали се у свог највишег бога, у њему видели заштитника империје. Плаут са својим комедијама такође није имао намеру да пољуља темеље тог искреног и дубоког веровања. Зато се у драми привидно дистанцира од сваког таквог објашњења и посебно назначавача да је наш Јупитер „човечанске мајке, човечанског оца син“.

Једина, заиста комична фигура међу људским особама у овом Плаутовом делу јесте Амфитрионов слуга Сосије. Али и у њему осетимо дубоки трагичан немир. Овај немир расте из сумње о истоветности и аутентичности своје властите личности, који касније у њему постаје све гласнији, док се коначно не развије у болестан крик:

...di inmortales, obsecro vostram fidem,
 Ubi ego perii? Ubi inmutatus sum? Ubi ego formam perdididi?
 An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?... (PLAUTUS, *Amph.*, 455–457)

...Богови бесмртни, тако ми верности ваше,
 где ја то несташ? Где се измених? Где ја лик свој изгубих?
 Зар себе тамо оставих, зар сам себе случајно заборавио?

Са његових усана чујемо – иначе на простом комичном језику изражено – егзистенцијална питања, која су тада први пут почела да узнемирују римског образованог човека: Ко сам „ја“? До које мере сам ја уопште „ја“?

⁸ Наведене стихове превео је Кајетан Гантар.

Да ли је ово моје „ја“ које показујем споља уистину моје право „ја“? Да ли је ово моје „ја“ нешто есенцијално моје, нешто неутуђиво, да ли је то само маска коју може да обуче било ко? Само неколико деценија касније одјек тих питања поново ћемо срести код сатиричара Лукилија (180. (?) – 102. године пре нове ере), највише у славном фрагменту:

Publicanus vero ut Asiae fiam, ut scripturarius
pro Lucilio, id ego nolo et uno hoc muto omnia. (ВАРМИНГТОН 1938: fr. 650–651)

Не бих желео да постанем станар целе Азије и колекционар трошарине,
Радије бих да останем Луцилије: једино то не дам у замену за цели свет!

Није случајно да је Плаут ова питања управо наменио робу Сосији. Он је, по свој могућности, његова најоригиналнија замисао у целој комедији. Како у свим другим својим комедијама, тако је и овде са посебном љубављу обликовао баш лик роба и у њега уложио највише себе, највише оригиналног. Основну митску причу, скелет комедије, могао је укључити из неког грчког извора, из Ринтонове хиларотрагедије или из средње комедије, где се можда наслања на *Дуџу ноћ*, дело комедиографа Платона.⁹ Али име Сосије нигде није забележено пре Плаута. А у Платоновој *Дуџој ноћи* вероватно је дошло до замене између Амфитриона и Јупитера. Римски писац је свој шаблон обогатио тиме што је у игру убацио још један пар двојника – Амфитрионовог слугу Сосију и Јупитеровог слугу Меркура. Слично је урадио и Шекспир у *Комедији забуне*.¹⁰

Ниједна Плаутова комедија није у новије време доживела толико извођења као што је *Амфиџрион*. Плаутов *Амфиџрион* подстакао је низ разноликих читања и прерада. Чини се да су га у Римском царству још увек играли и у 3. веку, иако је био осуђиван од црквених отаца раног хришћанства. Захваљујући преради Виталиса из Блоа, песника из 12. века, *Амфиџрион* је остао једини Плаутов комад популаран у средњем веку. У ренесансној Италији Плаутовим *Амфиџрионом* бавио се хуманиста Хермолај Барбаро. Око 1550. године *Амфиџрион* је адаптиран у енглески комични интерлудиј *Џек варалица (Jack Juggler)* те је, уз *Близанце*, постао први Плаутов комад преведен на енглески језик. Шекспир је у *Комедији забуне* највероватније комбиновао *Амфиџриона* са *Близанцима*. У 16. веку комад је често извођен у Шпанији, Италији и Португалији. Камоеш пише свој *Амфиџрион* 1587. године. У Француској 1636. године *Амфиџриона* адаптира већ споменути

⁹ Тог комедиографа Платона треба разликовати од чувеног филозофа Платона, који је иначе у својој младости исто писао комедије. Комедиограф Платон важи за млађег савременика Аристофана и представља прелаз од старе, политичко-офанзивне, у средњу комедију, која је у великој мери гajила пародију мита.

¹⁰ Можда је то Шекспир урадио под утицајем Плаутовог *Амфиџриона*, који је био мало раније преведен на енглески. Плаут је у *Близанцима (Menaechmi)* такође потенцирао унос два пара близанаца.

Жан Ротру, али под насловом *Два Сосија*, и Молиер, чији је *Амфиџрион* из 1668. године и метрички виртуозно дотеран, готово раван Плауту. На енглеским позорницама *Амфиџрион* Џона Драјдена из 1690. године одржао се до седамдесетих година 19. века. Можда је најекстремнију обраду Амфитрион доживео 1621. године из пера Јохана Бурмајстера. Он је трагикомедију преобразио у новолатинску хришћанску драму *Мајка Деввица (Mater Virgo)*, у којој је Теба постала Назарет, а Алкмена Деввица Марија. У доба револуционарних превирања у Европи крајем 18. века, нарочито захваљујући утицају Винкелмана и Лесинга, писцима и публици отварају се очи за оригиналну величину грчких уметничких дела. Иако је романтичарска жеђ за првобитним „природним“ и „оригиналним“ у то време налазила најмилије узор у народној песми, у тобож природним и наивним Хомеровим еповима и у старој грчкој драми, Плаут није ни у том периоду пао у немилост чак ни код теоретичара као што је био Лесинг. И за Лесинга, очараног старом грчком драмом и Аристотеловом поетиком, Плаут је остао „der Vater aller Komödienschreiber“. Најчешће извођена немачка верзија *Амфиџриона* потиче од Хајнриха фон Клајста из 1807. године.

Тако је *Амфиџрион* и после Клајста инспирисао разне драмске писце те почетком 20. века авангардни писац Хиполит Жан Жироду (1882–1944), који се радо служио античким темама, поставља 1929. године свог *Амфиџриона 38* (BODY – DAWSON 1997: 18–27). Већ сам наслов *Амфиџрион 38* упућује на Жиродуову авангардну наклоност ка аритметичким насловима,¹¹ инспирисану бизарном нумерологијом (ROBOL 1975: 132), где број 38 обележава ово дело као тридесет осму обраду Плаутове трагикомедије.

Књижевна делатност Жана Жиродуа плодна је и разуђена. Развијала се са великим успехом у тридесетим годинама прошлог века захваљујући у великој мери подршци Луја Жувеа, који је режирао скоро све Жиродуове комаде: *Елекџра*, *Зигфрид*, *Крај Зигфрида*, *Инџермеџо*, *Јудит*, *Неће биџи Тројанскоџ раџа*, *Теса*, *Додаџак џуџовању Кука*, *Посеџилаџ Париза*, *Онџина*, *Содома* и *Гомора*, *Шајовска џраја*, *Аџолон из Белака*, *За Лукреџију*. У прошлом веку његово стваралаштво било је нарочит предмет и тема многих критичких и научних радова. Драгослав Андрић 1971. године за потребе позоришта преводи на српски језик *Амфиџрион 38* (Жироду 1971: 3–43). А онда тек 2006. године, случајно или не, излази и друго дело у преводу Ане Моравић, комад у два чина *Неће биџи Тројанскоџ раџа* (Жироду 2006: 7–114). Жиродуови комади индицирају његову гласну поетику и постављање индивидуалног конфликта као метафоре конфликта између великих универзалних тема. Тако тему противљења рату и одбране мира Жироду користи као окосницу у комаду *Неће биџи Тројанскоџ раџа* (1935), у којем је наслутио опасност од Другог светског рата.

¹¹ На пример, у случају *150,000.000* Владимира Мајаковског број се односи на будуће становништво Совјетске Русије.

Реагујући на површност француског позоришта, тако дуго склоног булеварском заплету у циљу простог комерцијалног допадања, Жироду је, изгледа, хтео на сцену да доведе синтезу елитног и едукативног, па је у представи видео једини облик моралног и уметничког васпитања једне нације. Управо да би вратио позоришту достојанство, презрео је драмску радњу и у оквирима класичног мита и хришћанских легенди негирао је реалистички психологизам.

Његов рафинирани позоришни илузионизам у којем се спаја класично са романтичним рођен је на темељном пишевом класичном образовању. Исто тако, Жиродуов друштвени положај много је утицао на његово стваралаштво. Као дипломата, члан кабинета министра спољних послова Аристида Брианда, био је један од инспиратора његове европеистичке политике. Припадао је оним водећим круговима француског грађанства који су били привучени постизањем политичке хегемоније у Европи, дакако, културалистичке хегемоније утемељене на дијалогу. Било је то изнад свега поверење у репрезентативну демократију, које је пољуљано претњом рата и опасношћу од надолazeћег фашизма.

Сваки покушај да се дефинише жанр Жиродуовог *Амфијриона* 38 делује безуспешно, пошто су елементи трагедије и комедије тако драгоцено испреплетани да је жанровско одређење, поготово у смислу ироније и карактеризације, изгледа, потпуно било небитно за Жиродуа. Ипак, који год да је жанр драме у питању, важан елемент њеног проучавања јесте управо та испреплетаност божанског и смртног, као и тако развијене везе физичког и метафизичког. Трагедија Жиродуових ликова лежи у чињеници да су они ухваћени између својих улога у свету људи и много природнијем, чистијем, уједначенијем, разумљивијем свету Судбине (СОНЕН 1968: 2). Жиродуова идеолошка основа, иако вероватно не и поетска, чврсто почива на делима Ешила, Софокла, Еурипида, Платона и Аристотела, што вероватно потврђује и Сартрова примедба да је Жироду, бар за његов укус, сувише „аристотелски“.¹²

Сви критичари се стално срећу са заинтересованошћу коју Жироду показује према снази Судбине, као и њеној повезаности са људима (МАНКИН 1971: 38–39). Оно што већина критичара заправо говори јесте то да је Жироду, због својих проблематичних периода у животу, не само поново оживео Плаутову драму већ ју је преко метафизичких тема, тако болно развијених од стране грчких трагичара и филозофа 5. и 4. века п.н.е., на које се Плаут највероватније угледао док је писао свог *Амфијриона*, уградио у темеље савременог драмског исказа. Посматрање човека као ограниченог бића, као објекта де-хуманизације, као „учесника“ у пословима људи, које дефинише као нешто што обухвата питања постојања и непостојања, стварног и замишљеног, субјекта и објекта, човека и бога – питања су развијена код старих Грка, а

¹² Коен цитира Сартров чланак *M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristotel*.

поново испољена у Жиродуовим делима, поготово у *Амфитриону* 38 (LEADBEATER 1978: 222–233).

Корисно је приметити да је период двадесетих година прошлог века, барем у Француској, био обележен потрагом за јединством кроз метафизичке спекулације. Године 1927, две године пре настанка *Амфитриона* 38, Габријел Марсел је објавио свој *Journal Metaphysique* и тако упознао Француску са хришћанским егзистенцијализмом. За Марсела је то био покрет супротан марксистичком рационализму и атеистичком егзистенцијализму, а усмерен ка филозофији која истражује питањима постојања, бивствовања, тела као објекта, тела као субјекта, реинкарнације и присуства у смислу трансценденталне, метафизичке мистерије, што је првенствено у вези са разликовањем субјекта и објекта (ROMPLUM 1953: 88–100). Платонске, неоплатонске и грчке драмске везе веома су очигледне код Марсела, као и код Жиродуа, који мит о Амфитриону прилаже као свој допринос интелектуалном миљеу 1929. године. Попут Марсела, Жироду у свом раду бира да нагласи људско стање у смислу потенцијала за срећу, у вези са приближавањем божанског и смртног, или физичког и метафизичког нивоа постојања. Стога је нагласак у Жирадуовом *Амфитриону* 38 на напредовању човека и „спуштању“ богова до нивоа на коме се могу разумети и постати слични. Мотивација за овај покрет готово увек започиње, наравно, на божанском нивоу, што оставља човека да се позабави и прилагоди терету „морања“, који му намеће сила која је, наизглед, немогућа за контролисање, а која се наизглед случајно меша у његов живот. Заправо, божанска психологија, која функционише на сопственом закону неопходности, захтева, тражи, а на крају и добија прихватање, послушност и разумевање тог нивоа у који је присиљена да се умеша у циљу сопствене сатисфакције. Ова тема је класична и лежи у срцу свега онога што чини грчку драму, али нигде није више искоришћена него у Еурипидовим *Баханайкињама* и Софоклеовим трагедијама о Едипу. У свим овим делима нагласак је на развоју, кроз обред или знање, јединства два претходно одвојена нивоа бивствовања и разумевања. Сама та идеја јединства прожима *Амфитрион* 38.

Овом приликом задржаћу се на карактеризацији Жиродуове Алкмене. Интересантно је како писац слика Алкмену и како она реагује на наметање божанске воље. Напетост развијена у њеном карактеру и њена ситуација недвосмислено се ослањају на њену неспособност да размотри, у још мањој мери разуме прељубу са било ким, поготово с богом, с обзиром на то да она, у веома ироничном смислу, можда више од самог Амфитриона, схвата границе људске врлине, иако врлина за њу заузима прво место међу свим стварима на Земљи.¹³ Она каже: „Врлина је чувар слободе, сигурности, родитеља, деце, дома и домовине“. „Ако човек има врлину, свако добро је његово“, каже Плаут у свом *Амфитриону*. Жиродуова Алкмена је донекле неспособна да разуме и суочи се са фаталним присуством Јупитера. Она делује неповерљива,

¹³ Упореди Г. Карл Галински (1966: 222).

пуна хуморизма и критицизма према божанском. У Еурипиду и Плауту, Жироду проналази основне елементе трагичних аспеката своје Алкмене, жене чије врлине почивају у њеној посвећености људском стању и, као део тога, њеном мужу, али у исто време открива да је врлина безначајна када се супротстави Јупитеровој жељи. Једна од великих иронија Жиродуове Алкмене јесте та да је комплексност њеног карактера, сличног оном код његове Хелене у комедији *Неће бићи Тројанског раја*, скривена чињеницом да она делује као једноставна жена са једноставним укусима. Њено место у свету дефинисано је њеном љубављу према Амфитриону, њеном повезаношћу са природом, и њеним очигледним одушевљењем својом смртношћу. Ипак, негде на површини је њена посвећеност сопственом стању потпуна, и у таквом опсегу да она може да каже Јупитеру:

„Je ne crains pas la mort. C'est l'enjeu de la vie. Puisque ton Jupiter, l tort ou a raison, a cree la mort sur la terre, je me solidarise avec mon astre. Je sens trop mes fibres continuer celles des autres hommes, des animaux, meme des plantes, pour ne pas suivre leur sort. Ne me parle pas de ne pas mourir tant qu'il n'aura pas un légume immortel. Devenir immortel, c'est trahir, pour un humain...” (Жироду, *Amph.* 38, act 2 sce. 2)

„Смрти се ја не бојим. Она је залог живота. Кад је већ тај твој Јупитер, с разлогом – или тек тако, суочио земљу са смрћу, ја стајем на страну своје звезде. Осећам да ми у жилама струје и друга људска створења, животиње, па чак и биљке, и што се онда не бих сама препустила тој њиховој судбини...”¹⁴

Дакле, њен вољени стваралац је Амфитрион, који прави полице за оставу и резбари дрво трешње, а не Јупитер, који ни не може да разуме чињеницу да људи захтевају више елемената и боја него што је он створио. А ипак, постоје контрадикције у овој основној посвећености Алкмене људском стању. Док јој је сопствено неповерење у Амфитриона било потпуно разумно, оно је у исто време неприродна, илузорна врлина неусклађена са њеним природнијим жељама. На неки начин, Алкмена би их имала на оба начина; она би желела бесмртног сина, као што би све мајке желеле, а са друге стране, она жели да он буде нормалан, не превише јак или неустрашив, прожет истим несавршеностима као и већина јадних смртника. Такође, она указује верност Амфитриону, али сања о Јупитеру и на крају, на готово сократовски начин, детаљно испитује Леду (СРЕЛОВИЋ – ЦЕРМАНОВИЋ 2000: 229) са очигледним интересовањем за Зевсове раније посете њој у облику лабуда (Жироду 1929: 63–71). Укратко, док Алкмена преклиње за смртност, њене фантазије допиру до нечега изван људског разумевања на веома еротичан начин; и док је она срж уверљивости у њеном интелектуалном одбијању Јупитера и онога што он жели да уради – или прецизније, сазнања о томе шта

¹⁴ Предео Драгослав Андрић.

је урадио – она је физички привучена његовим телесним потенцијалима. Она је сусрела бога на интелектуалном пољу пристанка и победила га, збунила, чак убедила да зна мало о људској природи и да се поново бори са Титаном, баш као да се Прометеј поново рађа. Алкмена је прави Прометеј (Жироду 1929: 48).

Оно што Жироду описује је, наравно, то да је велики процеп који постоји између знања и бића божанског нивоа и постојања смртног нивоа заправо нека врста процепа премошћеног само жељом – жељом Јупитера да добије Алкменин пристанак и њеним сновима за Јупитеровом лепотом и бесмртним дететом које би јој могао подарити. Све ово је у сагласности са Жиродуовим жигом платонизма и неке врсте еротизма, које он види као урођене особине у односу између архетипа и посебног. Односно, еротизам првог и другог чина заснован је на физичкој жељи Алкмене и Јупитера, а развија се у више метафизички еротизам у трећем чину, тј. у пријатељство и међусобно разумевање. Чини се да је страна узета из Платоновог *Симпозијума* (Платон, *Супр.*, 210б) где Сократ описује човекову потрагу за истином као еротску потрагу за лепотом – идеја да су облици, у себи и по себи прилично безначајни, осим ако немају неку примену за човечанство, и да је човек такође изгубљен ако не успе да потражи и разуме њихове предикативне вредности. Нечији почетни еротизам заснован је на чистој физичкој лепоти, али временом почиње мистериозно приближавање лепоти, што превазилази почетно поимање. Прво Амфитрион, а онда Јупитер, али кроз све то постоји Ерос. Проблем неопходне повезаности божанског и смртног, метафизичког и физичког стога није мање присутан у Жирадуовом *Амфијтриону 38* него, на пример, у Еурипидовим *Баханџкињама*.

Решење ситуације између Алкмене и Јупитера долази у трећем чину, када се под директним притиском Меркура и Јупитера проблем решава и постиже компромис. Помирење или компромис на крају је засновано на питању пријатељства и чини се да је то крајња победа Алкмене над Јупитером. Али да ли је то стварно тако? Можемо се сетити да у другом чину Јупитер указује на Алкмену као на другог Прометеја, титана који иде у поход на њега у име смртника и смртности. Сада, након наговештаја одушевљења које је могло бити њено да је легла са Јупитером, Алкмена улази у однос који надилази физичко – прави метафизички однос – пријатељски, и можда још важније, пријатељство је засновано на једнакости и покушају узајамног разумевања. Ову врсту решења драматичног конфликта, засновану на помирењу, коју често проналазимо у класичној драми, добро је употребио Жироду. Поред Софокла, можемо се подсетити и Есхила и његове трилогије о Прометеју, у последњој драми у којој се Прометеј и Зевс мире и Прометеј се враћа на Олимп. Ипак, идеолошки садржај *Амфијтриона 38* слика Софокла, баш као и Еурипида и Плаута. Хуманизам Алкмене, њена постојећа посвећеност људском стању и њен однос са супериорном силом названом Јупитер – све то има своје корене у најпарадигматичнијој од свих грчких трагедија – *Краљу Едију*. Драматични поглед Жиродуа у односу на Алкмену

у основи је исти као Софоклов на Едипа. У драматичној сржи обе драме налази се основна борба човека да избегне тај конфликт, који се појављује када људска рационалност, или егоистично људско знање, помера човека на позицију у којој он сматра своју основну судбину ирационалном.

На крају се чини, било да је то због увођења Марселовог метафизичког хришћанског егзистенцијализма, или као резултат њему својственог оптимистичнијег симболизма, Жироду у *Амфиџриону* 38 има дефинисан нови однос између људског стања и судбине, која је до сада била толико наметљив терет. Ипак, његова дефиниција сопственог времена, у основи, поновно је излагање класичне опште признате истине. Ако је оно што је Есхил задржао у свом *Аџамненоу* тачно, Зевс је дао знања човеку на основу сопственог искуства; човек учи кроз патњу, зато што је Зевс учио кроз патњу (Калдвел 1970: 91). Напредак Зевса поклапа се са напретком човека и то опште искуство (патња) затвара и превазилази огроман понор неразумевања и незнања који их је претходно раздвајао. Зато рођење Херакла, или прецизније зачеће Херакла, за Жироду представља само јединство физичког са метафизичким. Оно је, на неки начин, зачетак нових идеја, појављивање нових чињеница, иако је живот мистерија са којом се не може суочити на чисто рационалном основу или путем поједностављених дефиниција. Без обзира на то колико то оригинално може бити, постоји метафизички логос, како га Софокле назива, који омогућава да постојање човека, ма колико било кратко, буде део истинског постојања.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Будимир, Милан, Мирон Флашар. *Преглед римске књижевности*, DE AUCTORIBUS ROMANIS. Београд, 1978.
- Вукадиновић, Снежана. *Упоредне судбине два хероја: Херакле – Марко Краљевић*. Магистарски рад. Нови Сад: Филозофски факултет, 2006.
- Ђурић, Милош. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1982.
- Жироду, Жан. *Амфиџрион 38*. Драгослав Андрић (прев.). Београд: Мостови 8, 1971.
- Жироду, Жан. *Неће бити Тројанског рата*. Ана Моравић (прев.). Београд: Паидеа, 2006.
- Ливије, Тит. *Историја Рима од оснивања града*. Мирослава Мирковић (превод, предговор и објашњења). Београд: Службени гласник, 2012.
- Платон. *Гозба*. Милош Н. Ђурић (превод и напомене). Београд, 2002.
- Срејовић, Драгослав, Александрина Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 2000.
- Херодот. *Историја I–II*. Милан Арсенић (прев.). Нови Сад: Матица српска, 1966.

*

APOLODORUS. *Apollodor's Mytologische Bibliothek. Bd. 1-2*. Übersetzt von Christian Gottlob Moser. Stuttgart, 1828.

- BIEBER, Margaret. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: Univ. Press, 1961.
- BODY, Jacques, Brett DAWSON. *Giraudoux*. Magazine littéraire N 360. Paris, 1997.
- BROCKETT, G. Oscar, Franklin J. HILDY. *History of the Theatre*, Boston, 2003.
- CALDWELL, S. Rihard. *The Pattern of Aeschyles Tragedy*. TAPhA. Vol. 101. Philadelphia, 1970.
- CICERO, Marcus Tullius. *M. Tullii Ciceronis opera, T.4. accusationis in C. Verrem, liber quartus de signis, oratio nona, ad optimas editiones collata, studiis societatis Bipontinae*. Strasbourg, 1781.
- CICERO, Marcus Tullius. *M. Tulli Ciceronis Scripta quae manserant omnia, Ps.3. Vol. 2: continens epistolarum ad M Atticum libros sedecim, epistolarum ad M. Brutum libros duos*. Recognavit Reinholds Klotz. Lipsiae, 1880.
- COHEN, Robert. *Giraudoux – Three Faces of Destiny*. Chicago, 1968.
- ESHIL. *Persijanci – Okovani Prometej*. Miloš N. Đurić (preveo, objašnjenja i napomene napisao). Beograd: Rad, 1976.
- GANTAR, Kajetan. *Amfitruo – Titus Maccius Plautus*. Maribor, 1970.
- GIRADOUX, Jean. *Amphitryon* 38. Paris, 1929.
- HIERONYMUS. *Epistulae D. HIERONYMI, ex antiquissimis exemplaribus, opera ac studio Marini Victorij Reatini emendati, ex officina Christopheri Plantini, Antverpiae*, 1578.
- HORNBLLOWER, Simon, Antony SPAWORTH. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, 2003.
- LEADBEATER, W. Lewis. *Classical Themes in Giradoux Amphitryon* 38. Calgary: Rocky Mountain Modern Language Association, 1978.
- MANKIN, A. Paul. *Precious Irony: The Theatre of Jean Giraudoux*. Paris, 1971.
- PLAUTUS, Titus Maccius. *Amphitruonem, Captivos, Miletum gloriosum, Rudentem, Trinimum complectens*, ex recognitione Alfredi Fleckeiseni, praemissa est Epistula critica ad Fridericum Ritschelium, in aedibus B.G. taubneri. Lipsiae, 1891.
- PLAUTUS, Titus Maccius. *Amphitruo*. David M. Christenson (trans.). Cambridge: Cambridge Greek and Latin classic, 2000.
- POĐOLI, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- POMPLUM, Lois. *Gabriel Marcel: Existence, Being and Faith*. Yale French Studies II, 1953.
- RAIMUND, M. Fridrich. *Sehnsucht nach dem Verlorenen: Winckelmanns Asthetik und ihre fruhe Rezeption*. Bon, 2003.
- REBENICH, Stefan. *Jeronime the early church fathers*. London: Routledge, 2013.
- ROTROU, Jean. *Theatre choisi-Rotrou. illustrée de quatre gravures coloriées*. Avec une introduction et des notices par Félix Hémon; dessinées par Henri Allouard. Paris, 1883.
- WARMINGTON, Eric Herbert. *Remains of Old Latin III*. Massachusetts: The Loeb Classical Library Cambridge, London: Harvard Univesity press, 1938.
- WATT, A. Harold. *Plautus and Shakespeare. Further Comments on „Menaechmi“ and „The Comedy of Errore“*. The Classical Journal, Vol. 20, No 7, Cambridge, 1925.

Snežana M. Vukadinović

PLAUTUS' *AMPHITRYON* IN THE GUISE OF FRENCH AVANGARDE

Summary

Certainly, a myth is not a privilege of just one concrete epoch and it is not just an appearance of the archaic past. On the contrary, while the influence of the rational mind and strength of logos were growing through the history of civilization, it was harder to cope with a mysterious essence and the power of mythic narratives, its adaptability for whimsical social conditions and changes, and finally, with the more obvious and greater presence of myth in various spheres of human existence. This paper highlights the creativity of the greatest Roman playwright, Plautus (Titus Maccus Plautus, 254?-184 BC), with a reference to his only play with a mythological theme, *Amphitryon*. It analyzes the protagonists of the Plautus' only tragicomedy, their roles, connections and the message. The Greek myth has found its place in French literature too. Jean Giraudoux (1882-1944) illuminates the ancient myth with a modern thinking, stimulated by the ambition to actualize and problematize the story. By that, he produces his own comedy *Amphitryon 38*. On the strong Plautus' tragicomic dialogue between mortals and gods, Giraudoux adds its own poetics. He clearly draws the boundaries between the rational and the irrational in human beings. He observes human sin on a modern and metaphysical way. His *Alcmena* is a true embodiment of the meaning of life with all its hardships. She is an implacable and silent fighter for every human activity which is imbued with the optimistic spirit of Eros.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за историју
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
snezana_vukadinovic@yahoo.com

Мр Сања Ј. Париповић Крчмар

ПЕСНИЦИ МОДЕРНИЗОВАНЕ ТРАДИЦИЈЕ (КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ СРПСКОГ НЕОСИМБОЛИСТИЧКОГ ПЕСНИШТВА)*

У раду се сагледава поимање специфичне сарадње модерног и традиционалног, које су заступали песници педесетих година двадесетог века. Кроз њихово стваралаштво спознаћемо да из наше књижевне историје вреди прихватити, упамтити и дорађивати поједине делове; да нас очување спона са традицијом не спутава у креирању индивидуалности. Процес задирања у културну и књижевну традицију, не само националну него и европску, један је од кључних аспеката неосимболистичког песништва. Интенционално учествујући у обнављању облика путем његове модернизације, неосимболисти су остварили и помаке на развојној линији српске поезије.

Кључне речи: традиција, иновација, српски неосимболисти, национално и европско наслеђе, песници модернизоване традиције, обнављање утврђених облика.

1. Традиција и иновација. Тежња за новаторством, за модерним изразом, повлачила је са собом истовремено и осврт на традиционално. Изградити особит однос према традицији, ослањати се на њена средства, посезати за традицијским реквизитима, могло се тумачити као начин постизања трајних уметничких вредности. Раскид са традицијом водио је забораву, а управо то је требало избећи. Вечити антагонизам појмова старо и ново, модерно и класично биће подстицајан многим песницима у изградњи сопственог става. Најчешће ће их водити ка спознаји о неопходности прожимања и синтези оба правца. У својој студији о класичној и модерној оријентацији као основној дијалектици књижевног стваралаштва, Адријан Марино је уверен да „stvaralaštvo nije moguće bez nekog modernog koeficijenta diferen-

* Рад је настао у оквиру пројекта *Аспекти идентитетa и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

сјјације, изума; који ће да реструктурира *другачије* већ постојеће, традиционалне, преносиве елементе” (MARINO 1997: 82). Модерни дух посезао је за традицијским исходиштима асимилујући класичне вредности. У том непрекидном интегрисању дела која настају у постојеће књижевне низове, сагледавана је суштина развоја стваралаштва. Сасвим је извесна немогућност раздвајања појмова класично и модерно, што нас суочава са постојањем амбигвитета, својеврсне јукстапозиције. Међусобно се старо и ново преплићу, допуњују, ослањају једно на друго, те је опредељење за традицију или иновацију апсурдно услед њихове очигледне међузависности.

Управо овакво поимање ове специфичне сарадње, значаја претходног без којег новог не може ни бити, а тиме ни развоја уметности, заступају песници педесетих година двадесетог века. Указано је на три фактора који су утицали на настанак ове групе врских индивидуалаца који су се називали неосимболистима.¹ Првобитно, реч је о тежњи наших авангардиста да у доношењу новог поетског израза сачувају извесне конвенције традиционалног песништва, иако са личним печатом у начину употребе. Тиме би модеран израз и даље био у спрези са националним обележјем. Други чинилац формирања групе садржан је у актуелном спору реалиста и модерниста. У јеку сукоба присталица окупљених око тадашња два значајна часописа – *Дело* и *Савременик*, неосимболисти се неће приклонити ни једнима стварајући свој препознатљив модел, опозитан свакој искључивости. Извесне промене настале су овим сусретањем модерног и традиционалног, створена је једна дијалогска ситуација, која је резултирала оним што је другачије и од једног и од другог. Следећи концепт спајања прошлости и садашњости односи се на групу неосимболиста у српској књижевности која је истовремено имала и позитиван и негативан приступ проблему промене (в. Грдинић 2007: 365–377). И коначно, један од фактора је у контексту европског песништва, тенденције Е. Паунда² и Т.С. Елиота које су ишле у смеру раскидања са дотадашњим конвенцијама у поетском стваралаштву, бирајући само оне елементе унутар традиције чија ће виталност изнети модерни сензибилитет и успешно критички презентовати садашњост.

Када песник посеже за традицијским исходиштима, он „ходочасти у неке светлуцаве дубине крви, у дубине колективног националног присећања, да би одатле изнео знакове заборављених мудрости, симболе вековног трајања, доказе о перзистентности меморије – и у свему томе нашао нову вредност, ново место у свом систему одбране људскости”, рећи ће Лалић.

Однос према традицији за послератну српску књижевност имао је пресудан значај. Испитивање моћи традиције неће ићи у правцу глорификовања

¹ У раду који примарно разматра сталне облике песме у поезији Бранка Миљковића, иницијатора ове групе песника, Никола Грдинић ће маркирати књижевноисторијски контекст и условљеност појаве српских неосимболиста (в. Грдинић 1996: 87–100).

² Неће пропустити да нагласе Паундову мисао о традицији ни Миодраг Павловић нити Иван В. Лалић: *Традиција је лејоџа коју чувамо, а не систем окова који нас сјужава*.

њених вредности и пуког подражавања, већ ће се изнедрити један дослук са свим оним што нам је остављено у наслеђе. Тиме ће се, пре свега, добро упознати, а потом и успоставити континуитет са духовним вредностима претходника. Песничка генерација педесетих година носила је сазнање поштовања песничке традиције осећајући је и даље живом. Кроз њихово стваралаштво спознаћемо да из наше књижевне историје вреди прихватити, упамтити и дорађивати поједине делове; да нас очување спона са традицијом не спутава у креирању индивидуалности. Уз одговорност, она је и „изазов, подстицај, на који песник мора да одговори свим својим стваралачким моћима”, рећи ће Миодраг Павловић, песник прве послератне генерације, који је подробно разматрао проблем песничке традиције (Павловић 2010: 15–61). Он ће прецизно представити ситуацију тадашњих песничких стремљења, можемо рећи, у потпуности применљиву и на групу неосимболиста:

„Данашњи песници вајају нове рељефе на телу традиције, а песничка прошлост нам помаже да схватимо боље шта се у данашњој поезији збива. Из појединих песника рађају се нови правци развоја и бергсонски се ‘распрскавају’ на разне стране, у друге се песнике уливају разни токови и наше и стране традиције; спаја се неспојиво, ствара се немисливо” (Павловић 2010: 84).

Тај поетички постулат, основна поставка спајања неспојивог, за коју су неосимболисти залагали, имао је за циљ реализовање интегралне поезије. Замисао је била да се постојеће вредности оваплоте у садашњем тренутку, а да се том синтезом ипак начини њихов препознатљив израз, у домену савремености. Под копреном две поетике, симболистичке и надреалистичке, тежиће се измирењу и укрштају које ће сублимисати дајући нов песнички израз. У таквом изразу остварена је равнотежа, како је то Лалић констатовао пишући о поезији Велимира Лукића, а поводом књиге *Мадригали и друге њесме*, која „је саграђена у једном занимљивом и несумњиво особеном споју елемената традиционалног лиризма и једне квалитетно нове осећајности, карактеристичне за песнички напор послератних генерација” (1973: 624).

2. СТВАРАЛАЧКИ ДОСЛУК СА ТРАДИЦИЈОМ – НАЦИОНАЛНОМ И ЕВРОПСКОМ

2.1. Процес задирања у културну и књижевну традицију не само националну него и европску, један је од кључних аспеката неосимболистичког песништва. Реч је о песницима, генерацијским исписницима чије су песничке стазе потцртане књижевном образованошћу; песницима који су трагали за новим изражајним могућностима ослањајући се на разноврсна стваралачка искуства – стварајући и на подлози народне поезије, фолклора, осврћући се на средњи век и Византију, надовезујући се на претходну националну поезију, у смислу изградње новог односа и према надреалистичкој, авангардној поезији. Предуслов стварања свакако је укореењеност у националном терену. Песници морају бити свесни оних који су пре њих писали, иначе

ризикую етикетирање духовног провинцијализма, како је то говорио Лалић: „Провинцијалан је дух који одбија да се сећа, који се одриче својих координата заданих у језику – у традицији, историји, судбини, духовном простору тог језика. (Ко не повуче поуке из Лазе Костића или Војислава Илића, узалуд ће их тражити код Малармеа или Рилкеа)” (1997б: 268).

Настављање посла предака опсесивно ће пламтети у духу свих припадника ове поетске групе. На јавним манифестацијама у два наврата на дослух са наслеђем указаће и Борислав Радовић, прво примајући награду „Десанка Максимовић” у Бранковини 16. маја 2001. године, а потом и награду „Жичка хрисовуља” у Жичи 19. августа 2002. године.

Пред споменом на нашу песникињу, потврђујући да није поникао без корена и да дослух са претходницима у тренуцима његовог рада није изостао, пронеће речи: „Инокосан колико то може бити, он (песник – С.П.) ствара на створеноме. Модеран песник се нарочито одликује свешћу о томе. Он је штавише одавно истакао да својим претходницима дугује све што је постигао” (2002: 202). Прецизирао је Радовић да сâм песник није заслужан за тај дослух, с обзиром на то да се он не бира, као ни матерњи језик, већ се бирају само разлог и средства.³

Чињеницу да поезија зависи од свега што је до тог тренутка написано, да се одједи разних песника уплићу у поезију уопште, па тако и наших неосимболиста, посведочиће и гостима на Жичкој песничкој свечаности. Радовић нам је понудио решење којим ће вредности које песници стварају бити окренуте будућности и трајати кад и ти модернисти постану традиционалисти.⁴

„Опредељујући се да потражи ослонац на искуствима једних а заобилазећи искуства других, он бира међу њима себи сроднике, од далеких према ближима и најближима, како би се и сам прикључио том мноштву. Мало која јер је само његова, срећни проналазак из некаквог звезданог тренутка; мало која реч не би се дала протумачити као његово макар и нехотично позивање на нешто негде већ домишљено и исказано. Испада као да будућа песничка творевина пониче из дослуха са наслеђем, које је и само некада припадало будућности” (Радовић 2003: 24).⁵

³ „Усталом, песник се неизбежно, сваким иоле озбиљнијим и заснованијим покушајем, одређује према ономе што зовемо наслеђем, било да у њему тражи подршку или налази препреке остваривању сопствених намера. Састављање стихова могли бисмо примити као његов начин да се о томе изјасни. А то изјашњење није напослетку ништа друго до његов поступак, што ће рећи разлог којим он оправдава писање песме, уз одговарајући одабир и употребу песничких средстава која му стоје на располагању. Он чак може донекле да преиначује наслеђена средства, прилагођавајући их својим захтевима, да би их, тако преиначене, понудио на разматрање и коришћење следбеницима” (Радовић 2002: 202).

⁴ У свом разлагању термина модерног А. Марино ће навести формулу Камила Петрескуоа: „’striktno teorijski gledano, tradicionalizam je samo beskonačna serija klasicizovanih modernizama’ ili: ’modernisti su samo tradicionalisti u nastanku’” (MARINO 1997: 103).

⁵ Потребу за обухватањем целине у перманентном неговању наслеђа преточиће и симболички стихови Радовићеве песме *Живой вина* (Песме 1971–1982).

Значај те укорееености у традицији осведочиће и песник који баштини у свом стваралаштву националну вертикалу којом ће се једино успети досегнути врхови песничких остварења. Делотворност архаичног говора и древних мелодија активираће Алек Вукадиновић у свом песништву, али и у двома занимљивим тврдњама нареченим као досетке, на које ће указати у свом раду и Славко Гордић: „По првој, модерно песништво није настало безгрешним зачећем, оно је нека *верзија* оног *йре* и оног *другде*. По другој, сродној, поезија живи од помешаних енергија *данашињеџ* и *давнашињеџ*” (Гордић 1996: 57). У тој микстури рађају се значајна песничка дела која су, иако у корелацији са претходећим, истовремено и нова, чиме се још једном подвлачи општепозната чињеница да је опредељеност за неку традицију двосмерни процес усвајања и давања, да је сврха црпљења из наслеђа уједно и у богаћењу истог, да се формирањем особеног, аутентичног поетског дискурса и продужава и гради нови традицијски поредак. У том се динамичном процесу крије гаранција вечитог утицаја претходне на потоњу поезију, „пошто књижевност живи од сталног преображавања, давања новог лица ономе што је познато”, како то тврди Радивој Микић осврћући се на Миљковићево песништво после пола века (2011: 74). У контексту трансформисања или модернизовања постојећег, из чега консеквентно исходи интенционално нови изглед поткрепљен поетичким концептом ове групе песника, могу се сагледавати и поетски облици заступљени у њиховим опусима.

Песничка линија, у коју је инкорпорирано и Вукадиновићево песничко биће, свакако полази од народне поезије (пре свега оне фолклорно-мелодијске гране, звука басми, бајалица, бројалица, загонетки), потом, преко Кочерових језичких експеримената, Лазе Костића, Момчила Настасијевића, Васка Попе и Станислава Винавера, њену битну тачку чине и симболистички следбеници, посебно Бранко Миљковић. То је она посебна грана српског симболизма, о којој је Љубомир Симовић говорио, са природним завичајем управо у свету и језику бајалица. И Алек Вукадиновић је „изградио песнички свет чији су корени у сасвим особеном виду имагинације која доминира у фолклорно-митолошком слоју српске културе али која свој природни продужетак налази у симболистичкој поетици, тачније речено у потреби модерних песника да говоре на сасвим посебан начин” (Микић 2003: 8). Симилярни по стваралачком сензибилитету, имагинативно сродни толико да обједињени чине једно стваралачко сазвежђе (иако су и појединачно свет за себе, стварају и завештавају сопствену традицију⁶), ови песници разапињу ону „тамновилаетску”⁷ нит којом се, спрегом архаичног, древног и модер-

⁶ Иако поета са имагинацијом симболотворне природе, како сам сведочи, прави дистинкцију између стваралачке имагинације класичног симболисте и сопствене имагинације која симболима не информише о стварности већ креира свет.

⁷ О Тамном вилајету Вукадиновић је говорио у више наврата. У једном забележеном разговору прецизираће његово значење: „Тамни вилајет језика и имагинације, та дубоко национална, а опет изразито модерна и светска линија песништва, јединствен је феномен

ног, симболичког искуства, изродило најизворније песништво. Стара и модерна линија српске поезије укрстиле су се у истоветном својству комуницирања „са дубоким архетипским слојевима националног бића, његовим језичким и имагинативним матрицама”, закључује Вукадиновић у једном разговору о својој поезији (в. Јовановић 1995: 124). Поновно откривање домаћих песничких извора, то кретање националним простором, фундаменталним за настанак елемената са значајним симболичким функцијама, видео је као прави пут развоја и достигнућа универзалних песничких вредности; пут којим се успешно прикључује национална духовна вертикала токовима светске поезије: „Парадоксално је, али само на први поглед, да је ова дубоко национална жица српског песништва, истовремено и дубоко светска, његова светска линија” (Вукадиновић 1995: 124). Смештање Вукадиновићеве поезије у поменути књижевноисторијски контекст повод је био да песник изрекне свој однос према духом блиском наслеђу и да потврди значај и континуитет преплитања домаћег и страног:

„По мом осећању, песник је нужно структуриран огњиштем, духом родне земље, целокупном духовном и имагинативном традицијом свога народа, одакле се мора кретати према светским хоризонтима. Он је непрекидни укрштај националног и светског, личног, матерњег и универзалног, и од врсте и специфичности тих узајамних размена, преплитања и претакања, зависиће и сама природа, и степен реализације једног дара” (Вукадиновић 1995: 124).

Након генерализовања, фокусирао је, у специфичном облику сопственог песништва, спој српске песничке традиције „тамног вилајета” и европску традицију малармеанско-валеријанске песничке пројекције, чиме нам је указао на изразито индивидуализован песмотворни дар.

На дијалошку структуру српске поезије која је стварана од средине двадесетог века указано је у тексту који се превасходно и бави овом проблематиком предачког аманета. Уводни део књиге *Песници и њреци* Александра Јовановића подробно ће осветлити очување смисла у садашњем тренутку свих оних упоришних тачака за којима се трагало и које су се преузимале из прошлости (в. Јовановић 1993: 7–27). Позиција између подражавања, некритичког прихватања и одбијања, побуне, песницима ће омогућити да „стваралачким промишљањем историјске и културне ситуације” освоје „мале, али драгоцене сопствене просторе”. Благотворност давнашњих песничких искустава распротрла се попут мреже унутар неосимболистичких

у светској поезији, што се данас, поред несумњивих тешкоћа за рецепцију, све више увиђа. [...] Видим га као централни простор српске песничке имагинације, бајни и златоносни мајдан у којем лежи драго камење нашег језичког и имагинативног заумља, звукова и боја српског језика, најчаровитијих жубора и ромора родне мелодије. То је трезор у којем су похрањени најдубљи и архетипски фондови српске националне имагинације” (Вукадиновић 1995: 126–127).

поетских творевина. Модерним стремљењима не јењава потреба за духовним завичајем. Штавише, чини се као да артикулисање односа према традицији представља стартни импулс српској модерној поезији.⁸

2.2. Када говоримо о европоцентричним коренима, полазимо неизоставно од Т. С. Елиота, који је својим схватањем традиције узор овој групи песника. Сви су се они ослањали на његове тезе о уметности, изречене у познатом есеју *Традиција и индивидуални џаленаи* (1963). Подстицани елиотовским премисама, изграђивали су сопствени традиционализам и уцртавали путеве стваралачке индивидуалности. У забележеним разговорима са песницима, па и у њиховим експлицитним поетикама, наићи ћемо повремено на осетни полемички тон при читању и усвајању ових Елиотових традицијских идејних оријентира. Величајући његово разлагање појмова насловне синтагме у овом есеју, Иван В. Лалић, у пуној равноправности гласова, својим гледиштем само ће се надовезати на вредност изреченог суда надограђујући га својим виђењем. Оставиће у тој полемици вредан запис о дистинкцији између баштине и традиције:

„Баштина је оно што свако наслеђује самим тим што припада једној култури, једном народу, односно култури тог народа. Традиција је нешто што се бира, индивидуално. Песник, уметник, бира своју традицију. Човек не може да бира своје родитеље, али песник може да бира своју традицију. Није све што је моја баштина истовремено и моја традиција. Традиција је, могли бисмо да поставимо овакву дефиницију, активни део баштине” (Лалић 1997б: 286).

Лалић ће нам у више наврата нагласити да се при разматрању ових појмова мора полазити од њихове уске корелантности; „песник не почиње са нулте тачке” рећи ће, свестан ове њихове нужне коегзистенције. Питање Лалићевог путовања кроз културу комплексно је и подстицајно за поновне посебне студије с обзиром на то да је о томе доста писано. Указано је на античко наслеђе у његовој поезији (в. Петковић 2007: 215–230), на немачко песништво, особито на утицај Хелдерлина (в. Делић 2008: 85–105) при Лалићевом опробавању у античком метру и стварању циклуса хексаметра, те на одјеке француске симболистичке поезије (в. Новаковић 2007: 319–344; 2003: 53–66).

⁸ У рецензији Лалићеве књиге *Време, вајре, врџови*, прве песникове збирке којом је сумирао свој песнички пут и обрачунао се са песничком младошћу, Зоран Мишић је, у речима посвећеним Лалићевој поезији, уједно прецизирао какав су доживљај традиције имали наши модерни песници: „Историја је за Лалића врховна учитељица: она му помаже да своја искуства не погуби у успутним сусретима, већ да их прикључи заједничком искуству свога народа и европске културе. Иван В. Лалић придружује се оном кругу наших модерних песника који традицију не осећају као нечисту савест и емоционални терет, већ у њој виде неопходну димензију трајности и проверености. Он се данас налази на најистакнутијим позицијама наше поезије са којих се већ могу сагледати европски видови” (в. Напомене у I тому *Дела Ивана В. Лалића* 1997: 334).

Под ореолом елиотовског ултимативног захтева да нема песме изван традиције наћи ће се и Јован Христић. Прописујући критеријуме за модерност у есеју *О модерном у поезији*, у маниру свог узора конкретизоваће делотворност осећања прошлости и нужност активирања традиције у постизању савремености:

„За мене, модерно је једно специфично осећање прошлости, један објектив кроз који ми посматрамо прошлост, и тај однос према песницима прошлих времена изгледа ми да је права *differentia specifica* модерног. Ако ми успемо да једно такво осећање традиције постигнемо значи да смо успели да постигнемо модерно у своме времену, да будемо савремени” (Христић 1957: 24).

Тиме је Христић акценат ставио на оно што је живо, *садашње у прошло-сти*, ванвременско, што је фундамент Елиотовог *historical sens-a*. Да је овај текст својеврсни обрачун са модернизмом, са авангардним токовима, да песник доследно спроводи програм који је у њему дефинисан, истаћи ће Лалић у свом читању Христићеве поезије, позивајући се на његову есејистику као помоћ „у покушају препознавања његовог специфичног, индивидуалног ’трагања за једном другом традицијом’” (Лалић 1997а: 127). Сликвито ће Лалић, одређујући овог поету, представити све оне песнике свесне континуитета песничког пута, који су спознали нужности постојања претходника и следбеника, као „путнике са пртљагом”. На том путовању Христић је кора-чао нашим и страним стазама чинећи везе са Стеријом, Елиотом, Бодлером, Валеријем, а пре свега са Кавафијем.

Прегнантно ослоња на заједничко памћење и нелишавања стваралачког искуства констатовале и Борислав Радовић, премда то њему неће бити пресудна нота за успешно песништво. Ствара се са тежњом да се прерасте време и простор, рећи ће, да би једном другом приликом, износећи своје виђење модернизма,⁹ полемички обелоданио тадашње интенције у српском песништву:

„Наши традиционалисти, који су штошта научили од Европе, настоје данас да избеаве наш модернизам од супротстављања традицији, што год ова последња реч за њих значила: они хоће да покажу како наш модернизам, као ваљда ни било који други, не кида везе са традицијом, него напротив, открива вредности њених најдубљих слојева, по чему би он имао да представља обнову ни више ни мање него византијске књижевне традиције, поред живих Грка, или пак неке општесловенске и предхришћанске, итд.” (Радовић 2001: 284).

Афирмацијом Елиотовог схватања уметности неосимболистички песници себе су позиционирали на „посебно место”, како је то видео Радовић

⁹ „[...] модернизам није ништа друго до збир различитих одступања од канона, порицања и одбацивања неприкосновених узора заједно с њиховим схватањима о уметности” (Радовић 2001: 283).

у истоименој песми. Не приклањајући се потпуно ни старом, канонизованом, нити пак рушећи га при изградњи новог; нити колективни нити искључиво индивидуални печат; средиште своје делотворне оријентације ова група песника наћи ће под луком тих крајности, негде између „опозитних феномена”.

Имајући у виду везу са европским књижевним токовима, као спецификум српског неосимболизма, посебно треба нагласити утицај француских писаца, чије поетске исказе и начела српски неосимболисти уграђују у сопствена виђења поезије, те тако из литерарног искуства базираног на традицији постижу нова значења текста. Велики значај има њихов дијалог са Полом Валеријем којим се „оцртава њихов сопствени метафизички и егзистенцијални немир и њихови сопствени поетички ставови” (Новаковић 2011б: 752).¹⁰ Иако сви ови песници на свој начин полемишу са Валеријевим делом, у највећој мери се Миљковић позива на Валеријеве погледе: промишљањима о стварању удаљеном од конкретне појавности, које не црпи подстицаје из свакодневнице; посезањем за недостижним апсолутом; мислима о поезији оличеној у наговештајима, слутњама, „чистој поезији”, која је самој себи узрок и циљ, која своје настајање узима за основни предмет.¹¹ „Између Миљковићевог дела и дела француских песника успостављају се интертекстуалне везе, а Миљковићева поетика оцртава се у корелацији са поетиком француског симболизма кроз актуализацију њених начела у новом, неосимболистичком контексту српске поезије” закључује Јелена Новаковић (2011а: 92), која у више својих радова открива односе наших неосимболиста са француском књижевношћу.¹² Према песништву Бранка Миљковића осетно кореспондира са француским симболистима (Маларме, Валери, Клодел) и надреалистима (Кено, Боске, Елијар, Сипервјел), код њега није занемарљив ни утицај француских филозофа попут Гастона Башлара и Мориса Бланшоа.

¹⁰ „Ти ставови имају нека заједничка обележја, као што је схватање поезије као сазнајног искуства што се одвија кроз укључивање језика у живот духа и преношење духовне енергије у језичке облике чија ‘магијска’ моћ, заснована на ритму и музикалности, треба валеријевски да дочара мутне садржаје душе” (Новаковић 2011б: 752).

¹¹ Док пише о другима, Миљковић највише говори о себи. Тако у есеју *О поезији Десимира Блажојевића* наводи начела која и сам усваја: „Не пева ова поезија живот споља, већ његове тамне импурсе изнутра. Овде је поезија дошла до своје слободне пулсације; не подстакнута ничим споља, она је сама себи узорк. Будући да никуда не може из себе, она је херметичка. То је, у ствари, ‘чиста поезија’ која је себи узрок и циљ, чија је заинтересованост за свет другачија. Има у њој једне сасвим нове љубави за свет и живот. Њен песник зна: свет није видљив, он се може само певати, слутити и сањати. Она је у слаткој умерености времена и смисла из веровања у реч и звук” (Миљковић 1972: 61–62).

¹² Видети, на пример, радове: *Поезија као „пашејска ума”*: Бранко Миљковић и Пол Валери, Иван В. Лалић и француска поезија, *Одјеци француске јесничке мисли у делу Борислава Радовића*, обједињене у књизи *Инијершекцијалности у новијој српској поезији. Француски круж* (Новаковић 2004); *Јован Христић и француска поезија* (Новаковић 2009); *Пол Валери у поезији српског „неосимболизма”* (Новаковић 2011б); *Вукадиновићев дијалог са Валеријем* (Новаковић 2013).

3. Песници модернизоване традиције. Амбициозна замисао „јединства најбољег” родила се из схватања да нема напретка поезије само иновирањем него и освртом на утемељено, и повратком односно реактивирањем већ постојећег. Континуитет се потврђује истрајношћу песничких облика, премда идејни афинитети који ће се њима преносити свакако еволуирају.

Песничка генерација о којој говоримо актуелизовала је утврђене песничке облике, активирала мноштво оних које традиција чува, уједно уносећи у српску поезију оне до сада некоришћене. Свима им је својствена била дисциплина израза и минуциозна изградња стиха и надстиховних структура. Ни у једној студији нити књижевнокритичком тексту о стваралаштву ових песника неће изостати осврт на формалну уобличеност њихових песама, па се на основу тога може закључити колику су пажњу форми они сами поклањали и колико их је као групу детерминисала. О тој генерацијској заједничкој црти пише Александар Јовановић:

„Однос према традицији и култури испољава се и у непрестаној бризи за форму неосимболистичких песника [...]. Однос према форми константа је још од првих њихових књига. Радовићева и Христићева књига остварене су пажљивим и књижевно мотивисаним комбиновањем стихова и песама у прози... Сви су се ови песници – и то је посебан вид кретања кроз културу – подједнако успешно служили и везаним и слободним стихом” (Јовановић 1994: 66).

Таква брига за форму поглед је морала усмерити на њено „велико складиште” – традицију. Истовремено свесни изазова који сам облик може да им постави уколико слепо не следе његове већ готове конвенције, тако названи неосимболисти нашли су се у ситуацији да својим поступцима надоместе некадашње начине структурирања песме.¹³ У том смислу, њихове су поетске творевине, у ствари, нови облици изражавања. Отуда их често именујемо као песнике који су обнављали и модернизовали традицију. Колико су успешно транспоновали своје искуство посежући за утврђеним облицима може се

¹³ Уочено је да ова генерација управо доноси иновацију у структури поезије, што указује на њен развојни домет код нас. Ево како ју је Петар Милосављевић представио: „Време ове поезије је време превирања, раслојавања и преслојавања, никако не стабилности стиха. Употребљавају се све познате форме истовремено; у почетку је још Бранко Миљковић апелативно позивао да се негује везани стих, после се то питање више није постављало: ови песници бар у том погледу наступају без предрасуда, користе све могућности [...]. Новина коју ова генерација доноси, према томе, није у форми него у структури поезије. Дванаестерац Ивана В. Лалића није и дванаестерац Јована Дучића, везани слог Милована Данојлића сасвим је дугачије саграђен, структуриран од везаног слога Милана Ракића или Диса. [...] У структуралним новинама њихових стихова садржан је развојни домет наше поезије: може се једноставним упоређивањем видети како су се те структуре компликовале, како су постајале тананије, спојени смелији, еластичнији. [...] Оно што карактерише најбоље примерке ове поезије нису експерименти и трагачки подухвати, него успешна примена већ стечених искустава” (Милосављевић 1968: 144).

открити само једном пажљивом анализом, која нужно подразумева идентификацију, издвајање и компарацију.

Ова формална идеологија супротстављала се деструкцији културних тековина, те су, у складу са тим, песници модернизоване традиције поштовали и неговали сталне песничке облике. Верност тим чврстим облицима издвојиће Љубомир Симовић при једном од сусрета са Лалићевом поезијом (пишући управо о збирци која насловном синтагмом призива везе – *Смејње на везама*):

„Окружен деструкцијом савременог света, Лалић своју поетику заснива на схватању јединствености и целовитости света и историје, на конструктивности културе и цивилизације, па и на конструктивности песничких форми и песничког језика” (Симовић 1975: 109).

Обнављање облика, проистекло из поштовања континуитета, истовремено је проширило значењски спектар форме. Све оно што она у свом основном значењу носи добиће нову перспективу песничким уделом, те ће се формирати особита слојевитост формалне уобличености. Овим поступком обнављања указаће се на то колико је песник, који проналази извесно уточиште у обликовној старини, слободан у опхођењу према тим оквирима својих мисли или пак на то да ли подлеже датим могућностима носећи терет спутаности.

Паралелно са тематско-мотивским скуповима похрањеним у духовној ризници, у које се почесто пружа рука, и формални одељак представља шкрињу вредноста чију су актуелност и важност изнова проверавали српски неосимболисти. Довољно свесни своје стваралачке моћи, показали су на формалном плану неприхватљивост канонизације, што код оних тумача који прате пут структурног модуса свакако побуђује интерес. Специфична дружба са устаљеним облицима (да не кажемо преузимање) које Бранко Миљковић, па и његови савременици, сагруппаши, „преузимају из ропотарнице прошлости”, сложићемо се са Петром Џацићем, „освежава њихову ’ломну крв’” (Џацић 1965: 89).¹⁴

Ово песничко поколење није егзистирало само у свом, тадашњем духовном простору самим тим што је показало способност уплива у традицијски контекст. Интенционално учествујући у обнављању облика путем његове модернизације, они су остварили и помаке на развојној линији српске пое-

¹⁴ У овој кључној студији о Миљковићу, која уједно осветљава читаву ту песничку генерацију, Џацић ће побројати разлоге обнављања облика: „Обнављање традиционалних форми, и то од стране једне песничке екипе васпитаване на узорцима модерне поезије, приписујемо неколиким разлозима. Век великих поетских открића који је почео са Бодлером и Рембоом, завршио се са надреализмом; ентузијазам изражајног новаторства, са кулминацијом у ратном периоду, већ је био превалио свој зенит; богат и разноврстан инвентар нудио се мирном и свестраном расуђивању и вредновању. Дух ‘тоталног новаторства’ унеколико се истрошио: достигавши амплитудни положај, клатно поезије почело је да се враћа натраг” (Џацић 1965: 28–29).

зије. Добра утемељеност њима је осигурала поуздане резултате у решавању стваралачких проблема, а тиме се талас ове плејаде песника издигао над уметничким морем средине прошлог века. Ако је, судећи по Павловићевој констатацији „мање успешних новина у поезији тамо где је традиција слабо проучена” (Павловић 2010: 53), онда нам следује, помним хођењем кроз песништво српских неосимболиста, богат сабир разноврсних иновација песничких облика.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вукадиновић, Алек. Песме су праслике бића. У: Јовановић, Александар. *Порекло њесме – девети разговора о њоезији*. Ниш: Просвета, 1995, 115–136.
- Гордић, Славко. Песничка сродства и суседства Алека Вукадиновића. *Поезија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, 1996, 57–61.
- Грдинић, Никола. Стални облици песме у поезији Бранка Миљковића. *Поезија и њоеџика Бранка Миљковића*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 87–100.
- Грдинић, Никола. Проблем промене у културу. *Уџоредна исџираживања 4*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 365–377.
- Делић, Јован. Фридрих Хелдерлин у подтексту пјесништва Ивана В. Лалића. *Зборник Маџице срџске за слависџику 73* (2008): 85–105.
- Елиот, Т.С. Традиција и индивидуални таленат. *Изабрани њексџови*. Београд: Просвета, 1963, 33–42.
- Јовановић, Александар. Лирски дијалог са традицијом и културом. *Песници и џреци*. Београд: СКЗ, 1993, 7–27.
- Јовановић, Александар. *Поезија срџскоџ неосимболизма*. Београд: Филип Вишњић. 1994.
- Лалић, Иван В. Песникова мена. *Срџска књижевност џ књижевноџ криџици*. *Савремена њоезија*. Књ.9. Београд: Нолит, 1973, 623–628.
- Лалић, Иван В. Прологомена за једно читање поезије Јована Христића. *Дела Ивана В. Лалића*. IV том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997а, 125–134.
- Лалић, Иван В. Поезија – похвала чуду заданог нам света. Изводи из разговора. *Дела Ивана В. Лалића*. IV том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997б, 265–291.
- Микић, Радивоје. Тамновилајетска имагинација и еп. Предговор у: Вукадиновић, Алек. *Песме*. Београд: СКЗ, 2003, VII–XXXIII.
- Микић, Радивоје. Бранко Миљковић, после пола века. *Песник ваџре: зборник*. Михајло Пантић (прир.). Београд: Библиотека града Београда, 2011, 61–74.
- Миљосављевић, Петар. Песничка генерација Бранка Миљковића. *Традиција и аванџардизам*. Нови Сад: Матица српска, 1968, 129–146.
- Миљковић, Бранко. О поезији Десимира Благојевића. *Сабрана дела Бранка Миљковића*. *Криџике*. Књ. 4. Ниш: Градина, 1972, 51–63.

- Новаковић, Јелена. Иван В. Лалић и француска поезија. *Сјоменица Ивана В. Лалића*. Београд: САНУ, 2003, 53–66.
- Новаковић, Јелена. *Интеријексуалност у новијој српској поезији. Француски круг*. Београд: Гутенбергова галаксија. 2004.
- Новаковић, Јелена. Француски аутори у Лалићевим есејима. *Посимболистичка поезија Ивана В. Лалића*. Зборник радова. Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2007, 319–344.
- Новаковић, Јелена. Јован Христић и француска поезија. *Модерни класициста Јован Христић*. Зборник радова. Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2009, 395–421.
- Новаковић, Јелена. Бранко Миљковић и француска књижевност. *Песник вајре: зборник*. Михајло Пантић (прир.). Београд: Библиотека града Београда, 2011а, 91–103.
- Новаковић, Јелена. Пол Валери у поезији српског „неосимболизма”. *Језик, књижевност, култура: Новици Пејковићу у сјомен*. Зборник радова. Јован Делић, Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011б, 737–755.
- Новаковић, Јелена. Вукадиновићев дијалог са Валеријем. *Предача мелодија Алека Вукадиновића*. Зборник радова. Александар Јовановић (ур.). Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије. (зборник у припреми). 2013.
- Павловић, Миодраг. *Антологија српског јесничтва*. Нови Сад: ИЦ Матице српске, 2010, 15–61.
- Петковић, Ана. Античко наслеђе у поезији Ивана В. Лалића. *Посимболистичка поезија Ивана В. Лалића*. Зборник радова. Александар Јовановић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2007, 215–230.
- Радовић, Борислав. У сенци прецвалих стратегија. *О јесницима и о поезији*. Бања Лука: Глас српски, 2001, 281–294.
- Радовић, Борислав. Пред успоменом на Десанку Максимовић... *Песме*. Београд: Задужбина „Десанке Максимовић”, 2002, 201–203.
- Радовић, Борислав. Гостима на Жичкој песничкој свечаност. *Борислав Радовић, јесник*. Зборник радова. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2003, 23–25.
- Симовић, Љубомир. *Смење на везама* Ивана В. Лалића. У: Лалић, Иван В. *Смење на везама*. Београд: СКЗ, 1975, 107–117.
- Христић, Јован. О модерном у поезији. *Поезија и кријка поезије*. Нови Сад: Матица српска, 1957, 19–25.
- Цацић, Петар. *Бранко Миљковић или неукројива реч*. Београд: Просвета. 1965.

*

MARINO, Adrijan. *Moderno, modernizam, modernost*. Beograd: Narodna knjiga, 1997.

Sanja J. Paripović Krčmar

POETS OF THE MODERNIZED TRADITION
(LITERARY-HISTORICAL CONTEXT OF THE SERBIAN
NEOSYMBOLISM POETRY)

Summary

This paper deals with the concept of specific cooperation of modern and traditional, advocated by the poets of the fifties of the twentieth century. Through their creative work we will realize that certain parts of our literary history are worth accepting, remembering and revising; let us not be restricted by our link with tradition in creation of individuality. The process of delving into the national and European cultural and literary tradition is one of the key aspects of the neosymbolism poetry. Intentionally participating in the renewal of the form through its modernization they have made shifts on the development line of Serbian poetry.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
sanja0205@yahoo.com

МА Јелена Г. Милинковић

ТЕМАТИЗАЦИЈА ЉУБАВНЕ ПРИЧЕ У РОМАНУ *ЈЕДНО ДОПИСИВАЊЕ ЈУЛКЕ ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ**

У раду се анализира роман *Једно дописивање* Јулке Хлапец Ђорђевић. Рад ове ауторке контекстуализује се у виду три аспекта њене феминистичке делатности: теоријске, критичарске и литерарне. Посебно се анализира начин на који је тематизована љубавна прича у овом епистоларном роману. Тиме се показује веза између елемената романа и феминистичког идеолошког корпуса који је Јулка Хлапец заступала и теоретизовала. Преко специфичне изградње главних јунака – Марије Прохаскове и Отона Шрепана, ауторка је остварила полемичност текста овог дела у односу на сентименталистички епистоларни роман љубавне тематике. Поред полемичности у односу на ову традиционалну романескну врсту, Јулка Хлапец Ђорђевић овим својим делом промовише ново схватање жене, љубави, брака и сексуалности, чиме остварује непосредне везе са својом есејистичком делатношћу.

Кључне речи: Јулка Хлапец Ђорђевић, *Једно дописивање*, феминизам, љубавни наратив, епистоларни роман.

1. Увод: КОНТЕКСТ ИЛИ ТРИ ФЕМИНИЗМА ЈУЛКЕ ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ. Деловање Јулке Хлапец Ђорђевић у српској књижевности и култури смештено је у две међуратне деценије, у двадесете и тридесете године двадесетог века. Ова ванредно образована жена, пореклом из Војводине, највећи део свог живота провела је ван граница Србије: школовала се у Аустрији, где је завршила средњу школу, студије славистике и где је докторирала, да би се након удаје за чешког официра преселила у Чешку, у којој је живела све до смрти 1969. године. Знала је неколико језика: енглески, немачки, француски, мађарски и чешки. Живот ван граница Србије омогућио јој је двосмерно деловање: са једне стране, европско искуство, образовање, знање страних језика,

* Рад је настао у оквиру пројекта *Књиженство, теорија и историја књижевности на српском језику до 1915.* (178029) Министарства за просвету и науку Републике Србије.

непосредан увид у савремене друштвене европске токове, а са друге стране, активности у посве другачијим околностима у српској култури, које је остварила низом текстова писаним на српском језику и вишеструко *намењеним* српској култури и књижевности. Јулка Хлапец Ђорђевић је током двадесетих и тридесетих година XX века објављивала текстове у периодици, пре свега у *Летопису Мајице српске* и *Српском књижевном гласнику*, као и у часописима *Живот и рад* и *Женски покрет*. Захваљујући прегнућу ауторке највећи број чланака и есеја из периодике прикупљени су и објављени у оквирима књиге, што им је донело лакшу доступност. Ауторка је чланке груписала у тематски организоване публикације, и тиме допринела јаснијој контекстуализацији претходно расутих радова. У периоду од свега седам година објавила је пет књига, од којих су три есејистичке: *Судбина жене. Криза сексуалне етике* (1930), *Судије и есеји о феминизму* (1935), *Судије и есеји о феминизму II* (1937). Поред ових теоријско-есејистичких монографија објавила је и две прозне књиге – епистоларни роман *Једно дописивање* (1932) и књигу лирске и путописне прозе *Осећања и ојажања* (1935).

За Јулку Хлапец Ђорђевић можемо рећи да је жена једне идеје¹ – идеје феминизма. Сви њени текстови, есејистички, критички и књижевни, посвећени су на различите начине феминизму, било као покрету било као теоријском оквиру. Она је својим текстовима изградила систем феминистичког мишљења јединствен у српској култури и књижевности, те феминизам ове ауторке можемо посматрати на три равни – као теоријски феминизам, феминистичку критику и феминизам у литератури. Теоријски дискурс доминира у есејима *Судбина жене. Криза сексуалне етике* и у књизи *Судије и есеји о феминизму*. Феминистичко читање ауторка примењује у чланцима књижевне критике који су прикупљени и објављени у књизи *Судије и есеји о феминизму II*, чији већ поднаслов – *Феминизам у модерној књижевности* – указује на прожимање два типа мишљења: теоријско-идеолошког, какав је феминизам, и књижевног. У својим прозним књигама Јулка Хлапец Ђорђевић такође имплементира феминистичке идеје – доминантно и експлицитно у роману *Једно дописивање* и спорадично и имплицитно у књизи *Осећања и ојажања*.

Историјски контекст у којем Јулка Хлапец Ђорђевић делује мора се двојачко посматрати: из перспективе европског феминизма и у контексту српских феминистичких идеја и тенденција. У европском контексту двадесете и тридесете године прошлог века су време либералног феминизма или феминизма првог таласа, када се овај покрет још увек препознаје као ревизионистичко-активистички, заснован на идејама (не)једнакости мушкарца и жене, унутар кога се феминисткиње боре за искорењивање родних стереотипа и за промену вредносних хијерархија. У том смислу, у текстовима Јулке Хлапец Ђорђевић можемо се срести са строгошћу и ревизионизмом првог

¹ Под оваквим одређењем не подразумевамо никакав негативан призив, већ желимо да нагласимо профилисаност и усмереност делатности Јулке Хлапец Ђорђевић.

таласа феминизма,² као и са изразито политичном и ангажованом књижевном критиком која почива на вери у моћ књижевности и у њену чврсту повезаност са друштвом. Овде је императивни захтев либералног феминизма за искорењивањем родних стереотипа укрштен са идејом о револуционарној реформи патријархата и интернационалној улози жене. Такође, вера у то да друштвени хабитуси и доминирајуће структуре омогућавају опстанак *нормативне разлике* између мушкарца и жене доводи Јулку Хлапец Ђорђевић до залагања за реформу наслеђених економских и културних облика заслужних за доминацију над женама и *владавину мушкарца*. У својим текстовима ауторка оштро полемиче са наслеђеним обрасцима и схватањима и анализира нека од основних питања феминистичке мисли првог таласа, попут положаја жене у различитим друштвима и религијама, како током историје тако и почетком двадесетог века, затим материнства, феномена брака и породице, женске еротичности, као и питања сексуалне етике. Теоријске основе на којима почива промишљање Јулке Хлапец Ђорђевић чине Адлерова индивидуална психологија и савремена социолошка достигнућа – пре свега учења Масарика.

У контексту српског феминизма Јулка Хлапец Ђорђевић чини генерацију међуратних феминисткиња, заједно са, на пример, Ксенијом Атанасијевић, које су се, условно речено, надовезивале на пионирску делатност феминисткиња и социјалисткиња у Србији друге половине XIX века, на идеолошку подлогу Светозара Марковића и на феминистичка прегнућа почетка XX века. Идеје прве генерација феминисткиња у Србији произлазиле су из револуционарних ослободилачких идеја средине XIX века које су биле конкретизоване у покрету *Омладина* и централизоване око њега.³ Овде су идеје о женским правима везане за револуционарни национализам средине XIX века и за захтеве као што су право на рад, право на образовање, излазак из приватног и јавно деловање жена. Припаднице међуратне генерације феминисткиња у Србији, теоријски и идејно развијеније и освешћеније, овим захтевима придружују захтев за коренимом променом породичних и друштвених односа, размишљања о односу феминизма према национализму, интернационализму и пацифизму, о женским политичким правима и слободама, о браку и сексуалној етици.⁴

² Најочигледнији продор ревизионистичког говора у књижевни дискурс представља готово манифестни текст *Мушкарцу* у књизи *Осећања и ојажања*, који почиње речима „Mrzim te, mrzim očajno“ (в. ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ 1935б: 2).

³ Детаљно о покрету *Омладина* види у СКЕРЛИЋ 1966.

⁴ У контексту српског феминизма у периоду до 1914. године због специфичних историјско-културних околности не можемо говорити о организованим таласима феминизма или генерацијама феминисткиња, какви постоје у европским размерама. У српском феминизму период до краја Првог светског рата чинио би, условно речено, први талас српског феминизма, с тим што би ту требало издвојити две етапе. Прво, саме почетке феминистичког и социјалистичког деловања, који се огледају у делатности Драге Дејановић и првих српских социјалисткиња, а где је са књижевног аспекта најзначајнија Милица Стојадиновић Српкиња.

Када је у питању веза између књижевности и феминизма у делатности Јулке Хлапец Ђорђевић, посебно су занимљиви текстови њене књижевне критике у којима она посматра жену двоструко, као списатељицу и као јунакињу књижевног дела. У текстовима књижевне критике Јулка Хлапец Ђорђевић примењује феминистичко идеолошко читање, којим трага за савременим феминистичким идејама у књижевним делима и којим процењује степен повезаности књижевности и друштва. Овакав приступ дефинише критичку делатност Јулке Хлапец Ђорђевић као изразито ангажовану критику којој је главни параметар начин приказивања жене у тексту и степен сагласја са друштвеним променама и околностима. Она често примењује анализу која је у потрази за идеологемским ставовима у текстовима књижевница, али и за тзв. *женомрзачким* сликама у текстовима књижевника, а посебно је заинтересована за начин приказивања модерног брака и новог типа жене у књижевном делу.⁵ Критичку делатност ове ауторке можемо препознати и дефинисати као феминистичку критику, политичну и полемичку у својој основи.⁶

У овим критичарским прегнућима Јулка Хлапец Ђорђевић остварује прожимање са својим теоријским радом. Међутим, још узбудљивија су она прожимања која се остварују између теоријско-критичарског и књижевног дискурса у просторима литерарног текста. У роману *Једно дописивање* препознајемо све кључне идеје о којима је Јулка Хлапец Ђорђевић писала у својим есејима, што је приметила и њена прва критичарка Ксенија Атанасијевић, која у приказу романа пише: „Nova knjiga ove spisateljke, *Jedno dopisivanje*, data u obliku fragmenata romana, znači, u punome smislu reči, prenošenje njenih kulturno-feminističkih okupacija na jedan popularniji književni plan.

Након њих на истој платформи делују феминисткиње краја XIX и прве две деценије XX века, међу којима су Јелица Беловић Бернациковска, Савка Суботић, Даринка Буља, Милица Томић и друге. Најзначајнија и најцењенија књижевница овог периода је Јелена Димитријевић, а тада своје прве књиге објављују и Исидора Секулић, Даница Марковић и Милица Јанковић. Тих се година озбиљно и ангажовано ради на превођењу књижевности других култура, највише са руског и француског, оснивају се женски часописи, интензивно се пропагирају женска еманципација и представља се женска особеност. Најрепрезентативнији подухват ове генерације феминисткиња јесте алманах *Српкиња* (1913), који је приредила Јелица Беловић, а који представља један од најзначајних подухвата женске саморепрезентације и у коме су дати портрети педесетак жена заслужних за еманципаторске процесе својим образовањем и књижевним, активистичким и учитељским радом. Делатност ове генерације прекида Први светски рат. Након рата и стварања Југославије 1918. године почиње институционализација феминизма, путем организованог деловања женских друштава и женског покрета, конгреса женских организација, женских часописа, стварања женских политичких странака и умрежавања женских удружења, како регионално, унутар новонастале Југославије, тако и међународно. Детаљно о развоју феминизма и о женском покрету у Србији в. Божиновић (1996).

⁵ Елементе које је тражила у делима других Јулка Хлапец Ђорђевић је уградила у своју прозу.

⁶ О феминистичкој критици в. Дољчиновић-Нешић (1993) и Бужињска (2009).

Knjiga nosi verno obeležje ličnosti i duha svoga tvorca: opet nailazimo na jednu svesnu ženu, otvorene inteligencije, složenih duševnih stremljenja, i nikakvim predrasudama nekočene neposrednosti“ (ATANASIJEVIĆ 2008: 197). Прожимања идеолошког и литерарног у овом су роману вишеструка и крећу се од експлицитно изражених феминистичких ставова, преко начина изградње ликова, па све до формалних својстава и до могућих значења која роман импликује. Тако у писмима које главна јунакиња Марија шаље Отону често препознајемо уметнуте, више или мање прилагођене делове есеја Јулке Хлапец Ђорђевић у којима се разматрају углавном питања сексуалне етике, еманципације жене, женских права, положаја жена, друштвених промена, као и ново схватање љубави и еротике. Присуство идеологемских ставова у овом тексту, са једне стране приближава роман ангажованој литератури, а са друге стране утиче на његова формално-семантичка обележја. Такође, у овом роману долази до превредновања низа наслеђених идеја и књижевних образаца те до примене нових књижевних техника, попут родне трансгресије.⁷ Тако је ово дело обнова љубавног романа у писмима, али и нова верзија сентименталистичког романа, где се наслеђена књижевна форма *јуни* савременим садржајем, који је у складу са ауторкиним схватањем љубави и брака. Ауторка, такође, тематизује и неке од важних поступака и тема *женске* књижевности и њене историје, као што су употреба псеудонима или страх од ауторства и проблем писања.

2. Сентименталистички роман који то није. *Једно дописивање*, роман Јулке Хлапец Ђорђевић, објављен 1932. године у издању тада престижне издавачке куће *Геца Кон*, представља обнову епистоларног романа љубавне тематике у међуратном периоду. Станко Кораћ у књизи *Српски роман између два рата 1918–1941* истиче две особености тог дела, којим се оно издваја од остале продукције анализираних периода – љубавна тематика и епистоларна форма (в. Кораћ 1982). Без обзира на то што Кораћ роман *Једно дописивање* сврстава у други део своје књиге, у којој обрађује мање успеле романи међуратног периода, аутор својим запажањима о особеностима *Једно дописивања* представља једну од ретких рецепција овог текста након времена у којем је настао.⁸ Кораћ примећује да је роман обнова епистоларног романа

⁷ О овом поступку, који подразумева да ауторка, жена, позајмљује глас мушком јунаку и пише из мушке перспективе, писала је Магдалена Кох посебно анализирајући стваралаштво Милице Јанковић (в. Кон 2008; 2012).

⁸ Питање рецепције дела Јулке Хлапец Ђорђевић тема је која може бити предмет појединачног рада. Ова ауторка двадесетих и тридесетих година XX века није имала потешкоћа при објављивању радова, како есејистичких тако и књижевних. Рецепција њених текстова постојала је, такође, у времену њиховог настанка и то у најзначајнијим и најутицајнијим часописима тога доба, какав је *Лейтис Мајице српске*. Међутим, у периоду након Другог светског рата и у савременим истраживањима књижевности дело Јулке Хлапец Ђорђевић пало је у заборав. Спорадичну обнову интересовања за њене текстове видимо тек деведесетих година и то првенствено у феминистички оријентисаним круговима. Па тако, часопис

карактеристичног за 18. век и даје коментар да је то једини роман тог типа у српској међуратној књижевности. Љубавну тематику Кораћ, такође, издваја као изненађујући моменат везан за овај текст:⁹ „Ако још кажемо да су неки књижевници у том времену изнијели тезу да више нема љубави, да су се љубавне страсти истањиле, да у знатном броју романа из тога времена нема љубавне приче, онда нам ова књига љубавног дописивања мора дјеловати као изненађење“ (Кораћ 1982: 473).¹⁰ Иако такође примећује интелектуализам главне јунакиње, Кораћ не одлази даље у анализи и не проблематизује ова три веома важна елемента романа. Епистоларној форми, љубавној тематици и природи главне јунакиње треба, свакако, као важан и одређујући елемент, додати и прожимања овог текста са есејистичком делатношћу ауторке, тј. начин на који се остварује однос литерарног и идеолошког у тексту романа.

Pro femina 1996. године објављује темат о Јулки Хлапец Ђорђевић, где о њеном делу пишу Светана Слапшак и Светана Томин, а 2004. године издавачка кућа Просвета у библиотеци *Фемина*, уреднице Радмиле Лазић, објављује друго издање романа *Једно дописивање*. Гојко Тешић у своју најновију хрестоматију *Романи српске авангарде* укључује и роман *Једно дописивање* и тиме га објављује трећи пут. Ово је уједно и једини роман чији је аутор жена у двотомној хрестоматији Гојка Тешића (в. Тешић 2011). У вези са рецепцијом овог дела, занимљиво је приметити да се оно, на пример, у монографији Јована Деретића *Српски роман 1800–1950*. не помиње чак ни узгред, а име Јулке Хлапец Ђорђевић није ни споменуто у *Историји српске књижевности* истог аутора. Ова *скандалозна историја зашћкавања*, како је назива Светлана Слапшак (в. SLAPŠAK 1996), поставља важна питања континуитета и дисконтинуитета оне линије српске књижевности коју пишу и коју су писале жене и показује конструисану природу канона (српске) књижевности.

⁹ Не можемо се сложити са Кораћевим запажањем да је *Једно дописивање* један од ретких међуратних романа љубавне тематике, с обзиром на то да је у низ романа овог периода уграђена љубавна тематика. Међутим, наводимо ово Кораћево запажање с обзиром на то да је љубав као тема и специфичност њене обраде веома важна, како за роман *Једно дописивање* тако и за целокупну књижевост коју су писале жене.

¹⁰ Овде такође можемо полемисати и са Кораћевим оценама везаним за роман Јулке Хлапец Ђорђевић, где он покушава да објасни везу између љубавне тематике и жене као ауторке текста. Том приликом аутор, у складу са увреженим бинарним опозицијама, износи идеју да је рационалност својственија мушкарцима, за разлику од непосредности и емоционалности, која је својственија женском уму: „Одмах треба да кажемо да је ову књигу писала жена која није без памети и без осјећања и да је она настојала да изрази истинску човјекову потребу за љубављу и да су њу мање могле занимати и друге теме у човјековом животу од ове љубавне. Тиме не желимо да кажемо како је љубав остала само у женском срцу, али свакако треба нагласити да је жена ближа животној непосредности, ближа емоцијама, а то значи да је нешто удаљенија од рационалистичког конструктивизма којим је прожет живот мушкарца, нарочито у нашем позитивистичком и прагматичком вијеку“ (Кораћ 1982: 473, подвукла Ј.М.). Занимљиво је, такође, да Кораћ не даје експлицитно негативне оцене овом роману, иако га сврстава у део са мање *успелим* или мање *важним* романима међуратног периода. У текстовима посвећеним осталим романима, сврстаним у исти део књиге, Кораћ не пропушта да изнесе недостатке текста попут баналности, неуспелости романа, неубедљивости описа, лоше изграђених ликова и лоше вођене и недовољно мотивисане радње. Када је роман *Једно дописивање* у питању, оваква врста оцене у потпуности изостаје.

Једно дојисивање је роман епистоларне форме, роман у писмима, што омогућава непосредни говор јунака¹¹ који у преписци учествују. За разлику од полифоничних епистоларних романа XVIII века, на чију се традицију овај роман имплицитно надовезује, попут Русоове *Нове Елоизе*, Ричардсонове *Кларисе* и *Памеле* или *Ојасних веза* Лаклоа, роман *Једно дојисивање* има сведенију дијалогску форму и представља преписку између мушкарца и жене, доктора Отона Шрепана и Марије Прохаскове. Употреба писма као средства комуникације, али и организационог начела романа, омогућило је ауторки специфичну изградњу ликова која се заснива на непосредном увиду у њихово деловање, мисаоно и акционо, чему доприноси прво приповедно лице и садашњост у приповедању. С обзиром на то да је свако писмо нови догађај, јунаци, учесници преписке, одређују темпо и ток саме радње, а број и динамика реалних догађаја често су обрнуто пропорционални броју и динамици писама која их прате. Што су спољашњи догађаји у којима јунаци учествују бурнији, то је преписка сведенија, и обрнуто. Периоди ћутања, тј. они без писама, или су периоди у којима се љубавници састају и у којима се љубавна прича *догађа* у буквалном смислу те речи, или су периоди бурних догађаја у њиховим одвојеним животима. Догађајност речи у епистоларном роману чини ову форму додатно узбудљивом јер показује (не)моћ говора, а услед љубавне тематике, илуструје *заводљивост* самих речи.¹² Епистоларна форма посебно је занимљива у српској књижевности коју су писале жене, с обзиром на то да је форма писма једна од омиљених форми српских књижевница.¹³ Међутим, за разлику од Јулке Хлапец Ђорђевић, која је ову форму искористила у фикционалном жанру, остале књижевнице попут, на пример, Исидоре Секулић и, пре свега, Јелене Димитријевић, служиле су се писмом у нефикционалним врстама, најчешће у путописном жанру.

У том смислу, роман *Једно дојисивање* формално можемо посматрати у двоструким координатама: (1) у оквирима европске традиције романа у писмима, који се пре свега везује за сентименталистички роман XVIII века и (2) у оквирима српске књижевности епистоларне форме коју су писале жене. У европском контексту роман *Једно дојисивање* својим новим схватањем љубави и начином љубавног говора, који пре свега негује главна јунакиња романа, поиграва се са читалачким очекивањима и представља анти-сентименталистички роман, тј. негацију сентименталистичког романа.¹⁴

¹¹ Овај непосредни говор јунака, тј. одабрана форма, омогућили су реализацију поменуте родне трансгресије.

¹² О специфичностима романа у писмима као форме и о вези форме писма и значења текста в. Русе (1993), а о примени овог поступка у анализираном роману в. Слапшак (2002).

¹³ О епистоларној прози в. Кох (2004; 2012).

¹⁴ Носилац сентименталистичког дискурса у овом роману је, супротно читалачким очекивањима, мушкарац – Отон Шрепан, а не главна јунакиња Марија Прохаскова. Марија неретко врло оштро у својим писмима осуђује Отонову склоност да запада у сентименталистички љубавни дискурс.

Наиме, Јулка Хлапец Ђорђевић се служи формалним средствима карактеристичним за овај тип романа, која се пре свега односе на епистоларну форму и љубавну причу. Истовремено, ауторка ова средства испуњава садржајем који је полемичан у односу на сентименталистичко схватање љубави. Она се овде поиграва и са читалачким очекивањима која се односе на начин на који о љубави пише жена-писац, те како у љубави говори и како се понаша жена, а како мушкарац.

3. МАРИЈА ПРОХАСКОВА О ЉУБАВИ. Марија Прохаскова, главна јунакиња романа, осим уочене аутобиографске заснованости, дели са ауторком Јулком Хлапец Ђорђевић поглед на свет и интересовање за исте теме, које покреће у преписци са Отоном. Марија Прохаскова је као јунакиња формирана на основу идеолошких начела која су блиска идејама Јулке Хлапец и по узору на модерну еманциповану образовану жену интелектуалку почетка XX века. Факултетски је образована, самосвесна, амбициозна, храбра, активна у друштвено-политичким дешавањима и заинтересована за окружење у којем живи. Она је изграђена као нови тип жене у књижевности као *advanced women* о коме Јулка Хлапец Ђорђевић пише у својим есејима и за којим трага у делима других књижевника и књижевница. Она је, такође, феминистичка верзија традиционалног књижевног типа *femme fatale*.¹⁵

Верујући у неопходност везе између књижевности и друштва и међусобног огледања Јулка Хлапец Ђорђевић у есеју *Феминизам у модерној књижевности* (ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ 1937: 5–43) пише о сагласју између књижевности и друштвених околности, што доводи до тога да се све промене које настају у друштвеном окружењу рефлектују и у књижевности и литерарно се обрађују: „Свака књижевност носи наравно obeležje своје блиске средине и obeležje живота који се непосредно око ње води, али се у њој стварају и личности опште човечанског значаја“ (ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ 1937: 12). Када је тема однос модерне жене и књижевности, модерна књижевност треба да прикаже жену

¹⁵ У подтексту Маријиног лика налази се традиционални књижевни тип *фаталне жене*, врло популаран у митологији, ликовним уметностима, филму, књижевности и култури уопште. Маријина *фаталност* се кристалише пре свега у односу са Отоном, за кога је она заиста, у буквалном смислу, и била фатална, с обзиром на то да јунак на крају романа завршава самоубиством, али и с обзиром на то да се мисао о суициду код њега први пут јавила након што га је студенткиња Марија одбила уз образложење да не верује у брак, да би се након кратког времена удала за другог мушкараца. Фаталност у Маријином лику подупрта је њеном заводљивошћу, каприциозношћу, еротичношћу, интелигенцијом, антагоничним цртама у карактеру, као и наизглед немотивисаним остављањем мушкараца, поигравањем са њима, и сталним дивљењем које је код мушкараца изазивала, о чему сведочи Отон у једном од својих писама. Главна јунакиња као *фатална жена* у роману *Једно дописивање*, као и разлози због којих Јулка Хлапец Ђорђевић уграђује у своју јунакињу елементе овог књижевног типа, као и дијалог са књижевном традицијом која се у том смислу отвара, превазилазе оквире овог рада, али су свакако једна од тема која је веома важна за разумевање анализираних романа.

која жели да преузме одговорност, жену која је спремна да ризукује и то, пре свега, када су у питању љубавна осећања, јер она жели да доживи *све скале љубавног осећања*. Јулка Хлапец у овом есеју уочава да све више романа приказују жену која кроз љубав и еротичне авантуре пролази неопштећена и без недаћа и удара судбине.

С обзиром на одабрану тематику у роману *Једно дописивање* веома је важно разумевање ауторкиног схватања љубави као феномена. Јулка Хлапец Ђорђевић сматра да начин исказивања љубави, као и понашање жене у љубавним односима доста говори о положају жене у одређеној средини (в. ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ 1935: 5–40). Ту веома важну идеју о вези љубавничких и друштвених односа Јулка Хлапец Ђорђевић тематизује и у анализираном роману с обзиром на то да су питања љубави и брака кључне теме тог романескног текста. Она љубав схвата као веома сложен феномен који се не исцрпљује искључиво у допадању и еротици, већ подразумева могућност потпуног самоосвешћивања личности и њене комплетне изградње. Јулка Хлапец о љубави пише: „Ljubav kulturnog čoveka, i ako obično ne može da se otргne svoga korena, izraslog na tlu nagona, puna je duhovnih elemenata. Она претставља скалу најразноврснијих психичких еманација, међу којима заузима осећање пријателјства битно место“ (ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ 1935: 85).

Полемика у којој учествују главни јунаци овог романа јесте, дакле, расправа о љубави, а остварена полемичност текста односи се првенствено на ново схватање љубави, које нам презентује ауторка преко лика главне јунакиње Марије Прохаскове супротстављајући га традиционалнијем Отонском разумевању љубавних односа. У том смислу веома су важне везе које роман *Једно дописивање* успоставља са социолошком студијом Јулке Хлапец Ђорђевић *Криза сексуалне етике*. У овој студији, објављеној 1930. године, Јулка Хлапец Ђорђевић у теоријско-есејистичком дискурсу уз помоћ научне апаратуре социологије говори о новом схватању љубави и о потреби заступања нове сексуалне етике, која, сматра она, до изражаја долази у браку, проституцији и слободној љубави. Посматрајући развој људског мишљења о сексу она издваја три историјска периода: доба примитивног/животињског нагона,¹⁶ породично доба¹⁷ и доба личне љубави. Доба личне љубави настаје еманципацијом и интелектуализацијом жене, те је то време у којем Јулка Хлапец Ђорђевић живи и за које сматра да доноси значајне промене у схватању еротике, брака и љубави, што су последице управо индивидуализације и еманципације. Она истиче да су савремена научна достигнућа (медицинска, социолошка, еволуционистичка) указала на неопходност индивидуалног, а не општег или генералног поступања у свим видовима

¹⁶ За овај период карактеристично је следеће: непознат појам очинства, непостојање осећања сексуалног стида, бракови у групама, јавно сексуално општење.

¹⁷ Породично доба је период у којем се развија и учвршћује патријархалан брак који се најчешће склапа као последица договора породица, а не на бази личних симпатија; жена је овде схваћена као власништво и неопходна је њена верност и оданост.

и областима. Интелектуализација доводи до (само)освешћивања, чиме сексуална моћ истовремено постаје огромна моћ и у људском друштву, која се мора усмерити и искористити. Истовремено се оваквом интелектуализацијом сексуалне моћи и њеним освешћењем мења човеков етички идеал и тиме истовремено настају сексуално-етички индивидуализам и релативизам. Промене у сферама сексуалне етике последица су нарастајућег знања о природи људског бића и с тим у вези Јулка Хлапец наводи да је љубав луксуз који себи може да дозволи само онај члан друштва који је социјално-економски слободан. Ово ново схватање љубави, брака и еротике, ауторка примењује у роману *Једно дојисивање* и то прецизно и експлицитно преко ставова изражених у писмима главне јунакиње, а Светлана Слапшак поводом тога квалификује овај роман као „udžbenik nove erotike“ (SLAPŠAK 2002: 162).

Марија Прохаскова верује у љубав која у љубави и почиње и завршава се. Она не тражи институционалне оквире за љубавно осећање и не везује љубав искључиво за сексуалну везу или брак. Љубавно осећање доживљава као врхунско осећање човековог бића које жена није довољно истражила с обзиром на то да је често везано за забране, ограничења, очекивано понашање, социјални притисак. Роман нам даје информације везане за три љубавне приче Марије Прохаскове: Марија – Отон (бечки студентски дани и обновљена љубав), Марија – супруг и Марија – млади прашки библиотекар. Ниједан од ових љубавних односа није срећан, али сваки од њих представља једну од неколико могућих парадигми и уобичајених љубавних односа, које Јулка Хлапец Ђорђевић својим романом преиспитује. Конвенционални брак Марије и њеног супруга, настао као последица социјалног притиска, завршава се у привиду карактеристичном за узорни, пристојни грађански брак, у којем је на површини све у најбољем реду и где сваки од актера мирно игра своју улогу, законом и обичајима добијену. Међутим, тај однос је брак без љубави, без имало страсти и међусобног прожимања, који опстаје само због физичке раздвојености супружника. Супруг је у роману невидљив, пасиван и нем, он се помиње као успутни посетилац породичне куће и никако другачије, те о њему – осим да је политичар – не сазнајемо готово ништа. Унутар оваквог односа без љубави, Марија је у потрази за љубавним авантурама и за љубавним експериментима настојећи да доживи то врхунско људско осећање. Маријин брак се може упоредити и са браком Отона Шрепана, у којем се, такође, остварује парадигма принуде и нужности, с тим што је ту ситуација нешто другачија, с обзиром на слабост главног јунака, који се одрекао љубави и идеала и који себе не може да види као друштвеног преступника, те по цену личне несреће трпи једном успостављене брачне односе.

Други однос о којем Марија пише Отону јесте њена „афера“ са доста млађим прашким библиотекарком – однос који тематизује питање платонске љубави и везу старије жене и млађег мушкарца. Њихова двогодишња веза заснивала се на међусобном поштовању, заљубљености, страсти, али и на интелектуалном надопуњавању и уживању у култури: „Zajedno smo išli na predavanja, zajedno čitali nacionalno-političke i sociološke knjige i vodili debate

o svemu i svačemu. Pak smo počeli da pohađamo male igranke. U nama obojima vibrirala je jaka žica poratnog doba, strast za moderne igre. Tango nas je zapalio“ (HLAPEC ĐORĐEVIĆ 2004: 36). Ову причу Марија (или Јулка Хлапец) користи како би говорила о предрасудама средине везаним за жене које се удају или имају везе са млађим мушкарцима, наводећи примере књижевница Мадам де Стал и Џорџ Елиот, познатих по оваквим везама. Сматрајући, у складу са новим схватањем телесности и сексуалности, да жене не треба да своје године доживљавају као препреку за ступање у еротске или љубавне односе, Марија се у потпуности препустила вези са младим библиотекарром. Међутим, као и у случају са студентском љубављу према Отону, антиципирајући неми притисак средине, готово без објашњења и спољашње мотивације оставља овог младића, за кога каже да га је веома волела: „Za dve godine zlatna nit naše simpatije nije se dala više održati u vazduhu, valjalo je ili privući je k zemlji ili je prekinuti. Ja sam se odlučila k posljednjemu“ (HLAPEC ĐORĐEVIĆ 2004: 37) и касније: „Velika razlika u godinama bacala je na moju ljubav uvek duboke senke, držala me je u nekoj bolnoj rezignaciji. [...] Bojala sam se da će, pre ili posle, on sam biti inficiran ideologijom našeg doba, po kojoj je moguća i shvatljiva ljubav tridesetogodišnje žene za šezdesetogodišnjeg muškarca, ne tridesetogodišnjeg muškarca za četrdesetogodišnju ženu“ (HLAPEC ĐORĐEVIĆ 2004: 39). Ову причу Марија такође користи како би децидирано и експлицитно себе дефинисала као „čovек-ženu“ (HLAPEC ĐORĐEVIĆ 2005: 36) и како би одбацила наслеђени идеал жене у српској култури: „No po svemu vidite, dragi Otone, da nisam žena a la carica Milica ili majka Jugovića“ (ĐORĐEVIĆ 2004: 37).

Најсложенији љубавни однос остварује се између Отона и Марије, што је и главна наративна нит романа. Од свих осталих веза приказаних у роману, њихова се издваја и тиме што имају предисторију односа, младалачку, студентску, страсну и, како ће се показати, за обоје фаталну, љубавну причу. Раскид у младости обоје је одвео у меланхолију и компромисно створене бракове. Обнова љубавне приче Марија – Отон у директној је вези са схватањима брака и односа љубави и брака, те ће та централна романса омогућити Јулки Хлапец Ђорђевић да на литерарном пољу покаже функционисање својих схватања о браку, његовој кризи и сексуалној етици.

Међутим, овде је важно напоменути да Марија као жена не проналази своју срећу ни у једној од наведених веза. Јулка Хлапец Ђорђевић не показује усхићено успешност и задовољство те нове жене, која услед еманципације настаје почетком века. Њена *advanced woman* ипак капитулира пред социјалним очекивањима и доживљава пораз на љубавном пољу. Да ли ово можемо тумачити као извесну проблематизацију новонасталог књижевног и животног типа жене? Да ли је еманципација довела жену до самосвести о сопственој (не)моћи и, увећавши јој очекивања, удаљила је од задовољства и среће? Јер Марија је, ипак, и поред све интелектуализације, еманципације и жеље за слободом, своју личност формирала балансирајући између унутрашњег нагона и спољашњег притиска, што је посебно видљиво у њеном образложењу свог уласка у брак, за који каже да је последица социјалног притиска,

последица суштинске резигнације и капитулације жеља и снова пред послушноћу и одговорношћу, пред традицијом и уображеним дужностима. Овакави избори оставили су трајне последице на психичко здравље јунакиње, која своју меланхолију и менталну слабост објашњава управо посустајањем пред социјалним принудама и уласком у брак. Преломан тренутак за Отоново душевно стање био је, такође, улазак у брачну заједницу, унутар које је преузео улогу срећног мужа, истовремено (п)остајући интимно дубоко несрећан и називајући себе *дегенерираном слабошћом*. У роману се, тако, на два примера показује деловање владајућих норми и последице покораванја њима. Владлајуће норми и научена и усвојена очекивања главни су разлог растанка Марије и Отона у прошлости. Обоје тај растанак везују за очекивања средине: Марија за очекивања своје мајке, а Отон за конвенције које регулишу љубавничко понашање. Отон еротску страст коју је осетио према Марији доживљава као недолучно понашање, сматрајући да је једино решење, које Марија у том тренутку децидирано одбија, ступање у брак јер је то једини институционални оквир у којем је чулна пожуда дозвољена и законом легитимисана, а тиме и друштвено прихваћена. Обоје, и Марија и Отон, изграђени су као меланхолици лишени љубави, који уз низ компромиса са самим собом успевају да осмисле сопствене животе.

4. МАРИЈА ПРОХАСКОВА У БРАКУ И О ЊЕМУ. Једна од кључних тема које интересују Јулку Хлапец Ђорђевић, а коју преноси и на своју јунакињу Марију, јесте питање модерног брака. Већ на самом почетку преписке Марија Отону пише о свом схватању брака као институције и о свом конкретном браку. У петом писму, од 31. децембра, Марија скицира своје брачне прилике и углавном имплицитно, а у одређеним деловима и врло отворено, износи прецизне феминистичке ставове о браку као институцији. У овом писму добијамо и информације о приликама у којима Марија живи јер она овде први пут помиње своју породицу, децу и супруга, а поводом тога износи и своја схватања о браку. Према браку као институцији она има аверзију и сматра да је неопходан искључиво због деце. Брак дефинише као простор где се тестира равноправност и независност с обзиром на то да економски супериорнији и тиме независнији мушкарац има надмоћ, што производи односе подређености и надређености, тј. неједнакости и зависности. Супротно традиционалном и уобичајеном браку Марија описује свој брак као посве другачији. Она је у потпуности економски обезбеђена и тиме независна, мужа ретко виђа, једанпут на свака два месеца, јер је он високи чиновник у државној служби Словачке, због чега живе одвојено: она у Прагу, он у Кошицама. Ова раздвојеност јој обезбеђује неопходну слободу, о којој пише: „...može nas muž posetiti svaka dva meseca. Ja tom mudrom uređenju Republike zahvaljujem za svoju renesansu. Dobila sam vremena i slobode, prosto sam oživela. Lakše se branim od banalnosti, koje kontinuitet bračnih intimnosti sa sobom dovodi. Obligatna radost viđenja ublažuje scene izazvane tvrdoćom telećeg pečenja, rdavo ispeglanim košuljama ili prljavim rukama dece pri ručku“ (ХЛАПЕЦ

ĐORĐEVIĆ 2004: 14). На другом месту у сличном тону Марија скицира друштвено пожељну супругу и мајку, у коју се претвара при сваком доласку супруга: „Momentално sam idealna žena, тј.: своје интересе sam posve potisnula, nemam ih uopšte, ne živim svoj život nego dopunjavam tuđe, pomažem da mi muž i deca svoju ličnost mogu dovesti do izraza. Najviše me ljuti što su i deca počela da me jede i komandiraju. Oni, zbilja, svi misle da sam radi njih na svetu, i da nemam drugih dužnosti i interesa nego onih koji se odnose na njih“ (НЛАРЕС ĐORĐEVIĆ 2004: 90–91). Ово иронично и духовито скицирање „брачних прилика“ унутар којих се Марија труди да пронађе простор и време за себе и своје мисли, схватајући да јој је за то потребна самоћа и материјална обезбеђеност, асоцира на захтев Вирџиније Вулф да жена мора имати новца и сопствену собу уколико жели да се бави књижевношћу (в. VULF 2009), и шире, уколико жели да развија сопствену духовност. О браку Марија такође пише и у XI писму, од 15. фебруара, где говори о браку као прекиду претходно успостављеног и оствареног животног континуитета: брак доноси промену имена и, самим тим, и задирање у дубину дотадашњег идентитета. Традиционални брак подразумева прекид свих претходних активности, које се односе на интелектуални развој, образовање и професионално усавршавање.

Међутим, супротно очекивањима читалаца и поред обновљене љубави и страсти између Отона и Марије те Отонове спремности да напусти своју породицу, Марија не жели да се разведе и да на тај начин изађе из институционалних оквира брака. Она на неколико места изричито говори о томе да зна да неће напустити мужа, не из страха од скандала или због уврежених предрасуда средине, већ због среће заједничке деце. Она у писму од 28. маја пише: „Znam da nikada neću napustiti muža i da ću mu biti do smrti iskreno odana drugarica, voljna da ga neguje i brani i nošena željom da mu učini život ugodnim, koliko god je to u njenoj moći i ma bilo to skopčano sa velikim žrtvama. To je mnogo, ali strogo uzevši ne isključuje nevernost. Skandala se ne bojim“ (НЛАРЕС ĐORĐEVIĆ 2004: 54). На другом месту, након првог сусрета у Крањској гори, којим су обновили своју некадашњу љубав, и након отворене Отонове понуде Марија одговара да она не жели да мења *садашње социјално-економске односе*, како назива брак, у којима се обоје налазе, јер не види решење ситуације уласком у нову заједницу те врсте, будући да не верује у такву врсту институционализације љубави. У писму од 16. новембра Марија, такође, децидирано одбија развод: „Mi smo odlučili da svako ostane na svom mestu. Naravno, jer se deca ne napuštaju. Ali, i da tog razloga nema, ne bih se po drugi put udala ni za šta na svetu. Time da mi ostajemo kod naših bračnih drugova ne znači da se naš odnošaj prema njima nema *unutarnje* izmeniti. I najduševnija simpatija i najintelektualnija veza mora imati realnu bazu o koju se opire. Treba da si dobar prema ženi i uslužan, ali ako ne nameravaš provesti izvesnu izolaciju, razidimo se odmah. Bolje pre nego posle. – Naša osećanja ne mogu se učvrstiti i razviti ako se spiritualno i moralno – ne socijalno i ekonomski – ne udaljimo od naših bračnih drugova“ (НЛАРЕС ĐORĐEVIĆ 2004: 101).

Марија, дакле, тражи унутрашњи развод, емотивни, али не и делатни, конкретни. И док се њој чини да је довољно волети се и разговарати о интелектуалним темама, Отон не може да се отме утиску да ради погрешну ствар и да је једини начин да друштвено угодно реши ситуацију то што ће жену и децу након развода материјално обезбедити и новим браком институционализовати сопствену новообновљену љубав са Маријом. Отон је тај који се боји скандала, који је застрашен пред сопственом репутацијом коју има у свом окружењу и пред могућностима да се она пољуља и доведе у питање, али ипак пристаје на развод и „нови“ почетак.

Разумевање брака и развода у роману *Једно дописивање* у директној је вези са схватањима ових проблема која Јулка Хлапец Ђорђевић исказује и дефинише у есејима. Своја најважнија схватања о браку, која су нужно повезана са схватањима сексуалне етике и љубави, Јулка Хлапец Ђорђевић изнела је у социолошкој студији *Криза сексуалне етике* и у есеју *Криза њородице у виду социологије*, прештампаном у књизи *Студије и есеји о феминизму* (НЛАПЕС ЂОРЂЕВИЋ 1935: 55–88). У *Кризи сексуалне етике* препознајемо истоветне ставове, по којима успешан брак није нужно и поље љубави, већ успешна и функционална социјално-економска заједница која мора да одржава свој опстанак искључиво ради среће деце: „Дакле, не љубав, не морал, не жена, не seksualnost него blagostanje deteta traži instituciju braka, tj. trajnu i zakonitu vezu међу човеком и ženom, te je neophodno potrebno da se ova iz temelja reformira“ (НЛАПЕС ЂОРЂЕВИЋ 1930: 71). Питање развода Јулка Хлапец и у есејима, као и у роману, чврсто везује за питање деце, њиховог формирања и одрастања. Верујући у то да брак, као и љубав, обухвата низ елемената изван и поред еротике, она сматра да је, уколико је један од родитеља еротично на другом месту, изван брака, моралније да брачна заједница опстане ради деце, него да се распада, управо због тога што се брак не исцрпљује у еротском, те се у његовом циљу не смеју жртвовати деца.

У тексту *Криза њородице у виду социологије* Јулка Хлапец Ђорђевић доводи у везу кризу патријархалног брака и нарастајуће еманципације жене. Она сматра да је жена у стању да у новоизграђеном друштвеном окружењу постане социјално и привредно независна, а с обзиром на то да је жена слободна и самостална у јавном животу, она жели да остане таква и у браку. Ауторка потом анализира кризу патријархалних институција и закључује да уколико брак значи животну заједницу, онда немамо кризу брака, а уколико он значи превласт мушкарца, онда је брак као институција у кризи (в. НЛАПЕС ЂОРЂЕВИЋ 1937: 55–88). Криза брака је последица пољуљаног ауторитета мушкарца, чиме су уздрмани темељи и свих односа који су на њему били изграђени. „Ali brak sklopljen kao životna zajednica u svrhu da se међу sobom dele duhovna i materijalna dobra u lepim i ružnim danima, i da se zajedničkim radom i odgajivanjem zdravog, moralnog i srećnog potomstva kontinuitet čovečanstva održi, značiće uvek najviši stupanj kulture i sreće, mnogo više, nego veza ograničena isključivim zajmom erotike, pogotovo seksusa“ (в. НЛАПЕС ЂОРЂЕВИЋ 1937: 86). Овде препознајемо исто разумевање акутног питања романа

Једно дописивање и есејистички дефинисан однос еротике и брака. Ове идеје дефинисане у есејима Јулка Хлапец Ђорђевић понавља и унутар романескног поља користећи за то писма Марије Прохаскове, која су често полемична у односу на традиционална схватања уграђена у писма и у лик Отона Шрепана.

Често се у *Једном дописивању* уочавају готово стилске разлике између есејистичких делова текста и оних који су иманентни романескном, што нас може подсетити на говор Вирџиније Вулф о Шарлоти Бронте, за коју пише да отворено проговара кроз своју јунакињу саопштавајући своја размишљања, а не размишљања Џејн Ејр. Вирџинија Вулф тај парадигматски пример *женске* књижевности, тумачи као *нагли прелаз*, као негативну одлику стила сматрајући да је неопходно изнаћи суптилнији начин саопштавања оних идеја које су иманентне ауторки текста (в. VULF 2009: 78 и даље). Међутим, у роману *Једно дописивање* ове више или мање нагле прелазе из есејистичког у литерарни дискурс не морамо нужно тумачити у кључу који нам нуди Вирџинија Вулф с обзиром на то да су есејистичка промишљања иманентна и главној јунакињи и у складу са животним стилем који она негује, те да се не морају нужно разумевати као уметнути делови у којима ауторка директно проговара, већ као интелектуалистичке рефлексije саме јунакиње.

5. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ОД АНЕГДОТЕ ДО ЉУБАВИ. У једном од првих писама које Отон и Марија размењују, Марија Отону пише о анегдоти везаној за њено полагање матуре и уписивање на универзитет, чиме даје једну од слика које се уграђују у онај слој романа који отворено проговара о положају жене почетком XX века и њеном настојању да се школује, и тиме осамостали, оснажи, еманципује и укључи у друштвене токове. У том писму Марија пише о реакцијама окружења након њеног успешног полагања матуре. Док су ујаци са којима је живела предузимали све да спрече њен упис на студије, сматрајући да образовање није пут за девојку из богате властелинске куће, професор жали што је није могао оборити на матури и саветује је да у сваком случају напусти даље школовање и да се или уда или оде у манастир. Између мушких ауторитарних фигура ујака и професора као најсимболичнији моменат издваја се опис и коментар понашања мајке. Мајка, која је подржавала ћерку на путу образовања, незауостављиво плаче након успешног положеног матурског испита. За њене сузе Марија пише да не зна да ли су то биле сузе жалости или радости. Та амбивалентност мајчине реакције показује сву драматичност положаја јунакиње у роману и проблематичност њене личне (не)среће и доживљаја љубави, и као таква би могла бити парадигматска ситуација читавог романа, која проблематизује одабрани Маријин пут.

Марија Прохаскова је изграђена као јунакиња која свој живот организује на принципима *духа времена*, еманципаторског осећања *нове жене* и нове љубави, сексуалности и телесности. Оснажена феминистичким идејама она улази у живот, љубав, преписку, духовност, а старе наслеђене форме мишљења и нарације пуни новим наученим садржајем. Међутим, она не

проналази срећу и не доживљава праву љубав, а себе дефинише као особу склону меланхолији. С друге стране, Отон, мушкарац традиционалних мисли, роб свакодневице и окружења и, из Маријине перспективе, недовољно еманципован, осећа и доживљава сву снагу љубавног заноса, иако и он, такође, због Маријиних убеђења не проналази срећу и (можда) завршава вертеровски трагично.

Јулка Хлапец Ђорђевић оставила је расплет романа недореченим не разрешивши судбине својих јунака: роман се прекида након два писма послата истог дана, Отоновог у којем јунак најављује своје самоубиство, и Маријиног – у којем предлаже сусрет и компромис. Међутим, управо овакав поступак омогућио је ауторки проблемски приступ свим темама које у роману покреће, од наслеђених сентименталистичких образаца говора о љубави, преко природе јунака, па све до идејног слоја текста. Како би у складу са својим замислима о ангажованој књижевности могла да покаже друштвене промене и процесе, Јулка Хлапец је одабрала тему и изградила јунаке преко којих је идеје своје есејистичко-теоријске мисли пренела у литерарни текст, што је, због снажног идеолошког набоја, могло да је одведе у замке отворено ангажоване литературе, у какве су, на пример, западали социјални или ратни романи. Ипак, и поред јасне идејне подлоге, првенствено због отворености краја романа, као и због проблематичне среће главних јунака, она није склизнула у типичне замке ангажоване литературе, које су често последица контрастно засноване слике приказаног света и одсуства проблематизације полазних претпоставки. Идеологемски ставови ауторке одредили су тему романа и главни заплет, пресудно утицали на примењене наративне поступке у њему, као и на његово опште значење и идејне смернице. У том смислу, ако кажемо да је *Једно дојисивање* роман о љубави, онда је то роман који преиспитује традиционално схваћену љубав, еротику и брак, али и роман који преиспитује нову слободну љубав и могућност среће у њој. Захваљујући поступцима попут родне трансгресије, тј. давања речи мушкарцу и његове феминизације, као и због преокретања мушко-женских улога, ауторка изграђује јунаке који проблематизују наслеђене литерарне и животне обрасце, али који су и сами проблематични у својим назорима и облицима понашања. Они су изграђени тако да се преко њих могу довести у питање уврежени и учвршћени ставови о мушко-женским односима и уобичајене претпоставке на којима такви односи почивају, али и тако да се може полемисати са оним идејама које се имплицитно и експлицитно афирмишу. Програм нове еманциповане жене, иако идеолошки подржан и утемељен, ипак не доноси срећан крај, тоталну пропаганду и растерећење, већ оставља довољно тензије да ми, као читаоци, преиспитујемо позицију меланхоличне еманципованости главне јунакиње, експерименталне љубави коју десентиментализује, али је тиме и лишава аутентичног искуства.

Фрагментарност текста, која је наговештена поднасловом романа (*фрагментни романа*), а реализована колико у епистоларној форми толико и у отворености краја приче, позива читаоца да „допише“ *Једно дојисивање*.

Ово дописивање судбина главних јунака може да тече у оба наговештена правца тумачења значења суза Маријине мајке. Отворена тензија, која се конкретизује у отвореном крају романа, оставља обе могућности – и Отонову вертеровску суицидалну судбину и Маријину трансформацију. Читалац је тај који крај треба да спусти у неки од стереотипа, па ће се он кретати у правцу трагичног краја уколико поверује у суицид главног јунака, или у правцу могућег срећног разрешења уколико поверује у Маријину жељу да одступи од својих назора, да направи компромис те да се нађе, буквално и духовно, са Отоном на пола пута. И један и други завршетак био би одабир једне од две стереотипне крајности, тако да би се роман у оба случаја завршио управо у оном сентименталистичком регистру са којим све време тихо полемише.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КОХ, Магдалена. Епистоларна проза српских списатељица прве половине 20. века: жанровске особине. *Прожимање жанрова у српској књижевности. Књижевно дело Милоша Црњанског и његовике промене у савременој српској књижевности*. Злата Бојовић и др. (ур.). Београд: Међународни славистички центар, Чигоја штампа, 33/2 (2004): 209–219.
- КОХ, Магдалена. *...кад сазремо као култура...* Београд: Службени гласник, 2012.
- КОРАЋ, Станко. *Српски роман између два рата 1918–1941*. Београд: Нолит, 1982.
- РУСЕ, Жан. *Облик и значење*. Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зоран Стојановић, 1993.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Омладина и њена књижевност*. Београд: Просвета, 1966.
- ТЕШИЋ, Гојко. *Романи српске авангарде*. Књ. 2. *Од надреализма ка модернизму*. Београд: Службени гласник, Чигоја штампа, 2011.
- *
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ksenija. Dr Julka Hlapец-Ђорђевић, Jedno Dopisivanje. *Etika feminizma*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2008, 197–199.
- ВОЖИНОВИЋ, Neda. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrta, Žene u crnom, 1996.
- БУЖИНСКА, Ana. *Feminizam. Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009, 425–480.
- VULF, Virdžinija. *Sopstvena soba*. Beograd: Plavi jahač, 2009.
- ДОЈЧИНОВИЋ – НЕШИЋ, Biljana. *Ginokritika*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“, 1993.
- HLAPEC ĐORĐEVIĆ, Julka. *Sudbina žene. Kriza seksualne etike*, Ljubljana, 1930.
- HLAPEC ĐORĐEVIĆ, Julka. *Jedno dopisivanje*. Beograd: Geca Kon, 1932. Drugo izdanje, Beograd: Prosveta, 2004.
- HLAPEC ĐORĐEVIĆ, Julka. *Studije i eseji o feminizmu*. Beograd: Život i rad, 1935a.
- HLAPEC ĐORĐEVIĆ, Julka. *Osećanja i opažanja*. Beograd: Život i rad, 1935b.

- HLAPEC ĐORĐEVIĆ, Julka. *Studije i eseji o feminizmu II*. Beograd: Izdanje izdavačke knjižarnice Radomira D. Čukovića, 1937.
- KOH, Magdalena. Naratološka transgresija ili srpski modernistički *gender*-diskurs u književnoj akciji (Milica Janković *Ispovesti*, 1913). *Teorije i politike roda*. Tatjana Rosić (ur.). Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2008, 305–316.
- MATOVIĆ, Vesna. Ženska književnost i srpski modernizam – saglasja i raskoli. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka*. Knj. 2. Latinka Perović (ur.). Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 1998, 278–293.
- SLAPŠAK, Svetlana. Julka Hlapec Đorđević: Iz skandalozne istorije zataškavanja feminizma među južnim Slovenima. *Pro femina* 5–6 (1996): 86–89.
- SLAPŠAK, Svetlana. Julka Hlapec Đorđević *Jedno dopisivanje*: odgovor posle sedamdeset godina. U: Hlapec Đorđević, *Jedno dopisivanje*. Beograd: Prosveta, 2004, 153–170.
- ŠOUVOLTER, Ilejn. Ženska tradicija. *Ženske studije* 5/6 (1996): 86–111.
- TOMIN, Svetlana. Julka Hlapec Đorđević (1882–1969) ili o feminizmu. *Pro femina* 5–6 (1996): 8–85.

Jelena G. Milinković

LOVE STORY IN *ONE CORRESPONDENCE* BY JULKA HLAPEC ĐORĐEVIĆ

Summary

This paper analyzes novel *One Correspondence* by Julka Hlapec Đorđević. The work of this author is being contextualised through three aspects of her feminist activity: theoretical, critical and literary. Paper specially analyzes the way love story is being thematized in this epistolary novel. This shows relationship between elements of the novel and the feminist ideological corps which Julka Hlapec Đorđević represented and theoretised. Through specific construction of main characters, Marija Prohasovska and Oton Šrepan, author achieved polysemousness of text of this novel in relation to sentimental epistolary novel with love theme. Beside this polysemousness, Julka Hlapec Đorđević, promotes with this novel new understanding of women, love, marriage and sexuality, by which she achieves direct link to her essayistic activity.

Универзитет у Београду
 Докторанд на Филолошком факултету
 Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
jelmilinkovic@gmail.com

Др Милан Д. Живковић

ЈЕЗИК У ДИСТОПИЈИ: *ВАВИЛОН-17* САМЈУЕЛА ДЕЛЕЈНИЈА

Овај чланак се бави анализом језика, његовом природом и карактеристикама у окриљу књижевног дела које истовремено припада научнофантастичној и дистопијској књижевности. Реч је о роману *Вавилон-17* Самјуела Делејнија, класичном делу ове врсте књижевности. Специфична улога и употреба језика у овом делу је вишеструка: он је покретач радње, главни јунак, али и показатељ постојања проблема у комуникацији модерног човека. Језик овде има доминантну улогу која се нарочито истиче у научнофантастичном и дистопијском литерарном окружењу. Посебна пажња је усмерена на сложен однос језика и мишљења, те на поједине лингвистичке карактеристике *Вавилона-17*. У чланку се, такође, анализира и Делејнијев однос према питањима комуникације у модерном друштву, али и могућности употребе језика у специфичном окружењу научне фантастике. Ту се посебно мисли на манипулативну улогу језика на друштвеном нивоу, али и на језик као средство освајања слободе на индивидуалном нивоу. Делејни увиђа велике могућности које језик крије и открива их унутар литерарног окружења. Овај чланак наглашава посебности језика у конкретном научнофантастичном делу, а циљ је да се у будућности ова врста истраживања прошири и на друге књижевне жанрове, где језик такође има сложenu и, надам се, јединствену улогу.

Кључне речи: језик, лингвистичке карактеристике, дистопија, научна фантастика, Самјуел Делејни, *Вавилон-17*, комуникација.

1. Увод. Равнотежа између књижевног жанра научне фантастике и дистопије, као њеног поджанра, у великој је мери успостављена у роману *Вавилон-17* (*Babel-17*, 1966) Самјуела Делејнија (Samuel Delany 1942–) који је, као писац, више познат међу љубитељима научнофантастичне књижевности, него међу читаоцима књижевности главног тока. *Вавилон-17* је класично дело у жанру научнофантастичне књижевности, а управо однос према језику јесте нешто што је и те како вредно истраживања у овом роману јер језик

овде показује ново богатство и различитост у поређењу с језиком неких дистопијских класика. *Вавилон-17* представља изузетан приказ сложених односа научнофантастичне књижевности и језика, који су уједно и главна тема, али и покретач радње у овом роману. Према томе, језик овде има централну улогу отварајући многобројне теме које нису од мале важности за модерног човека, а тичу се проблема у комуникацији и односу језика и стварности.

Доминантна улога језика, између осталог, чини овај роман интересантнијим и значајнијим од великог броја научнофантастичних приказа тога времена. Поред тога, он садржи све елементе стандардних интергалактичких одисеја попут брзине дешавања радње, много акције и адреналина, ратова између галаксија, издајника, шпијуна. Ту су присутни и егзотични крајолици, непознати ванземаљци, опасне свемирске мисије и космичке битке. Делејни је вешто ставио у други план елементе класичне свемирске сапунице тако што је, осим пресудне улоге језика, увео још неколико нетипичних мотива за сурово и непредвидиво свемирско окружење. Наиме, главни јунак није никакав мачо мушкарац иза кога остају у прах распршена непријатељска тела, већ жена која је уз то и песникиња; потом, најопасније оружје није некаква научнофантастична справа која покорава или уништава све око себе, већ мистериозни и измишљени језик; заплет је такође нетипичан јер главни извор проблема није у постојању подивљалог и неконтролисаног царства или полуделог научника који би да овлада галаксијом, већ добро позната немогућност успостављања комуникације између две групе људских бића. Онај ко успостави контролу над језиком и комуникацијом имаће потпуну власт у рукама, што неодољиво подсећа на начин на који језик третирају Партија и Велики Брат Орвелове *1984*. или пак Светска Држава Хакслијевог *Врло̄ ново̄ свет̄а*.

Како год било, бавећи се футуристичким друштвима у окриљу научне фантастике, писци увиђају значај који језик има у креирању таквог друштва. Имајући у виду такву тематику научнофантастичне књижевности, природно је да и сâм језик одсликава ово специфично окружење чудесног света. Ту је присутно и тзв. лингвистичко прилагођавање жанру, односно неопходност лингвистичке промене и могућност језичког очућавања. Ентони Берџес (ANTHONY BURGESS 1917–1993) урадио је то на један начин са надсатом који у потпуности доминира нарацијом *Паклене њоморанџе* (*A Clockwork Orange*, 1962), при чему се писац доминантно служи изразима из новог језика дајући друштву које описује елементе очућавања и непознатог, чинећи га далеко оригиналнијим и значајнијим. И Орвелов новогвор креира лингвистички новум у оквиру друштва Океаније чинећи га отуђеним, али исто тако и реално могућим у будућности. У оба дела језик постаје субјекат којим се наглашава природа алтернативног друштва.

Увођење новог језичког система или коришћење различитих језика, природних или вештачких, у дистопијском друштву је у највећем броју случајева везано за тоталну контролу стварности, али постоје и покушаји

да се створи нови језик који ће објашњавати и стварати стварност *per se*, заправо креирати стварност која ће бити одраз карактеристика тог језика. У том случају, језик није више пуки инструмент властодржаца који су препознали његову манипулативну моћ, већ он одређује мишљење конкретних особа које га говоре.

Вавилон-17 јесте назив за један од таквих језика. Чињеница је, међутим, да читалац неће пронаћи ни једну једину реч или израз новог језика у Делејнијевом делу. Ипак, његова пресудна улога наглашена је сáмим насловом, а роман истражује функцију алтернативних језика у научнофантастичном окружењу, као и однос између језика и стварности, проблеме у комуникацији и генералне могућности лингвистике у оквиру жанра научне фантастике. Према томе, језик у Делејнијевом делу није само један од интегралних делова у роману, већ је он главни покретач радње, али и тема сáмог текста. Чини се да на њега нема тако пресудан утицај научна фантастика или дистопија већ је, напротив, језик овде појава која пресудно утиче и креира ту реалност, била она дистопијска или не. Такав језик би могао постојати у било којем окружењу, тј. у окружењу које сáм створи. Оно што га чини дистопијским јесте чињеница да се он поново користи у сврхе потчињавања, доминације и специфичне врсте манипулације над припадницима других народа. Тај мистериозни језик огромне снаге има своју лингвистичку логику која пресудно утиче на ум онога ко му је изложен. Он јесте својеврсно оружје, али и креатор целокупне стварности сопственог окружења. Овај рад ће се бавити управо природом вавилона-17, али и интерактивним односом који он успоставља с главном јунакињом овог романа. Тај однос се може схватити и као однос између два жива бића која се боре за превласт једног над другим.

2. Вавилон-17 између језика и мишљења. Специфичност Делејнијевог романа лежи у великој мери у главној јунакињи, двадесетшестогодишњој Рајдри Вонг (Rydra Wong), интелигентној хероини, јединој способној да се супротстави надлазећем злу. Иако веома млада, она је већ чувена песникиња, вешти шифрант, талентовани лингвиста и интергалактички капетан. Сва ова достигнућа су, на неки начин, везана за њене лингвистичке вештине, које су дошле до изражаја након озбиљне болести коју је имала у детињству. Она има и телепатске способности јер често зна шта људи мисле пре него што ишта кажу. Њено порекло није земаљско: отац јој је био инжењер за комуникације на међународној космичкој станици, а мајка преводилац у Суду за спољне светове. Из те чињенице видљива је њена природна предиспозиција за разумевање страних и непознатих језика будући да већ зна седам земаљских и да разуме пет ванземаљских језика. С наведеним способностима, једино је она способна и обучена да се носи с мистериозним језиком, вавилоном-17, који није никаква шифра, већ потпуно нов језик са својом унутрашњом лингвистичком логиком, граматиком и речима. Према томе, Рајдра је нетипично савршен херој када је реч о научној фантастици. Ипак, све ове информације о главној јунакињи, а у контексту датог књижевног

жанра, не представљају посебну изузетност будући да је поседовање натприродних моћи уобичајена карактеристика научнофантастичне књижевности. Оно што, међутим, чини лик Рајдре далеко комплекснијим јесте њено размишљање о језику и креативном уметничком стварању. Њена самоанализа коју практикује у разговору са психологом и најбољим пријатељем, доктором Маркусом Т'мварбом (Markus T'mwarba), кога она зове једноставно Моки (Моску), представља заправо упознавање уметника, у овом случају песника, с природом својих креативних моћи. Попут Џојсовог Стивена Дедалуса, Рајдра покушава да разуме своје интелектуалне моћи, које су при томе натприродне, а то се поготово односи на стварање сопствених речи са посебним смислом које би допринеле оригиналном индивидуалном изражавању. Рајдра ту спознају сопствених мисли описује на следећи начин:

„А сад имам да кажем неке ствари које су само моје. То више није оригинално преобликовање туђих, раније исказаних мисли. Не ради се ни о жестоком противљењу мишљењима других, што би се свело на исто. Ово су нове ствари и ја сам на смрт уплашена. [...] Лако је понављати, а тешко говорити, Моки“ (DELANEY 1986: 17, 18).

Јунакиња увиђа да је у протеклом периоду просто репродуковала туђе мисли које је телепатски знала, уклапала их и занатски сређивала како би постале песме. Тако је она на јасан начин, кроз своје песме, говорила људима њихове мисли које они нису могли сами да дефинишу. На тај начин, она је заправо постала глас свог доба, неко ко успева да речима искаже људску мисао и потребе свог времена. Самом репродукцијом туђих мисли, ма колико год она била оригинална, Рајдра није била задовољна. Она у својим мислима, које обликује језик, види уметничку иновацију и покушава да објасни себи и другима њену природу. Реч је о уметничкој самоспознаји којом се може дефинисати сам процес креативног стварања, којем главна јунакиња тежи. Све ово јесу разлози за значајно издвајање Рајдре од осталих јунака стандардних научнофантастичних романа, а Делејни врло вешто убацује *џојсовску* тематику унутар овог књижевног жанра.

Делејни у *Вавилону-17* даје значајан простор специфичном односу мишљења и језика у дистопијском окружењу. Језик овде уистину постаје активни протагониста, неко ко је равноправан с главном јунакињом. Он пресудно утиче на креирање радње у роману и има огромну дозу самосталности унутар књижевног дела. Делејни ово постиже екстремнијом применом Сапир–Ворфове хипотезе, али је у овом случају значајно поменути и Вилхелма фон Хумболта (Vilhelm von Humboldt), немачког филозофа, који је дефинисао појаву *воггледа на свеи* (*worldview*), фундаментално везану за језик, тврдећи да језик одређује схватање света око себе, а то посебно важи за сваку нацију која говори својим језиком. Све ово се, дакако, односи и на вавилон-17 који и јесте предмет истраживања у овом раду. Делејнијев поглед на језик је у суштини *ворфовски* јер он види језик као конститутивни елемент ствар-

ности, а не као њен одраз. Човек види оно што му његов језик омогућује да види, а сáмим тим мисли на начин који му језик прописује. У једном тренутку и главна јунакиња потврђује ово становиште речима:

„Постоје извесне идеје за које постоје и одговарајуће речи. Ако ти не знаш речи, ти не можеш знати те идеје. А ако ти немаш ту идеју, ти немаш ни одговор“ (DELANY 1986: 101).

Роберт Скоулс (Robert Scholes) сматра да је пишчев поглед на језик дефинисан и теоријом о односу језика и стварности Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein) (MEYERS 1980: 178). Наиме, поједностављено речено, наш језик представља границу нашег света. Дакле, он у потпуности доминира процесом људског мишљења и схватања стварности око себе. Бенџамин Ли Ворф се на ово надовезује тврдњом да језик обликује нашу перцепцију стварности, тако да једна људска заједница која има своју посебну културу, заправо, јасно уочава различитост других култура и друштвених заједница око себе.

С друге стране, критичар Волтер Мајерс (Walter Meyers) износи своју сумњу у погледу Делејнијевог односа према језику, односно његовог прихватања доминације језика над мишљењем. Он види Ворфово становиште као једносмерно и неделотворно у смислу стварања нових идеја у процесу људског мишљења (MEYERS 1980: 181). Иако се у овом мишљењу могу пронаћи елементи истине, ипак, за Делејнија, Сапир–Ворфова хипотеза представља основу по којој и вавилон-17 функционише као језик, а то је његова позиција инструмента у смислу остваривања дистопијских циљева једног друштва. Према томе, Делејнијево слагање с овом хипотезом могло би се посматрати и као стратешки потез како би језик постао централни елеменат у његовом роману, чиме би се нагласила његова пресудна улога у људској перцепцији стварности.

Однос између Рајдре и језика вавилон-17, централних протагониста Делејнијевог романа, могао би се метафорично посматрати као однос између језика и мишљења. Различити експерти износе своја мишљења, која се крећу од потпуног ниподаштавања те везе, па до потпуне међузависности између њих. Све ове крајности могле би се рефлектовати управо у односу Рајдре (мишљење) и вавилон-17 (језик), који у виду непрестане интелектуалне борбе покушавају да надвладају једно друго. Посебну атмосферу тој борби даје дистопијско и научнофантастично окружење. У почетку, вавилон-17 бива потпуна непознаница за Рајдру, а она прва, заправо, схвата да је реч о новом језику са својом унутрашњом логиком, а не о шифри. Декодирање шифре је једноставан процес након што се једном пронађе кључ, а с језиком је ствар знатно другачија:

„Међутим, језик има своју сопствену унутрашњу логику, своју граматику, свој начин исказивања мисли помоћу речи које премощују

различите спектре значења. Не постоји кључ чијом би се употребом могло стићи до тачног значења. У најбољем случају може се постићи блиска апроксимација“ (DELANY 1986: 10).

На овај начин, главна јунакиња покушава да продре у суштину новог језика како би га разумела, а сáмим тим и разоружала, имајући у виду његову намену. Иако с огромним предзнањем и лингвистичким талентом, она у овом тренутку није свесна да је језик, попут њеног процеса мишљења, активна ствар. Језик, као свесни организам, покушава постепено да овлада њеним мишљењем тако да, што више Рајдра упознаје његову унутрашњу логику, то бива више увучена у вртлог његове манипулације. Овај процес је двосмеран, што последично ставља знак једнакости између Рајдре и вавилон-17 када се говори о њиховом значају у овом роману. Овом сликовитом илустрацијом односа језика и мишљења долази се до закључка да је њихов однос, бар када је реч о Делејнијевом делу, интерактиван, изразито дистопијски оријентисан, као и то да је утицај једног на друго прилично равномеран. Сусрет Рајдре и вавилон-17 јесте својеврсна борба која, и да нема победника, у себи садржи фундаментални значај који се може упоредити с постојањем игре. Дакле, поменута борба представљена је на површинском нивоу као борба за стицање превласти, али, у суштини, њен карактер може да се посматра у контексту мита у којем нема античких хероја, али има чудесних и фантастичних елемената које оквир овог књижевног жанра омогућује. Ова борба није физичка, попут оне на бојном пољу, већ изразито интелектуална, у којој су супротстављена два ума: унутрашњи интелект сáмог језика оличеног у вавилону-17, против интелекта који креира процес мишљења једне конкретне особе, а оличен је у главној јунакињи Рајдри. Ово надметање, као и у свакој игри, доноси успоне и падове за обе стране стварајући неопходну динамику у радњи овог романа. Заправо, од прве до последње стране, читалац је директно укључен у збивања на космичком терену који је место надметања у овој специфичној игри. У њој је само један органски, телесни организам, а други се може третирати као лингвистички организам који је могућ у окружењу научне фантастике.

3. Језички аспекти вавилон-17. Када се Делејнијев литерарни језик упореди с Орвеловим новогвором или Берцесовим надсатом, код њега се увиђа доста специфичности у лингвистичком смислу. Оно што је идентично, јесте фундаментални значај вавилон-17 у сáмом литерарном делу. О његовој дистопијској природи претходно је већ доста речено, а његова контекстуална димензија доминира у читавом делу. То се првенствено односи на научнофантастично окружење. Наиме, његова основна намена је да утиче на људско мишљење и да га контролише, што је једнако улози коју има већина других дистопијских језика.

На сáмом почетку овог романа, вавилон-17 је непознаница у сваком погледу, па тако и када су у питању језичке карактеристике. Према томе,

није га било могуће упознати, нити контролисати. То је, између осталог, последица и једне лингвистичке специфичности која је везана за непостојање личних заменица. Наиме, вавилон-17 је, како то критичарка Видман (Weedman) каже, „безлични језик“ (impersonal language) (WEEDMAN 1982: 41). Он не садржи личне заменице *ja* (*I*) и *īiu* (*you*), што утиче не само на споразумевање међу говорницима овог језика, већ и на сопствени доживљај људске јединке као индивидуе. У Вебстеровом речнику лична заменица се дефинише као „реч која се може заменити именицом, именичком фразом или другом личном заменицом без промене значења реченице или основног обрасца конструкције реченице“¹ (LOBERGER – SHOUP 2009: 19). Даље се каже да се „личне заменице користе када писац или говорник жели да искористи личну заменицу као замену за реч која се односи на особу – било њега, било неког другог (у случају заменице *оно*, односи се на ствар)“² (LOBERGER – SHOUP 2009: 19). Делејни значајно модификује ову дефиницију када је реч о вавилону-17: укидањем заменица нестаје и сама личност особе на коју се лична заменица односила. Дакле, личним заменицама се не замењује нечије име, него читава структура личности која дословно постаје безимена и неконтролисана. У том погледу, ово је изузетно значајна лингвистичка особена која баца светлост на стварну природу вавилона-17. Непостојање личне заменице *ja* сугерише немогућност критичке самоанализе, али и стварања неопходне индивидуалности сваке особе. Говорник овог језика није способан да одвоји своју свест и процес мишљења од датих лингвистичких формулација вавилона-17. То га у потпуности онеспособљава да контролише сопствени процес мишљења, па самим тим и да се одупре сугестивној моћи језика који делује попут опијата. Из овог следи да је потпуно немогуће и постављати било каква питања у вези са исправношћу ставова које креира језик. Без постојања концепта *ja* немогуће је препознати појмове који су обележени одређеним речима, тј. немогуће је препознати на шта се неки језички израз у стварности заправо односи. Такође, без постојања личних заменица *ja* и *īiu* није могуће морално расуђивати, јер ако у конкретной реченици „Ја ћу те убити“ не постоје ове две заменице, по стриктној примени Сапир–Ворфове хипотезе, није могуће разумети у чему је морални проблем ове радње, па самим тим и мисли. Дакле, говорник вавилона-17 постаје потпуно неспособан да спозна очигледну логичку и моралну грешку јер се у језику она не види. Како год било, може се закључити да овај језик не препознаје у свом лингвистичком систему појмове *себе* (*the self*) и *другог* (*the other*), што у потпуности паралише говорника да констатује и разликује

¹ „[...] a word that can be substituted for a noun, noun phrase, or other pronoun without changing the meaning of the sentence or the basic construction pattern of the sentence“ (LOBERGER – SHOUP 2009: 19).

² „Personal pronouns are used when a writer or speaker wishes to use a pronoun to substitute for a word that refers to a person – either himself or someone else (or, in the case of it, a thing)“ (LOBERGER – SHOUP 2009: 19).

ове категорије. У складу с реченим, тај говорник егзистира и делује ван било каквих моралних оквира, па када почини убиство, не види ништа добро или лоше у том чину. Према томе, вавилон-17 лишава човека способности било каквог моралног расуђивања. Под утицајем овог језика човек несвесно постаје насилан, суицидан и социопатски (не)расположен. Његова перцепција стварности је потпуно изврнута и болесна. Сâм недостатак личних заменица можда најбоље објашњава главна јунакиња следећим речима:

„Заправо, тај недостатак укида и сву симболичку свест, а она је начин како правимо разлику између реалности и нашег изражавања реалности“ (DELANY 1986: 141).

Управо спознајући ову лингвистичку специфичност, Рајдра проналази начин да овлада овим чудним језиком. Најпростије речено, она му враћа оно што му недостаје: лингвистичку личност. Додајући личне заменице, она враћа вавилону-17 људски лик и претвара га у вавилон-18, помоћу кога ће променити сурову ратну интергалактичку реалност. Тако измењен, вавилон-17 враћа неопходну моралну димензију личностима у роману, која је у његовом првобитном облику била потпуно непрепознатљива. Могло би се претпоставити да је на тај начин и читалац био, попут ликова у роману, морално индиферентан, па се тек процесом персонализације, отворио пут ка здравом моралном расуђивању о ликовима и поступцима у роману.

Поред тога, вавилон-17 представља и креативни окидач за лик главне јунакиње у роману. Њена потреба да схвати унутрашњу логику овог језика заправо је уметнички порив и изазов. Она долази до сазнања да има да каже људима много тога новог у виду будућег романа који би могао да буде везан за сазнања о новом језику. Тај језик је, без сумње, производ неког с огромним знањем и способностима којима је једино Рајдра била способна да се супротстави. Критичар Хардести (Hardesty) сматра да Рајдрино упознавање с вавилоном-17 има пресудан утицај на њену личност јер јој отвара нове видике и даје снагу да унутар себе спозна нове могућности (HARDESTY 1980: 69). Заправо, нови језик јој омогућава да одвоји истину од лажи, као и да почне да исправља оно што је погрешно у свету који је окружује. На тај начин, она је у могућности да активно утиче на стварност око себе. Будући да је ова способност ексклузивитет и у свету научне фантастике, Рајдри је био потребан нови језик којим ће рећи оригиналне ствари. Сâмом писцу, али и читаоцима, отвара се могућност да у домену научне фантастике поставе нове претпоставке о свету и да истражују потпуно непозната подручја људске свести. Самјуел Делејни ту могућност у свом роману обилато користи. Ако читалац искрено поверује у постојање другачијих светова, могао би себи приуштити слично искуство јер је подручје научнофантастичне фикције изузетно широко. Роман *Вавилон-17* говори о таквом алтернативном друштву у којем је питање језика и његове контроле од пресудног значаја за опстанак људских заједница.

Делејнија у великој мери интересују нове могућности и искуства у вези с језиком и његовим лингвистичким аспектима, а у окриљу књижевне научне фантастике. Тако, у *Вавилону-17* постоји неколико сцена у којима се испитују те лингвистичке могућности. У првом делу то се види код доласка Рајдре и њене посаде у зону растављених тела; потом, у трећем делу, у својеврсној лингвистичкој епифанији приликом Рајдриног буђења; у четвртном делу наилазимо на једну од кључних сцена у роману која се односи на успостављање ментално-сексуалне везе између два ума – Рајдриног и Касапиновог. Ове сцене су и раније поменуте, а представљају сусрет читаоца с потпуно новим искуством, у коме језик игра битну улогу. Колингс (Collings) примећује да вавилон-17 као језик тако добро функционише зато што постоји директна веза између његових речи и стварности коју дефинишу те речи (COLLINGS 1986: 64). Ова тврдња би могла важити и за сâм роман *Вавилон-17*. Наиме, читалац има утисак да постоји специфична веза између речи у роману и реалности која је приказана у делу. Језик, на посебан начин, дефинише научнофантастично окружење стварајући атмосферу зачудности, како у лингвистичком тако и у смислу креирања литерарног света. У контексту језика, овде се мотивише однос између *означено̄* (*signifié*) и *означавајуће̄* (*signifiant*), тј. тек када се концепт за неку ствар види у реалности, могуће је схватити његово право значење. Теорију о лингвистичком знаку разрадио је швајцарски филолог Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure, 1857–1913). Ово објашњава ситуацију у којој и сâм читалац постаје део научнофантастичног света који Делејни ствара у свом делу. Када се све ово има у виду, долази се до једне специфичности, карактеристичне за Делејнијев језик вавилон-17: то је језик који успоставља другачију стварност у окружењу које му свесрдно омогућава да то учини. Он приморава читаоце да истински осете своје присуство у стварности која је за њих нова, чудесна и другачија. Сâм Самјуел Делејни је једном у вези с односом између језика и научне фантастике рекао да „фикција ствара моделе стварности“³ (DELANY 1977: 151).

У том смислу, Делејни нарочито цени научну фантастику као привилегован систем јер је у њему, више него у било ком другом књижевном жанру, могуће спровести истраживање у вези с новим језичким моделима, помоћу којих се може конструисати или пак открити нова реалност. Критичар Макивој (McEvoy) допуњује ово тврдњом да писац може користити језик на поприлично исти начин како је коришћен вавилон-17, а то је да примора читаоца да размишља на нови начин (McEvoy 1984: 58). Према томе, не треба да чуди константно понављање принципа Сапир–Ворфове хипотезе у дистопијским делима јер је њихова примарна амбиција да нагласе интензитет утицаја новог језичког система, тј. дистопијског језика на читалачку перцепцију сопствене стварности. Орвелов новогвор нам на прилично експлицитан начин приказује сурову дистопијску свакодневицу у чијем креирању и он учествује, док нам се вавилон-17 чини мистериозним и нечим што је немогуће контролисати. Тај утисак је такав, пре свега, због

³ „(...) fiction makes models of reality“ (DELANY 1977: 151).

чињенице да је Делејнијев језик створио ту литерарну реалност и наша перцепција је искључиво везана за сазнања која добијамо преко вавилон-17. Логичан закључак би био: више таквих језика производи више различитих креативних размишљања; по Делејнијевом дубоком уверењу, стварање језика попут вавилон-17 у највећој је мери могуће у окриљу литерарног жанра научне фантастике. Као писац, он увиђа скученост простора у нашем свету за развој енглеског језика. Наиме, могућности напретка у домену коришћења језика јесу огромне, али их реалан свет у знатној мери ограничава. Стога је, по Делејнију, окружење суштински елеменат који би могао да створи оптималне услове за далеко веће коришћење потенцијала које језик као појава има. На тај начин, Делејни доприноси знатно другачијем третману језика из угла писца који се, ипак, првенствено баве књижевношћу, а не језиком. Тако језик постаје не само инструмент помоћу кога се ствара једно књижевно дело, већ и значајан креатор и учесник у радњи једног књижевног дела.

Питање индивидуалне и колективне слободе, карактеристично за литерарну дистопију, присутно је и у Делејнијевом *Вавилону-17*. Ако се пажљивије прате догађаји у *Вавилону-17*, могло би се закључити да је и улога Делејнијевог језика двојака. Наиме, он је најпре лингвистичка творевина која је потпуно непозната, како у погледу структуре тако и у погледу функције. У први мах, његова улога је дистопијска, тј. манипулативна у смислу освајања и потчињавања непријатеља. Дакле, на колективном друштвеном нивоу, то је вирус за који је преко потребно пронаћи одговарајући третман како би се имунолошки систем друштва спремио за сучељавање с њим. Када се, међутим, пажљивије осмотри индивидуални ниво, заправо контакт главне јунакиње с вавилоном-17, може се доћи до потпуно супротног закључка. Дубљом спознајом лингвистичке логике вавилон-17, Рајдра, заправо, осваја своју индивидуалну слободу, упознаје до тада непознате пределе своје личности, а њене ментално-уметничке способности знатно се унапређују. Вавилон-17 на њу има готово епифанијско дејство. Генерално негативан карактер овог језика не долази у питање, али он, ипак, делује и као подстицајно средство у погледу освајања индивидуалне слободе. С друге стране, улога вавилон-17 убрзано се мења; од највеће опасности по једно друштво, он бива претворен једноставним лингвистичким захватом у јединствени језик свих људи, који ће допринети уједињењу припадника људског рода. Дакако, и у овој наизглед позитивној улози језика постоји једна контрадикторност: вавилон-17 делује као средство хипнозе; дакле, као нешто што обичан човек не може контролисати ако нема натприродне интелектуалне способности главне јунакиње. Из тога би се могло претпоставити да ће вавилон-17 и у позитивном смеру деловати на исти начин, што доводи у питање његов кредибилитет и капацитет доносиоца слободе. Ако се повуче паралела с Лудовиковим поступком⁴ у *Пакленој ѿморанци* Ентонија Бердеса, који поправља

⁴ Реч је о психолошко-медицинском третману који властодршци дистопијске државе спроводе над главним јунаком Алексом и осталим „непослушницима“ како би их учинили „нормалним“, тј. послушним.

„људски квар“, али притом спречава могућност избора, на исти терен би се могао пребацити и позитивни утицај вавилон-17, под чијим би се деловањем такође укинула таква могућност. И овде се показује проблематика коју питање слободе са собом носи, али и лингвистичко-литерарни контекст који, чини се, ово питање још више усложњава. Ако се свему овоме дода и божја одлука спречавања градње Вавилонске куле из библијске приче, утопијска мисија промењеног вавилон-17 у најмању је руку упитна. Рајдра покушава да преузме улогу Бога, а такав поступак се у људској историји увек показивао као трагично решење. Стога је измењени вавилон-17, сада већ вавилон-18, једна утопија, а кључно је питање да ли је и коме она уопште потребна. По свему овоме, језик вавилон-17 не разликује се много од већине дистопијских језика који су били предмет анализе. И њему је дата у наслеђе егзистенцијално-функционална контрадикторност, о којој се може бесконачно дуго расправљати. Ипак, овакав карактер вавилон-17, али и других дистопијских језика, даје преко потребан мотив за анализу и истраживање промена унутар њихове лингвистичке природе и структуре.

4. ДЕЛЕЈНИЈЕВ ОДНОС ПРЕМА ЈЕЗИКУ. Самјуел Делејни ствара јединствену језичку структуру у оквиру свог романа *Вавилон-17*. Реч је о специфичној мешавини лингвистике, научне фантастике, митологије и психологије. Његов приступ новом језику значајно је другачији него код других дистопијских писаца. Језик вавилон-17 у потпуности припада књижевном жанру научне фантастике јер га је много теже замислити у реалном свету од, рецимо, Орвеловог новоговора или чак Берцесовог надсата. Први пут језик је носилац читаве радње, централна тема романа и без њега је немогуће замислити постојање *Вавилон-17*. Код Делејнија није могуће одстранити главну тему у роману, нити главног протагонисту који јесте оличен у језику. Чак и сâм наслов дела не би постојао у овом облику да нема лингвистичке креације вавилон-17. Он није у сâмом роману детаљно објашњен у чисто лингвистичком смислу, што јесте озбиљан недостатак, али чини се да Делејни и није желео да на такав начин прикаже тај мистериозни језик. Оно што је он несумњиво створио јесте научнофантастичан spoj језика и књижевности. Заправо, стиче се утисак да је Делејни третирао свој језички експеримент под именом вавилон-17 на начин на који други писци стварају своје главне ликове, који немају везе са жанром научне фантастике. Он, уместо једног Раскољникова, Керца или Јозефа К., узима језик као нешто што би читалац, заједно с Рајдром, требало да открије. Делејни захтева од читаоца активан приступ зарад спознаје унутрашње лингвистичке логике једног језика, која може да обогати интелектуалне капацитете једног читаоца, као и да му дâ ширину спектра у оквиру кога посматра свет око себе. Тај уметнички доживљај може бити идентичан ономе који читалац има када расуђује о егзистенцијално-моралним проблемима и деловању поменутих главних ликова у романима Достојевског, Конрада и Кафке. Дакако, доживљај не може бити у потпуности исти јер је окружење у свим овим романима потпуно другачије, а то се

посебно односи на Делејнијев *Вавилон-17*. Тај језик нема особине човека као литерарног јунака, али се у окриљу научне фантастике може на сличан начин посматрати.

Анализа овог романа показала је значајан утицај језика на једно књижевно дело, али и пишчево огромно интересовање за питања језика у смислу његове ефикасније употребе у оквиру књижевног жанра којим се бави. Из позиције литерарног ствараоца, Делејни на креативан начин третира речи и реченице које сматра фундаменталним алатом свог стваралаштва. Попут научнофантастичног песника, у свом *Вавилону-17* он показује сву раскош чудесне мешавине књижевности и језика. У једном од својих *Тихих интервјуа* сам Делејни дефинише свој специфичан однос према језику:

„Али, за мене, реч је незавршена реченица, фрагментарни исказ, нешто непотпуно. [...] Реченица је сигурно бољи модел за текст. [...] Оно што мене највише интересује у вези с реченицом јесу шифре... [...] Али што више почињете да схватате те шифре, ускоро ћете закључити, ако сте искрени пред сáмим собом, да се налазите на много опаснијем и неизвеснијем месту. Примећујете, на пример, обичај појављивања белих простора између група слова које раздвајају речи, а то је у својој суштини заправо шифра. Познавање најједноставнијег значења речи је, у ствари, познавање шифре“⁵ (DELANY 1994: 21, 22, 23).

Према томе, Делејни види сáм процес писања речи и текста као ствар познавања одређених кодова, помоћу којих се долази до одређеног значења. Укидање размака између речи, недостатак самогласника и сличне интервенције у језику могу у потпуности да учине комуникацију неразумљивом. Реч, реченица и параграф за њега су шифровани термини за сложен систем кодирања помоћу кога се људи споразумевају, примају и дају одговоре, а исти се процес дешава и у човековом нервном систему, где се налазе центри за говор. Делејни заступа идеју да постоји људски кодни систем који је у основи сваког језика и комуникације. Из овог односа сáмог писца према језику лакше је разумети међусобни однос Рајдре и вавилон-17. Делејни прилази језику из свог филозофско-уметничког угла и на тај начин ствара специфичан литерарно-лингвистички производ – вавилон-17.

Делејнијев однос према лингвистичкој проблематици се, међутим, не огледа само у односу према језику вавилон-17. У свом делу он помиње и различите врсте комуникација помоћу постојећих језика, али и потпуно нове начине споразумевања међу људима. Попут Ворфовог чувеног експери-

⁵ „But for me, the word’s a degenerate sentence, a fragmentary utterance, something incomplete. [...] The sentence is certainly the better model for the text. [...] What interests me most about sentences is the codes... [...] But as you articulate those codes more and more, you soon find, if you’re honest with yourself, you’re at a much more dangero-us and uncertain place. You notice, for example, the convention of white spaces between groups of letters that sepa-rate out words is, itself, just a code. Knowing the simplest meaning of a word is a matter of knowing a code“ (DELANY 1994: 21, 22, 23).

мента с народом Хопи, у коме је показао да језик којим се служе значајно утиче на њихов начин мишљења (WHORF 1956: 199–219), и Делејни истиче значај те везе код различитих живих бића. На пример, у једној сцени Рајдра објашњава Касапину начин комуникације с народом Кирибијци (The Siribians), који имају потпуно другачији начин споразумевања, а који је у целини заснован на концепту промене температуре. У споразуму који је требало потписати с њима налазила се реченица: „Морамо штитити своје породице и своје домове“ („We must protect our families and our homes“) (DELANY 1986: 102), која је била потпуно неразумљива Кирибијцима јер они не познају концепт значења речи *дом*. Начин објашњења ове речи био је изузетан: променама температуре и илустрацијама смене годишњих доба људи су успели објаснити значење речи *дом*, а тиме и зашто га је битно штитити. С друге стране, иако не зна за једноставан концепт значења речи *дом*, технолошки изузетно напредно друштво Кирибијаца уме објаснити сложен процес рада фабрике у којој се соларна енергија претвара у електричну. Све ово можда и не би било чудно ако се не зна чињеница да овај процес Кирибијци објасне једно другом у свега девет речи. Овим примером, Делејни изванредно дочарава богатство и различитост коју носе језик и комуникација. Концепт значења речи у једном језику може бити једноставан, док је у другом тај исти концепт изразито сложен, и обратно. Ово, свакако, има за последицу огромне проблеме у међусобној комуникацији и разумевању међу припадницима различитих народа. Делејни испитује различите начине комуникације у научнофантастичном литерарном окружењу, ствара нове или тестира постојеће, а, притом, посебно наглашава тешкоће које се могу јавити у свакодневној комуникацији.

5. ЗАКЉУЧАК. Делејнијев роман *Вавилон-17* првенствено је научнофантастично књижевно дело, па тек онда литерарна дистопија. Елементи научне фантастике појављују се од прве до последње странице овог романа. У таквом окружењу писац ствара језик, неку врсту интергалактичког оружја, који је у већем делу романа мистерија. Сâм такав приступ, који није карактеристичан за друга дела која су била предмет анализе, учинио је од вавилон-17 лингвистичку појаву вредну истраживања. Наиме, сврха његовог постојања у роману типично је дистопијска, у смислу покоравања других народа и потчињавања индивидуалног људског мишљења и остваривања контроле над њиме. Вавилон-17 јесте вештачки, дистопијски језик који је створен да би се њиме манипулисало и доминирало над противницима. Он је, међутим, сувише комплексна појава да би се посматрао само из тог видљивог угла. Ова анализа је показала да је он много више од лингвистичког оружја које утиче на мишљење. Вавилон-17 подстиче креативно мишљење, а процес његовог откривања траје током читавог романа. Он заправо креира радњу, убрзава је и успорава, а његово неконтролисано дејство над људским мишљењем чини га свемоћним. Да се његова манипулативна снага ипак крије у обичној лингвистичкој карактеристици, доказала је главна

јунакиња која је представљена као равноправна противница вавилону-17. Непостојање личних заменица у оквиру овог језика створило је од њега ефикасног убицу који не познаје никакве моралне категорије и који је програмиран да у потпуности уништи означеног противника. Све у свему, ову његову изразито дистопијску функцију Рајдра једноставно, увођењем личних заменица, претвара у утопијску, стварајући вавилон-18, који ће постати интегративни фактор свих људи, доносилац разумевања, мира и толеранције.

Његова митска позадина доводи у сумњу утопијски карактер јер је људско биће оно које манипулише њиме. У научнофантастичном миту је и то могуће, али преузимање улоге Бога од стране човека константно изазива недоумице у вези са способношћу људског бића да одоли искушењу поседовања претеране моћи. Како год било, безлични језик у рукама главне јунакиње постаје лични, а сáмим тим и нешто што се може упознати попут стварне и конкретне личности. Та борба између два подједнако озбиљна ривала подсећа на теорије о односу језика и мишљења које се крећу у спектру дијаметрално супротних ставова – од надмоћи језика над мишљењем до надмоћи мишљења над језиком.

Попут других дистопијских језика, његова негативна и позитивна улога јесте дискутабилна. Најпре се појављује као снажно манипулативно средство помоћу којег се жели потчинити непријатељ. Дакле, жели се неко или контролисати или у потпуности уништити. Потом, његовим коначним декодирањем и схватањем унутрашње лингвистичке логике, он постаје доносилац и креатор слободе и разумевања. Свакако, његова природа стимулише развој интелектуалних способности главне јунакиње и повећава капацитет њених уметничких домета.

Оно што се можда у први мах не уочава приликом анализе овог дела јесте заправо једно од најважнијих питања с којима се суочава модерно људско друштво. Наиме, Делејни у свом роману поставља питања немогућности комуникације између различитих људских друштава или пак могућност размене информација уз потпуно одсуство елементарног разумевања. *Вавилон-17* поставља суштинско питање модерном друштву: како превазићи препреке у комуникацији припадника људске врсте које су, очигледно, веома присутне у данашњем свету? Делејни изванредно пребацује ово питање у поље лингвистике, које је само делимично одговорно за овај проблем. Свету дефинитивно недостаје један вавилон-18, универзални језик који ће сви познавати и, што је још битније, правилно разумети. Чини се да постојање више језика у данашњем свету, ипак, није суштински проблем у комуникацији, већ намерно или ненамерно неразумевање међу припадницима различитих нација, вера и мишљења. Самјуел Делејни, евидентно, подвлачи овај проблем у својој научнофантастичној космичкој одисеји наглашавајући значај језика и комуникације за нормално функционисање сваког модерног друштва. Тај аспект овог књижевног дела могао би бити далеко најзначајнији за савремени енглески језик јер је управо то језик који заузима централну улогу у глобалној комуникацији модерног света.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЂЕРГОВИЋ-ЈОКСИМОВИЋ, Зорица. *Ујилоија, алтернативна историја*. Београд: Геопоетика, 2009.

*

CLUTE, John, Peter NICHOLLS (eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin, 1995.

COLLINGS, Michael Robert. Samuel R. Delany and John Wilkins: Artificial Languages, Science, and Science Fiction. *Reflections on the Fantastic: Selected Essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in the Arts*. Michael R. Collings (ed.). New York: Greenwood Press, 1986.

DELANY, Samuel Ray. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Languages of Science Fiction*. New York: Dragon Press, 1977.

DELANY, Samuel Ray. *Вавилон-17*. Александра Б. Недељковића и Бобана Кнежевића (прев.). Београд: СФ едиција Знак Сагите. Књига 3, 1986.

DELANY, Samuel Ray. *Silent Interviews On Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics: A Collection of Written Interviews*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

DELANY, Samuel Ray. *Babel-17*. New York: Vintage Books, 2002.

HARDESTY, William H. *Semiotics, Space Opera and Babel-17*. USA: Mosaic 13, 1980.

LOBERGER, Gordon, Kate SHOUP. *Webster's New World English Grammar Handbook*. Second edition. NJ: Wiley, Hoboken, 2009.

LUND, Nick. *Language and Thought*. Hove: Routledge, 2003.

MCÉVOY, Seth. *Samuel R. Delany*. New York: Frederick Ungar, 1984.

MEYERS, Walter Earl. *Aliens and Linguistics: Language Study and Science Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1980.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

WEEDMAN, Jane Branham. *Samuel R. Delany*. USA: Starmount House, 1982.

WHORF, Benjamin Lee. *Language, Thought and Reality – selected writings*. John B. Carroll (ед.). Cambridge: The M.I.T. Press, 1956.

Milan D. Živković

LANGUAGE IN DYSTOPIA: SAMUEL DELANY'S *BABEL-17*

Summary

This paper deals with language analysis, its nature and characteristics within novel of both science fictional and dystopian literature. It is Samuel Delany's novel *Babel-17*, classical work of this literary genre. Specific role and language use in this work is multi-functional: the language is an originator of the plot, main character, as well as the indicator

of communication problems of a modern individual. Here, language plays a dominant part emphasized in science fictional and dystopian surrounding. Particular attention is focused on the complex relationship between language and thought, as well as on some linguistic characteristics of Babel-17. This article, also, analyzes Delany's relationship to the questions of communication in modern society and the possibilities of language use in specific surrounding of science fiction. It includes a manipulative role of language on the social level, but, also, the language as a tool of reaching freedom on individual level. Delany realizes great possibilities of language use and reveals them within literary frame. This article emphasizes language particularities in a concrete work of science fiction, and the aim is to spread this research in the future on other literary genres where language has also complex and, above all, unique role.

Факултет за правне и пословне студије „Др Лазар Вркатић“
Булевар ослобођења 76, 21000 Нови Сад, Србија
mzivkovic@useens.net

Др Марина М. Петровић-Jülich

ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ ЕМПИРИЈСКЕ НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ

У раду је представљено поимање књижевности које се ослања, пре свега, на теоријске постулате радикалног конструктивизма и Емпиријске науке о књижевности, али користи сазнања из културологије, као и неке моделе који почивају на теоријским поставкама херменеутичке рецептивне естетике. Коришћењем овде предложеног модела очекује се превазилажење јаза између Шмитове емпирије, са једне стране, и књижевно-научне интерпретације, са друге.

Кључне речи: радикални конструктивизам, Емпиријска наука о књижевности, књижевни текстови, социјални систем, књижевни комуникати.

1. ТЕОРИЈСКИ ФУНДАМЕНТ КЊИЖЕВНОГ СИСТЕМА КАО СИСТЕМА СОЦИЈАЛНИХ ДЕЛАЊА

1.1 Радикални конструктивизам и његова улога у стварању теорије Емпиријске науке о књижевности. Познати представници и утемељивачи радикалног конструктивизма долазе из различитих научних области: Ферстер (Heinz von Foerster) из биофизике, Глазерсфелд (Ernst von Glasersfeld) из кибернетике, Хејл (Peter M. Hejl) из социологије, Шмит (Siegfried J. Schmidt) из науке о књижевности, Вацлавик (Paul Watzlawick) из области психотерапије. Алтмајер сматра да је радикални конструктивизам у стању да превазиђе јаз између природних и друштвених наука: „Ова теоријско-филозофска позиција изгледа да је заиста у стању не само да научним проблемима и питањима такозваних друштвених наука приђе на један сасвим нови начин, већ се чини и да може да доведе до зближавања природних и друштвених наука“ (ALTMAYER 2004: 44)¹. („Tatsächlich scheint diese theoretisch-philosophische Position nicht nur in der Lage zu sein, an die wissenschaftlichen Probleme und Fragestellungen der so genannten, Geisteswissenschaften, auf völlig neue Weise

¹ Ауторка чланка је превела све наводе у тексту.

heran zu gehen, sie scheint darüber hinaus auch zu einer gewissen Annäherung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften beitragen zu können“).

Импулси за тврдњу да људи конструишу стварност долазе из биологије, неуробиологије², модерне неурологије³ и социологије⁴. Људи живе у окружењу које сами пројектују преко когниције, комуникације и својих практичних радњи. Свет се по себи не може спознати, већ само конструирати. Свака стварност је конструисана стварност. Процес разумевања није тражење значења (текста), већ зависи од субјекта и остварује се на основу когнитивних структура којима субјекат располаже. Разумевање се остварује интеракцијом између информације у тексту, знања којим индивидуа располаже, социјалног статуса индивидуе и читавог њеног комплексног предусловног система⁵. Овај процес је онда успешан када субјекат успе да пројектује смисао текста на основу информација које му он сам пружа и структура знања којима већ располаже, у оквиру одређених друштвено прихваћених норми, вредности, знања итд.

Мишљење да је стварност недоступна нашим чулима има дугу традицију у филозофији. Ново у „новом“ конструктивизму јесте то што превазилази резигнацију и сумњу и даје шансу науци да опстане и без циља да дође до апсолутне истине, већ са циљем побољшања квалитета људског живота. Радикални конструктивизам у ту сврху, за разлику од претеча из прошлости, конструише другачију релацију: релацију функционисања или виабилности. Тако критеријум за одрживост изјава о стварности не може да буде истинитост, већ успех у одређеним радњама. Виабилно је нешто што се заснива на функционисању све док не наступе препреке (GLASERSFELD 2008: 19). „Оно што ми углавном сматрамо 'објективном' стварношћу по правилу настаје тако што оно што ми сами доживимо бива потврђено од стране других. Ствари које не опажамо само ми, већ и други, сасвим уопштено, то значи у свакодневном животу као и у епистемологији, важе за реалне. Интерсубјективно

² Чилеански неуробиолози Матурана и Варела (Maturana, Varela) развијају у седамдесетим годинама теорију да су живи организми аутопојетски системи, који додуше интегрирају са светом који их окружује, али се у овој интеракцији увек саморепродукују и самоорганизују. Као такви, организми су информативно затворени: систем не добија информације споља, већ их сам конструише у процесу сопствене когниције.

³ Мозак прима импулсе споља, али је слика стварности самостална конструктивна радња мозга.

⁴ Луман (Luhmann) сматра да су когнитивни системи самостални у односу на свет који их окружује.

⁵ Предусловни систем једне индивидуе је, по Шмиту, комплексан систем различитих елемената, који су у међусобним релацијама, као што су индивидуалне потребе, интенције, мотивације, способности, језичка и енциклопедијска знања, познавање социјалних конвенција и норми које индивидуа свесно или несвесно следи, као и сви они елементи биографског (психо-физичког), политичког, социјалног и социокултурног порекла, који ту индивидуу до одређеног делања у одређеној ситуацији карактеришу (SCHMIDT 1991: 47, 341).

понављање доживљаја даје нам најсигурнију гаранцију за постојање 'објективне' стварности. Могло би се рећи да се првобитна слика света у потпуности заснива на демократском принципу“ (GLASERSFELD 2008¹⁰: 33). („Was wir zummeist als ‚objektive‘ Wirklichkeit betrachten, entsteht in der Regel dadurch, daß unser eigenes Erleben von anderen bestätigt wird. Dinge, die nicht nur von uns, sondern auch von anderen wahrgenommen werden, gelten ganz allgemein, d.h. im Alltagsleben wie auch in der Epistemologie, als real. Intersubjektive Wiederholung von Erlebnissen liefert die sicherste Garantie der ‚objektiven‘ Wirklichkeit. Man könnte sagen, das herkömmliche Weltbild ist durch und durch auf das demokratische Prinzip begründet“).

Ако пођемо од тога да структура света око нас настаје путем нашег сопственог начина доживљавања и поделе истог у појмовне структуре, потребно је објаснити и како је то он настањен другима, који га доживљавају слично као и ми. Свет који доживљавамо поседује структуру и организацију путем правила и одступања од правила, тако да онај који доживљава може да апстрахује. Доживљени свет састоји се од појмова, односа, правила и модела, који субјекту који дела омогућавају постизање циљева. Ови циљеви су сложени у појмове који су резултат сопствене конструкције субјекта. Субјекат ствара моделе онога што га окружује, повезујући делове у целину. Уколико се ови делови, њихове међусобне релације и модели покажу као релативно трајни и уколико међу њима постоје релације, настаје конструкција једне кохерентне стварности. Упоредо са овим, субјекат ствара и модел онога што назива „он сам“, приписујући му одређене особине, способности и функције: „Околности под којима је онај који доживљава у стању да своје сопствено субјективно делање и мишљење 'подметне' другом проистичу из субјективног доживљавања, посебно из сталног покушавања да створи кохерентан модел доживљеног света. [...] Увек када ствар која је сврстана у одређену категорију не испуни очекивање које јој је дато на основу претходних искустава са припадницима те категорије, потребна је промена. Ова промена може да буде сврставање одређене ствари у другу категорију или стварање нове категорије“ (GLASERSFELD 2008: 35). („Die Umstände, unter denen der Erlebende in die Lage kommt, sein eigenes subjektives Handeln und Denken einem anderen zu ‚unterschoben‘, ergeben sich aus dem subjektiven Erleben und insbesondere aus dem fortwährenden Bemühen, ein kohärentes Modell der Erlebniswelt zu schaffen. [...] Wann immer ein Ding, das einer bestimmten Kategorie zugeordnet wurde, eine Erwartung, die auf vorhergehender Erwartung mit Angehörigen der Kategorie beruht, nicht erfüllt, wird eine Änderung nötig. Die Änderung kann die Zuteilung des fraglichen Dings zu einer anderen Kategorie sein oder die Schaffung einer neuen Kategorie“).

Слику света човек ствара из сигнала које му шаљу препреке. Субјекти не користе никада све сигнале, већ пажња изабира њихов релативно мали број, а избор, по потреби, попуњавају искуственим опажајима којих се сећају. Потребна зависи од врсте делања коју човек управо обавља. Свако делање се

чини да би било успешно, а за успешност није потребна свеукупност сигнала, коју заправо и не можемо да постигнемо. Човекова слика света није исто оно што називамо „стварност“. За онога који дела потребно је да избегне сударе са препрекама које му се појављују на путу до успешног постизања циља, а важно је до циља стићи. Субјекат је, дакле, виабилан све док успева да у свом животном окружењу преживи и да се даље размножава, док је способан да опстаје под датим условима упркос препрекама које му поставља такозвана стварност. Механизме преживљавања организми нису развијали искључиво због притисака које су добијали из спољног света: они су изграђени од случајних мутација, које су им давале карактеристике које их чине виабилним (GLASERSFELD 2008: 35–39). „Два најважнија аспекта која се нуде су без сумње потврђивање сопственог доживљаја путем језичке интеракције са другима и успешна интерпретација делања других уз помоћ сопствених когнитивних структура“ (GLASERSFELD 2008: 36). („Die zwei wichtigsten Aspekte, die sich da bieten, sind zweifellos die Bestätigung eines eigenen Erlebnisses durch sprachliche Interaktion mit einem anderen und die erfolgreiche Interpretation der Handlungen anderer mit Hilfe eigener kognitiven Strukturen“).

1.2. ЕМПИРИЈСКА НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ. Полазећи од поставки радикалног конструктивизма и спознања да субјекти конструишу значења (књижевних текстова), која у у својој социјалној групи коригују, прилагођавају или прихватају, З. Ј. Шмит (S. J. Schmidt 1991) покушава да створи теорију „нове“ науке о књижевности – теорију Емпиријске науке о књижевности⁶. Успешност социо-комуникативних процеса разумевања конструктивисти дефинишу путем нормативног критеријума – критеријума успешности, тј. испуњеног очекивања. Питање да ли је разумевање погрешно или тачно овде не игра никакву улогу, јер на нивоу психичких система не постоје критеријуми за погрешно и тачно, па категорије тачности и нетачности значења књижевног текста као такве нису релевантне. Когнитивно, субјективно разумевање употпуњује се социо-комуникативним аспектом, који преузима „контролну функцију“ (ALTMAYER 2004: 49). Комуникација није размена информација, већ је (само)оријентација оних који комуницирају: учесник комуникације А покушава учесника комуникације Б да упуту како да когнитивно оперише да би у свом когнитивном систему сам могао да конструише жељене информације. Значење је контекстуална релација везана за учеснике одређене комуникативне ситуације, па је питање адекватног значења књижевних текстова умерено у равн комуникације, на којој се потврђују модели стварности појединца у интеракцији. Како је текст импулс, а уједно и оријентација за конструкцију значења, вредновање резултата следи у социјалном контексту

⁶ Шмит сам пише придев Емпиријска у називу Емпиријска наука о књижевности великим словом, желећи да истакне значај и самосталност нове, другачије науке о књижевности, те је наведени начин писања ове дисциплине од њега у овом чланку преузет. Није преузет његов начин писања и честа употреба наводника приликом дефинисања појмова.

у процесу комуникације и зависи од конвенција, правила и норми које важе у одређеној комуникативној заједници. Питање колико је когниција социјална, а комуникација когнитивна није од пресудног значаја за успешно учествовање у комуникативном социјалном систему књижевност.

Структуру социјалног система књижевност, по Шмиту, сачињавају четири основне улоге делања: продукција, дистрибуција, рецепција и обрада књижевних текстова. Конвенција естетике и конвенција поливалентције разликују је од других социјалних система, сврставајући је у социјални систем уметности, где је потребно да испуњава следеће функције: когнитивно-рефлексивну, морално-социјалну и хедонистичко-емоционалну. Књижевни текст по овој теорији није књижевни само по својој структури, коју у одређеним контекстима свакако поседује, већ по одликама опхођења према њему, по релацији текст–делање, која је у оквиру заједнице одређена правилима, конвенцијама, нормама. У комуникацији важну улогу играју конвенције и очекивања. Конвенције као социјалне одреднице јесу заједничко знање и заједничке интенције припадника социјалних група у одређеном времену. За организацију друштвеног живота одлучујуће је да се конвенције свесно или несвесно следе. „Одлучујуће за организацију заједничког социјалног живота је, да се прате ’конвенције’; при томе никакву улогу не игра да ли је партнери који делају прате свесно и вољно или не. Они који социјално делају постају обично свесни конвенција тек онда када се неко не понаша како би се то очекивало, дакле, када се огреши о неку ’конвенцију’ и зато бива изложен социјалним санкцијама“ (SCHMIDT 1991: 111). („Entscheidend für die Organisation sozialen Zusammenlebens ist, daß ’Konventionen’ befolgt werden; dabei spielt keine Rolle, ob die Handlungspartner sie wissentlich und willentlich befolgen oder nicht. Normalerweise treten Konventionen erst ins Bewußtsein der sozial Handelnden, wenn jemand sich nicht erwartungskonform verhält, also gegen eine ‚Konvention’ versößt und deshalb gesellschaftlichen Sanktionen ausgesetzt wird“).

Зато је у социјалном систему књижевности важно да учесници комуникације (они који социјално делају) поседују књижевне конвенције и понашају се у складу са њима. Две најважније макроконвенције овог система јесу конвенција естетике и конвенција поливалентности.

По конвенцији естетике, књижевни текстови (одн. уметнички текстови) не морају да одговарају уобичајеним очекивањима, да буду истинити и корисни, односно не подлежу чињеничној конвенцији која делује у другим социјалним системима. Естетски комуникати не вреднују се по томе да ли су истинити – у смислу модела културне стварности одређене комуникативне заједнице. Продуценти очекују од рецепијената да делају у складу са конвенцијом естетике и да не буду кажњени због одступања од чињеничне конвенције. Рецепијенти имају одређена очекивања у опхођењу са књижевним текстовима и у стању су да прихвате друге естетски релевантне вредности, норме, очекивања и правила, служећи се књижевним компетенцијама, које стичу у процесу књижевне социјализације. „По мом мишљењу је

најважнија консеквенца делања по конвенцији естетике повећање несигурности, а самим тим и изненађења, као и повишен праг толеранције у односу на очекивајуће радње других учесника у овом комуникативном систему, као и несигурности и толеранције у смислу успеха радњи у овом комуникативном систему проширивањем простора за делања када се прати конвенција естетике. Дозвољене су све форме контрафактицитета“ (SCHMIDT 1991: 117). („Die m.E. wichtigste Konsequenz des Handelns nach der Ä-Konvention liegt in einer Erhöhung der Unsicherheit und entsprechend der Überraschung sowie der Toleranz hinsichtlich zu erwartender Handlungen anderer Teilnehmer in diesem Kommunikationssystem sowie der Unsicherheit und Toleranz hinsichtlich des Erfolgs von Handlungen in diesem Kommunikationssystem durch Erweiterung der Handlungsspielräume bei Befolgung der Ä-Konvention. Alle Formen der Kontrafaktizität sind zugelassen“).

Конвенција поливалентности заснива се на вишезначности уметничких текстова, односно на томе да субјекти истоветну естетску базу могу у различитим условима да реализују на разне начине. Продуценти књижевних текстова делују независно од конвенције моновалентности, која важи у осталим социјалним системима који нису уметност. Тако рецепијенти у стварању комуниката имају слободу да производе различите резултате и да различите резултате очекују од других учесника у комуникацији (SCHMIDT 1991: 134). Захваљујући конвенцији поливалентности, рецепијент у рецептивном процесу постаје индивидуа (MÜLLER-PEISERT 2005: 108).

Захваљујући овим двама конвенцијама продуценти и рецепијенти књижевних текстова могу да препознају различите алтернативе за историјски прихваћен модел стварности и друштвени систем, као и да модел стварности и друштвени систем прошире за нове видике. Они могу да проблематизују норме делања и вредности у одређеној социјалној групи, односно друштву, и да поставе алтернативе за важеће норме (SCHMIDT 1991: 150, 151).

Пошто нико не може да буде присиљен да активно учествује у књижевној комуникацији, може се претпоставити да ће субјекат рецепирати књижевне текстове само онда ако су они за њега релевантни и мотивишу га за књижевно делање. Тако систем књижевност има одређене функције. Функциона очекивања у опхођењу са књижевним текстовима одвијају се у три равни: когнитивној (рефлексивној), хедонистичкој (емоционалној) и нормативној (морално-социјалној) (SCHMIDT 1991:151, 219).

Читање текстова у когнитивној равни треба да прошири слику света, односно модел стварности рецепијента. Приликом читања на когнитивној равни се упоређује слика света рецепијента и слика света садржана у комуникату књижевног текста, при чему обе слике могу да се разликују, али не толико, да рецепијент уопште не може да разуме модел представљен у књижевном тексту, јер у овом случају не би ни могло да дође до рецепције, односно читање би било прекинуто или га рецепијент не би ни започињао (SCHMIDT 1991: 220). Разлика између модела може да се доживи као ново, страно, непознато. Комуникат показује модел стварности који рецепијент

може да замисли, може себи да представи, и то проширивањем свог пред условног система, што значи да реципијент препознаје разлику између комуниката и свог сопственог модела стварности те према њој може да заузме (критички) став. Конвенција естетике омогућава опхођење са књижевним текстовима и стварање, као и прихватање комуниката који се разликују од слике света реципијента.

У емоционалној равни при опхођењу са књижевним текстовима одлучујући су емоционални фактори, као што су уживање, опуштање, узбуђење, напетост, уживљавање, саосећање итд., па се тако проширује спектар емоционалних могућности реципијента и истанчава „култура осећаја“ (Gefühlkultur), а то је: „’Култура’ у смислу да се не само увећавају и распрострањују разликовање и спектар осећајних могућности, већ и да може бити очигледно да се у емотивној области могу појавити исто тако нејасна и мутна осећања као што се и у когнитивном домену појављују нејасна и мутна размишљања и рефлексije“ (SCHMIDT 1991: 126). („’Kultur’ in dem Sinne, daß nicht nur die Differenziertheit und das Spektrum von Gefühlsmöglichkeiten erhöht und verbreitet werden, sondern daß auch klar werden kan, daß es im emotionalen Bereich ebenso unklare und schwammige ‚Gefühle, geben kann, wie es im kognitiven Bereich unscharfe und verschwommene Kognitionen und Reflexionen gibt“).

У нормативној равни реципијенти се суочавају са друштвеним нормама и вредностима. Ту су смештена очекивања усмерена на њихово делање, чије се непоштовање санкционише. Нормативна функција се односи на појачање, потврду, промену или негирање норми делања и система вредности у пред условном систему индивидуе, а у опхођењу са књижевним комуникатима у непосредној рецепцији и дискусији и тумачењу ставова. Ова дискусија се одвија у систему естетске комуникације, па њени учесници могу да се идентификују са нормама и вредностима представљених комуниката или да се дистанцирају од њих. Са друге стране, ова функција се односи и на значај учешћа у естетској комуникацији за социјални идентитет друштвених група или појединаца због традиције и поштовања конвенција, норми и очекивања које учесници и учеснице у естетској комуникацији у одређеном друштву имају, односно које су стекли и које их разликују од припадника других социјалних група (SCHMIDT 1991: 227).

Недостаци Емпиријске науке о књижевности⁷ односе се на њен компликован термилошки апарат, који Шмит уводи, покушавајући да на тај начин створи јединствену, нову терминологију за своју теорију. Други битан недостатак јесте њена искључивост. Уз помоћ конструктивистичких оправдања ова дисциплина у потпуности одбацује херменеутичку интерпретацију књижевних текстова и сматра је за научно неоправдану. Осим тога, искључива је и у погледу истраживачке методологије: Шмит сматра да се цело-

⁷ Види фусноту 6.

купан социјални систем књижевност може и мора истражити искључиво емпиријским методама, што се у пракси показује као немогуће.

2. Књижевни текст и књижевно комуникативно делање. У процесу књижевног комуникативног делања читаоци су продуктивни учесници у социјалном систему књижевност. Они читају књижевни текст (у улози реципијента) те га, као индивидуе и као делови социјалног система, пролазећи кроз различите процесе, више или мање усвајају. То значи да је књижевност схваћена као социјални систем комуникативних делања и да као таква не представља никакву луксузну област за малобројну интелектуалну елиту, већ је заснована у самом друштвеном животу као примењена наука која нуди занимања у свим улогама свог система: у улози продукције, реципирања, дистрибуције и обраде књижевних текстова.

У социјалном систему књижевности читаоци и читатељке ступају у комуникацију на две равни: на равни Ја и на равни Ми (DELANOY 2002).

На равни ЈА одвијају се књижевна рецептивна делања по Шмиту (SCHMIDT 1991: 287–324). Рецепција књижевних текстова је „одређени вид социјалног делања у социјалним контекстима, за које је реципијент мотивисан и које задовољава одређене потребе реципијента“ (SCHMIDT 1991: 287). („...eine bestimmte Form sozialen Handelns in sozialen Kontexten, zu der ein Rezipient motiviert und befähigt ist und die bestimmte Bedürfnisse von Rezipienten befriedigt“). Резултат књижевног рецептивног делања јесте додељивање комуниката комуникативној бази (тексту), и то комуниката који је за реципијента релевантан. Реципијент дела активно и конструктивно. Опажање (Wahrnehmung) књижевног текста, које је на почетку процеса рецепције, зависи од низа селективних, индивидуалних и социјалних фактора. Попуњавање празних места у тексту, тј. инференција (Inferenz) под утицајем је индивидуалних потреба, способности, мотивација, интересовања и интенција реципијената, што води томе да приликом рецепције и након рецепције истог књижевног текста долази до конструисања комуниката, који од индивидуе до индивидуе могу да варирају. Додељивање комуниката књижевним текстовима зависи од предусловног система индивидуе, који је обележен путем економских, политичких, социјалних и културних услова, али и психофизичких особина те индивидуе и знања којим она располаже, па представља сложен процес, чијим се проучавањем бави више научних дисциплина. Када реципијент из свог предусловног система у књижевној ситуацији употреби део оних елемената предусловног система који су му потребни за развијање рецептивних радњи приликом рецепције конкретног књижевног текста, говоримо о књижевним стратегијама. Резултат рецептивних радњи јесте додељивање комуниката, за који реципијент у складу са својим естетским нормама сматра да је књижевни.

Управо ови књижевни комуникати као резултати књижевне рецепције, а не текстови, представљају полазну тачку за социјална делања на равни МИ, дакле на равни обраде.

„Исто као продукција, дистрибуција и рецепција и 'обрада' се схвата као посебан тип социјалних делања. Његова посебност произилази отуда што као 'инпут' таквих делања функционирају комуникати, које је 'прерађивач' приписао тексту, који је проценио за књижевни текст; као 'аутпут' ових делања резултирају текстови, који морају да стоје у одређеној релацији са комуникатом одн. књижевним текстом“ (SCHMIDT 1991: 324, 325). („Wie Produktion, Vermittlung und Rezeption wird auch ‚Verarbeitung‘ angesehen als ein besonderer Typ sozialer Handlungen. Die Besonderheit ergibt sich daraus, daß als ‚Input‘ solcher Handlungen Kommunikate fungieren, die ein ‚Verarbeiter‘ einem Text zugeordnet hat, den er als Literarischen Text einschätzt; daß als ‚Output‘ solcher Handlungen Texte resultieren, die in einer angebbaren Relation zum Kommunikat bzw. zum Literarischen Text stehen müssen“).

Актери који обрађују књижевни текст морају, као и актери у осталим типовима књижевних социјалних делања, бити способни и мотивисани за њих, њихове радње треба да испуњавају одређене потребе и да следе одређену интенцију. Они агирају по одређеним стратегијама у одређеним ситуацијама и ове радње такође зависе од предусловног система сваког од њих (SCHMIDT 1991: 325). У обраду књижевног текста, тј. његовог комуниката спада, дакле, настанак других текстова који се односе на одређени комуникат, а то могу да буду свака врста комуникације о књижевном тексту (тј. његовом комуникату): интерпретација, анализа, превод, критика, апстракт, филмовање, инсценирање и позоришна представа, протокол итд. Комуникацију о комуникатима Шмит назива *вербализација комуникација* и сматра да су ове комуникативне операције важне, јер се само преко њих експериментално може стићи до комуниката, односно само они могу да буду предмет експерименталних истраживања (SCHMIDT 1991: 332). Тако су актери у обради комуниката истовремено и продуценти.

Ступајући у комуникацију (интерпретативне фазе) читаоци производе нове текстове и вербализују комуникате, а валидност вербализованих комуниката, уз свесно прихватање конвенција естетике и поливалентности као основних одлика социјалног система књижевности, констатује се у комуникативној заједници.

Успешност социо-комуникативних процеса разумевања конструктивисти дефинишу путем нормативног критеријума – критеријума успешности, тј. испуњеног очекивања. Питање да ли је разумевање погрешно или тачно овде не игра никакву улогу, јер на нивоу психичких система не постоје критеријуми за ове две категорије, што код конструктивиста Алтмајер покушава да превазиђе ослањајући се на Хабермаса (ALTMAYER 2004).

2.1. ИСПРАВНОСТ ЗНАЧЕЊА КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА. Са радикалним конструктивизмом поклапа се Хабермасово гледиште да „реалност“ по себи не постоји, већ је конструкт субјекта који је спознаје. За разлику од радикалних конструктивиста, код њега овај субјекат није усамљена индивидуа, вештачки изолована из простора, времена, језика и социјалне околине, која је

одговорна за индивидуалну конструкцију реалности, већ је то језичка, односно комуникативна заједница. Појединац се може идентификовати само у односу на заједницу потенцијалних учесника/ца комуникације. У теорији комуникативног делања Хабермас разликује три везе са светом: захтев за истином (веза са „објективним“ светом), захтев за нормативном исправношћу (веза са социјалним светом) и захтев за истинитошћу (веза са субјективним светом). Ови захтеви спадају у услове сваког разумевања, јер се без њиховог постављања не може комуницирати. За разумевање је потребно да познајемо контексте, да говорника узмемо за озбиљно како бисмо у постављању захтева веза са светом могли да заузмемо одговарајући став – афирмативан, критички или скептички. Питање да ли је разумевање исправно или не овим још не добија одговор. За исправност разумевања одговорна је комуникативна заједница. Стога је исправност значења регулативна идеја, на коју се мора оријентисати процес разумевања и споразумевања о смислу текста, а да се притом не може доћи до једног коначног резултата. Да би дошло до разумевања између говорника/це и слушаоца/тељке неопходно је постојање заједничког знања. Хабермас се позива на „животни свет“, који се може замислити као резерва културно пренетих и језички организованих интерпретативних образаца. Он је код Хабермаса контекстуална позадина пред којом се извршава комуникативни чин, а који учесницима и учесницама у овом чину мора да буде заједнички. Код интересубјективног заједништва (колектива) није реч више о томе да ли и у којој мери припадници друштвених формација заиста располажу одговарајућим знањима и деле основне животне ставове, већ о томе да преносилац и прималац информација имају заједничке животне пресупозиције, уколико су оне смисаона значења саопштеног. Алтмајер такође значење схвата као конструкцију субјекта, а когнитивно, субјективно разумевање употпуњује социо-комуникативним аспектом, који преузима „контролну функцију“ (ALTMAYER 2004: 49). Комуникација није размена информација, већ је (само)оријентација оних који комуницирају: учесник/ца комуникације А покушава учесника/цу комуникације Б да упуту како когнитивно да оперише да би у свом когнитивном систему сам/а могао/ла да конструише жељене информације. Значење је контекстуална релација везана за учеснике/це одређене комуникативне ситуације, па је питање адекватног значења књижевних текстова пребачено у раван комуникације, на којој се потврђују модели стварности појединца у интеракцији. На социјалној равни читање књижевних текстова значи одговорити очекивањима других учесника комуникације, што је могуће употребом правила и образаца, употребом шема књижевних знања и компетенција, предзнања и когнитивних шема којима учесници у комуникацији располажу.

„Текстови су високостепено конвенционализовани и структурно богати импулси за обављање когнитивних операција. Језичка социјализација и комуникативна пракса доводе до тога да опажање одређених текстуалних компоненти у социјалним контактима такорећи аутоматски доводи до активирања одређених садржаја знања. Језичка форма изражавања усмерава

индивидуално опажање према социјалном уопштавању“ (MÜLLER-PEISERT 2005: 140). („Texte sind hochgradig konventionalisierte und strukturenreiche Ansätze zur Durchführung kognitiver Operationen. Sprachsozialisation und Kommunikationspraxis führen dazu, dass die Wahrnehmung bestimmter Textkomponenten in sozialen Kontexten quasi automatisch zur Aktivierung bestimmter Wissensbestände führt. Die sprachliche Ausdrucksform orientiert individuelle Wahrnehmung in Richtung auf soziale Verallgemeinerung“)

Књижевне конвенције су услов за паралелне, тј. прикладне начине читања текста. Међутим, многострукоост ових начина читања не ограничава текст, већ рецепијенти у процесу комуникације о тексту, која је одређена конвенцијама, откривају могуће комуникате. Конвенције, дакле, ограничавају многострукоост комуниката, те конструкција комуниката није произвољна и на њу велики утицај имају књижевнотеоријска и књижевноисторијска знања, којима индивидуа располаже.

3. Закључак. Модел књижевног система овде представљен састоји се из следећих премиса:

1. Књижевност је схваћена као комуникативни систем социјалног делања (З. Ј. Шмит).

2. Опхођење са књижевним текстовима не треба ограничити само на њихову рецепцију и обраду, већ је потребно обратити пажњу и на проучавање процеса дистрибуције и продукције.

3. Ово доводи до повећања друштвене важности социјалног система књижевности јер, схваћена као систем делања, а не луксузно добро за елитне друштвене кругове, књижевност се демократизује и постаје неопходна свим друштвеним слојевима.

4. Како је књижевност систем делања, тј. акциони систем, актери његових улога активно учествују у ситему књижевност у когнитивној, нормативној и емотивној равни, свесно се суочавају са њеним страностима и у њој уживају. Зато они и њихово опхођење са књижевним текстовима представљају битно полазиште за многострука књижевнонаучна истраживања.

5. Емпиријска истраживања у систему књижевност морају да се употпуне интерпретативно-аналитичким истраживањима, а не да их искључују.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALTMAYER, Claus. *Kultur als Hypertext. Zu Theorie und Praxis der Kulturwissenschaft im Fach Deutsch als Fremdsprache*. München: iudicium, 2004.
- GLASERSFELD, Ernst von. *Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität*. H. Gumin / H. Meier (hrsg.). Einführung in den Konstruktivismus. München: Piper Verlag, 2008, 9–40.

- MÜLLER-PEISERT, Gabriele. *Zum Verstehen fremdkultureller Literatur. Ein Vergleich der Konventionen im Umgang mit literarischen Texten am Beispiel Deutschland und China*. Kassel: Unidruckerei der Universität Kassel, 2005.
- SCHMIDT, Siegfried J. *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- ŠLIBAR, Neva. *Rundum Literatur I. Der literarische Text*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009.

Marina M. Petrović-Jülich

EIN KONSTRUKTIVISTISCHES LITERATURDIDAKTISCHES MODELL
AUF DEM THEORETISCHEN FUNDAMENT DER EMPIRISCHEN
LITERATURWISSENSCHAFT

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird ein Literaturverständnis vorgestellt und errörtert, das vor allem auf den Postulaten des radikalen Konstruktivismus und der Empirischen Literaturwissenschaft beruht, aber auch die neuesten Ansätze aus den Kulturwissenschaften und der hermeneutischen Rezeptionsästhetik einbezieht. Die Anwendung dieses Modells verspricht die Überwindung des Streits zwischen der Schmidtschen Empirie auf der einen Seite und der Interpretation des literarischen Textes auf der anderen.

Марина Петровић-Jülich
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за германистику
Јована Цвијића бб, 34 000 Крагујевац, Србија
nevsikig@open.telekom.rs

Др Бранко С. Момчиловић

МИСИОНАР ЕЛИ СМИТ О ВУКУ КАРАЦИЋУ И КУЛТУРНОЈ СИТУАЦИЈИ СРБА

Библијска друштва се јављају почетком 19. века у Енглеској, мада је и у 18. веку било друштва која су имала сличну мисију. Најзначајније библијско друштво – Британско и инострано библијско друштво основано је у Лондону 1804. године. Оно је подстакло оснивање сличних друштва и у многим другим земљама. Друштво је испољило велики мисионарски жар у остваривању својих циљева, а то су: а) превођење *Библије* на националне језике; б) штампање превода; в) њихова дистрибуција; и г) подстицање маса да читају *Библију*.

Преводјење и штампање *Светиоџ њисма* код нас је нераздвојно везано за Вука Караџића, али и за активности Британског и иностраног библијског друштва, а понајвише за агента друштва задуженог за словенске земље – др Роберта Пинкертона (Robert Pinkerton), који се највише занимао за преводе *Светиоџ њисма* међу словенским народима, њихово штампање и дистрибуцију.

Историјат превођења *Светиоџ њисма* код нас подробно је проучен, а најцеловитије је изложен у делу Петера Кузмича *Вук-Даничићево Светио њисмо и библијска друштва*.¹ Књига је написана на основу обимне објављене и необјављене грађе. Вредност дела је и у бројним прилозима (укупно 32) везаним за ову тему. Неки од тих прилога први пут се у целисти објављују у штампаном облику, и то у оригиналу.

Из ових прилога одабрали смо писмо америчког мисионара Елија Смита (Eli Smith), који је 1839. године путовао Дунавом до Беча, прикупљајући успут податке о језицима земаља кроз које је пролазио.

Смит је рођен 1821. године у Норторду (Конектикат). Завршио је студије на Јејлу 1821, а потом студије теологије. Заредио се, после чега га је Амерички одбор комесара за стране мисије послао на Малту. Знао је грчки, латински, хебрејски, а у извесној мери француски, немачки, италијански, а потом

¹ KUZMIĆ, Peter, *Vuk-Daničićjevo Sveto pisma i biblijska društva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1983.

и турски и јерменски. У жељи да научи и арапски отишао је у Бејрут. Путовао је по Грчкој, а 1830. пратио Х.Г.О. Двајта (H.G.O. Dwight) на истраживачком путовању које је трајало 16 месеци, а обухватило је Јерменију, Малу Азију, Грузију и Персију. Затим се после краћег времена вратио у Бејрут, опремљен штампарском машином, и почео да штампа материјале на арапском, углавном школске уџбенике и религиозну литературу, као и сопствена дела. Објавио је класике арапске књижевности. Активно је учествовао у пословима мисије, држао проповеди, путовао и истраживао библијске локације, највише са Едвардом Робинсоном (Edward Robinson), који је извештај о тим путовањима објавио под насловом *Библијска истраживања у Палестини* (1841). Последње године живота Смит је посветио превођењу Библије на арапски али је тај пројекат после његове преране смрти завршио К.В.А. ван Дајк (C.V.A. Van Dyke). Умро је у Бејруту 1857. године.²

Као што се из изложеног види, био је учени теолог, велики истраживач и ревносни мисионар. Интересантно је да се у Смитовој биографији нигде не помиње његова сарадња са Британским и иностраним библијским друштвом, која има везе управо са нама. А за нас је она најинтересантнија и најзначајнија. Наиме, Смит је 1839. године путовао Дунавом за Беч, успут прикупљајући, као пасионирани филолог, податке о језицима земаља кроз које је пролазио. У Бечу се, као раније Пинкертон, а можда и са његовом препоруком, упознао са Вуком Карацићем и Јернејем Копитаром, као и са Терезом Албертином Лујзом фон Јакоб (Талфјевом), који су га обавестили о језичкој и културној ситуацији код Срба и историјату Вуковог превода *Новоџ завешта*. Вук и Копитар су, као раније Пинкертона, замолили Смита да се код Британског и иностраног библијског друштва заузме за то да се што пре објави Вуков превод, чему се противила српска црквена хијерархија због језика на који је текст преведен. Смит је веома уважавао своје саговорнике и њихове аргументе, и о својим сазнањима и предлозима писао агенту Америчког библијског друштва Симеону Калхуну (Simeon Calhoun), који се такође интересовао за превођење Библије у балканским земљама.³

² Подаци о Е. Смићу су из *Encyclopedia Americana* (Vol 25, 11b).

³ В. КУЗМИЋ (1983: 103–104).

ПРИЛОГ

Беч, 16. октобра 1839.

Драги брате Калхун,

На свом последњем путовању уз Дунав, дужем од 1700 миља, са изузетним задовољством сам установио да толико много света који живи на његовим обалама почиње озбиљно да негује сопствени модеран говорни језик. То је случај са Молдавцима, Власима, Србима и Мађарима. Чини се да их је обузео заједнички дух виталности који их буди из вековног интелектуалног дремежа, јер сви ови народи су вековима интелектуално дремали, такоређи угушеним мртвим језицима, на којима је њихова књижевност једино и била писана. То је унело летаргију у свест народа која спречава свако истраживање и књижевну иницијативу. У Мађарској латински језик је толико доминантан да је не само језик цркве него и судских расправа. Расправе у мађарској скупштини су вођене на латинском, а излазио је и један лист на латинском. Пре неких осам година основано је Књижевно друштво за неговање мађарске књижевности, а током последње три или четири године мађарски је усвојен као језик владе. Снагу покрета који је довео до ове новине показује и то што је ово учињено противно жељи аустријског двора. .../ нечитко/ сада пун књига на мађарском.

Могао бих да говорим о сличном покрету у Молдавији и Влашкој, у којима се старословенски сада користи у црквеној служби а модерни језик у школама и књижевности. Али почео сам писмо да бих скренуо пажњу на Србију, и то из посебног разлога.

Као већина хришћана око источног дела Средоземља, и Срби имају стари и модерни језик. Први је словенски. Он је језик цркве и народу је неразумљив. На том језику постоји њихова стара књижевност. Али током година почела је да се јавља нова књижевност усклађена са савременим народним језиком, за који кажу да је богат и леп. Нема сумње да је стварање такве књижевности веома пожељно и да је то прави и једини пут да се национални дух подстакне на акцију. Такав пут је често претходио националним и верским реформама. Погледајмо узроке који су довели до Реформације у Немачкој и Енглеској, и до револуције у Грчкој. Неговање народног језика увек погодује религиозној просвећености и грађанској слободи. На жалост, као што један од ових разлога има своје непријатеље, тако их има и други. А код Срба једна претежно црквена партија је љубоморно гледала на неговање модерног језика. А пошто нису могли да га потпуно спрече, створили су некакав мешан језик, у који је унето толико старог језика да га је то покварило за употребу од стране маса.

На овом језику је одштампан *Нови завети*. Овакав је историјат превода. Он је најпре преведен на чисти народни језик. Али када је поднет Руском библијском друштву, промењен је у оно што сам назвао мешани језик са ру-

сизмима. Ово издање је забрањено, било зато што је било неприхватљиво или због забране Библијског друштва. Затим је издање истог, или истог са изменама, објављено у Лајпцигу, не знам да ли од стране Лајпцишког или Британског и иностраног библијског друштва. Кажу ми да се продаје у Смирни.

Имао сам задовољство да првобитног преводиоца упознам овде. Зове се Вук Стефановић. Наћи ћете да се његово име помиње у вези са веома вредним информацијама о овом предмету у једном ученом чланку у *The Biblical Repository* за април и јул 1834. Са њим ме је упознао аутор тог чланка (др Робинсон, са којим је г. Смит, писац овог писма, путовао, прим. аутора), и од њега и г. Копитара, који је признат као најбољи слависта данас, добио сам многа своја обавештења. Вук је признат као најбољи познавалац српског народног језика данас. Он је скренуо пажњу света на њега; он га је усавршио пишући граматике и речнике. Тиме има прворазредне квалификације за преводиоца. На жалост, не зна грчки. Урадио је свој превод према најбољој немачкој верзији, са старословенском пред собом. Али где је он мањкав, други га је допунио оним што му је недостајало. Г. Копитар, као врстан зналац грчког, чији матерњи језик је такође словенски, прегледао је с њим цео превод и исправио га према грчком. Стога он има све предности да буде стандардни превод на модерном српском језику. И.../нечитко/ пожељно је да такав превод буде понуђен сада Србима на почетку њихове књижевности. Могао би да послужи као стандард за њу; ја бих га свесрдно одобрио. И треба да буде уведен у школе које почињу да оснивају.

Дакле, тај превод *Новоџ завейта*, мислим на онај на основу којег су руско и лајпцишко издање измењена, још постоји, и преводилац жели да се оно штампа. Ви вероватно не можете ништа да учините без консултација са г. Ливсом.⁴ Британско и инострано библијско друштво се два пута по овом питању дописивало са Вуком, једном преко др Пинкертона, а једном преко г. Ливса. Али у оба случаја или је било потребно прибавити дозволу неког епископа за превод, што он није могао да обезбеди због противљења углавном карловачког архиепископа, поглавара српске цркве у Аустрији. Овај црквени великодостојник је умро и Вук сада има у цепу писмено одобрење црногорског владике, коме је подређен део српског народа. Копитар још није сигуран да ли ће српски епископи у Аустрији одобрити овај превод и да ли ће аустријска полиција дозволити да се дистрибуира ако га штампа Библијско друштво. А већину читалаца треба потражити у овој класи Срба. Али ја имам пре свега на уму саму Србију, која је у процесу политичког настајања и стварања грађанских установа, и у којој ће чист народни језик без сумње бити усвојен као језик њене књижевности. Веома желим да овај занимљив народ што је пре могуће добије једну добру верзију *Завейта*.

У горепоменутом чланку наћи ћете значајну статистику о српској нацији. Морао сам да Вам пишем ово писмо у великој журби јер се управо спре-

⁴ Агент Британског и иностраног библијског друштва у Цариграду.

мам да кренем за Лајпциг. Радовало би ме да ми о овој ствари пишете на ту адресу. Молим Вас да ми пишете преко књижара Таухница.⁵

Искрено Ваш
Ели Смит

Др Бранко С. Момчиловић
Филозофски факултет
Одсек за англистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
branko.momcilovic@sbb.rs

⁵ KUZMIĆ (1983: 268–269).

Др Миливој Ненин

ОЖЕЊЕНИ ЧИНОВНИК И АРХИМАНДРИТ

Илија Огњановић Абуказем (1845–1900), „ни Цинцар ни Бугарин већ прави Србин”, био је, нема никакве сумње, један од најдуховитијих српских писаца друге половине XIX века. Још ми је пред очима његово писмо Јовану Јовановићу Змају у којем је уз слова користио и бројеве...¹

Прилазим, дакле, преписци Илије Огњановића Абуказема са много очекивања. А та очекивања су се сама од себе повећала када сам у руке узео његова писма Илариону Руварцу! Али – отворићу одмах карте – од врцавог и духовитог Абуказема нема ни трага ни гласа.

Пред нама су најпре писма уредника. Та писма ћу пропратити неопходним коментарима – тек да разрешим неке недоумице. Наиме, постоје збуњујући делови. (Узгред, писма Илариона Руварца Илији Огњановићу нису сачувана и то је оно што додатно отежава посао.) Али, кренимо редом.

Прво Абуказемово писмо, које се чува у Архиву САНУ (инв. бр. 6513) датира из фебруара 1876. године, а *Јавор*, који је поново почео да излази 1874. године, већ је „проходао”. (*Јавор* је покренуо Јован Јовановић Змај и био му први уредник. Година када је покренут је 1862, а са бројем 12, 1863. године, престао је да излази.) Абуказем, дакле, захваљује Руварцу на прилогу.

¹ Читаоцима овде доносимо почетак Абуказемовог писма Змају. После оног конвенционалног „Драги Јово”, Абуказем пише: *Прими8 твоје писмо и ево одмах 7 за 100, да ти на њеџа одговорим, да не би ти о5 шаки дуџо чекао, као процли тиџи. Не знам какво је код вас време, ал' овџар дува, те с твоџа бадава чекаш моје џрибвије у Беоџрад. И да не цитирам даље. Писмо је написано у Новом Саду 6. марта 1898. године, а чува се у Рукописном одељењу Матике српске, под бројем 20. 893. Читаво писмо објавила је Мирјана Станић у магистарском раду *Књижевни рад Илије Огњановића Абуказема*, одбрањеном на Филозофском факултету у Новом Саду 2010. године.*

I

Високојошћивани ѓосїодине!

Ви сїе мене ових дана веома обрадовали ѡславци ми ѡреко ѓ. ѡроф. Живановића ону књижевну ношцицу за „Јавор”, у којој сїе рачкову хрватску и католичку ученосї онако немилице разѓолишїли. Примисїе моју најїоїлију захвалносї на ѡме, шћїо сїе ми дали ѡриликe, да украсим „Јавор” једним именом, које је у нашој књижевносїи само ѡд чланке дубоке ученосїи ѡїїисивано било. Ја Вас најучїивисїе молим, да ѡо који ѡуїи уколико Вам време доїушћїало буде, изиђесїе у „Јавору” са којим чланком из Ващеѓа ѡера, јер ће ѡо знаменишїо ѡодићи вредносї лисїу нашем.

Ако изиђе у „Виенци” какав одѓовор на ващу белешку (ѡремда ја држим да су с оним уїучени с њиховим научењаком – швиндлером) ѡо ћу Вам одмах досїависїи.

Примисїе уверење мојеѓа особисїоѓа ѡошћивања, с којим осїајем

Ващи

ѡокорни слуга

Др ИОѓњановић

НСад 11/2 76.

Професор Живановић који се помиње у овом писму јесте Јован Живановић (1841–1916) – један је од најредовнијих сарадника *Јавора*.² Руварчев текст објављен је у свесци број 5 од 1. фебруара 1876, на странама 157–158 под насловом „У VII књизи ’Старина’”. Али, оно што је необично, видећемо мало касније, на тај текст Абуказем је очито заборавио...

Следеће сачувано писмо Илије Огњановића Абуказема Илариону Руварцу написано је 6 и по година касније – 14. августа 1882. године. Писмо је тако написано да коментари уз њега нису потребни. Једино што је још потребно да читаоци знају јесте да је Абуказем уз то писмо Руварцу послао 463. страницу из 29. броја *Јавора* о судбини Костићеве *Гордане* у Француској. Очито је да су Руварчеви савременици знали за Руварчеву „слабост” према Лази Костићу, коју сам наслутио док сам читао њихову преписку.³ Међутим, тада нисам имао у рукама Руварчево писмо Лазару Томановићу у којем Руварац отворено говори о својој љубави према „Лазама” – и то на онај његов, необичан, хуморно-озбиљан, свађалачко-помирљиви начин. Можда је овде место

² О Јовану Живановићу читаоци се могу обавестити и у *Срїском биоѓрафском речнику*, књ. 3, Д–З, Нови Сад, 2007, на странама 749–750. Са запрепашћењем видим да га нема у Матичином *Јуѓословенском књижевном лексикону* – имам друго допуњено издање из 1984. године. (Као да је тај *Лексикон* уређивао Јован Скерлић!)

³ Видети текст „Преписка Илариона Руварца и Лазе Костића” у књизи *Светїи мирис ѡамїїивека* (Београд, 2011: 79–98). Не наводим име писца поменуте књиге, јер ми се чини да се подразумева.

да се тај део из Руварчевог, мање познатог писма цитира. Пише, дакле, Руварац, 28. марта 1889. године, одговарајући на понуду Лазара Томановића да се огласи неким прилогом у *Новој Зеји*: *Бац ми је њо вољи, цијо сје ми њисали мало њисмо са Цейиња у Црној Гори. Од лица ка лицу не њознајем вас, бар се не могу сејији, да сам вас иџдар видио овде или у оним њамо крајевима. Не њознајем вас дакле лично и ојей сам се био неко време љујио на вас, не у срцу већ онако већ њеорейично и у џлави, а све збоџ ващеџ Словинсџва и кокејовања са Шокџима и џокачким фрајирима, а на име са фра Андријом Качићем. И срећа Ваща цијо су вас крсџили и именовали „Лаза”, јер да се не зовејте њако, већ на њр. Панија или слично њоме, био би вас и у срцу омрзнуо и излио џњев свој на џлаву ващу. Но су вас ѡрозвали Лазом, а ја волим, мени је мило било од дејињсџва име њо „Лазино”, јер ми се браји сџарији њако зове. Као цијо се може збоџ брајиа Николе омрзнуји и св. Никола, њако се ејо може и волеји Лаза збоџ брајиа Лазара. Бар је код мене њако и ја сам њако увек волео и оноџ друџоџ њамо Лазара, који се зове „они Лаза”, ња сам радо слушао и о Вама ѡри свеколиком и свакојаком и ваџом и оноџа друџоџа Лазе ѡисању, ѡискарању, мудровању и ѡејиизирању. – Но ово ѡисмо ваще са Цейиња и у ѡом садањњем ваџем „Качесџву” бац ми је џодило, а знајте л’ заџијо? Не збоџ ваще или оноџа друџоџа Лазе лејоше и дебелоџ врајиа а сџиноџ облика, већ бац збоџ саме сџвари, ѡоради које сје ѡисали ово мало ѡисмо ваще и ѡрајили џа у жујино, но ѡусџо месџо ово, џде се мучим ја.⁴*

Али, вратимо се Огњановићевим писмима.

II

У Новом Саду, 14. авџ. 1882.

Пречасни и велеуважени џосџодине!

Ја се усуђујем, да се обрајим на вас, ѡреч. џосџодине, са једном најуџији-вијом молбом у нади, да ће ми је добројиа ваща заисџиа и исџунџији, јер она ѡије у моме личноме ѡињересу, неџо иде у ѡрилоџ нарочџио млађему нараџијају наџем, којем сје Ви увек искрен ѡријајељ били.

Ви сје у лисџу „Седмиџи” џ. 1857. и 1858. саојџџили неки део Ваџих дубоких и научних исџијивања наџих народних ѡесама, а ѡе ѡлодове ващеџ неизмерноџа ѡруда ваљало би сваки чесџији Србин да ѡрочџиа и ѡрочџи.

⁴ Овај део писма Илариона Руварца Лазару Томановићу преузимам из текста Лазара Томановића „Из једне збирке писама заслужних Срба” објављеног у *Годишњици Николе Чујића*, књ. XXXV, Београд, 1923, стр. 224–225, а сам цитат је са стр. 241–242. (На поменути преписку упутио ме је рукопис Горана Максимовића *Иденџијейи и ѡамђење*, који би ускоро – као књига – требало да се појави у Нишу.)

Но како је „Седмица” лисџ, до којеџа је млађему нараџијају данас врло џешко и скоро немоџуће доћи, џо држим да би врло добро и корисно било, кад би се Ваџи они чланџи џреџиамџали наново, а како и ја уређујем један срџски лисџ („Јавор”), џо би ми врло мило било, кад бих ја моџао џу услуџу данаџњој чиијајућој џублиџи, нарочиио млађему свеџу, који у оно време, кад су Ваџи чланџи излазили, јоџ ни чииао није, учиниии.

Но ово не смем ја без Ваџеџа доџуџишења урадиџи, џа Вас с џоџа нај-учџивије молим, да ми даџе дозволу за овај џосао, а ја имам све „Седмице” у којима је џај Ваџ рад изиџао, џе би ми лако било, а ја би на корекџуру најџпроџије џазио.

Ако будем џако срећан, да ми џо доџуџиџе, онда јоџ молим и џо, да ми доџуџиџи изволиџе, да џоред Ваџеџ џсеудонима или бар у уредничкој џримедби смем и Ваџе велеуваџено џраво име сџоменуџи, односно џоџиџи-саџи. Ако би имали времена и воље џдекоју маленкоџ моџда измениџи или доџуниџи, ја бих Вам одмах џослао на расџоложење „Седмице”, ако их Ви немаџе, џа ма се чланџи џек од нове џодине џочели џреџиамџаваџи. Иначе бих ја – кад би Ви доџуџили – одмах заџочео џреџиамџавање.

Чланџи су џи излазили у овим бројевима „Седмице”: 1857. Бр: 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 21, 23, 25, 27, 31, 34. 1858. Бр: 1 и 8.

Ја Вас, велеуваџени џосџодине, џоново молим, да ми ове молбе не одре-чеџе, но да у иџиџересу садаџњеџ нараџијаја, доџуџиџе, да саоџиџењем оноџа Ваџеџ рада џодсиакнем моџда који млађи џаленаџ на сџудирање овоџ велеваџноџ за нас џредмеџа.

Молим да ме удосџоџиџе одџовора на ову моју молбу и џримиие уверење, да и ја сџадам у онај велики број ваџих искрених џоџиџовача, који се Ваџем знању и духу диве.

С особииџим џоџиџовањем
Ваџ
џонизни
Мед. Др Илија Оџњановић
уредник „Јавора”

[Архив САНУ, инв. бр. 6514]

Под насловом „Две студентске расправе” поменути текстови из *Седмице* су прештампани 1884. године, али не у *Јавору*, већ у засебној књижџи.⁵

До следећег Абуказемовог писма прошло је поново неколико година. То писмо једино говори о томе како су Руварчеви савремениџи радо читали џе-гове прилоге и чак покушавали да му „наметну” одређене теме. То писмо је истовремено и ненаметљиво подсећање уредника на *Јавор*, који јоџ постоји...

⁵ Ако се упореди библиоџрафија *Иларион Рувараџ и џеџово дело. Поводом 140-џодинџице рођења (1832–1972)* коју је 1973. године урадио Боривоје Маринковић у Новом Саду (*Исџраџивања*, књ. 2, стр. 453–509) са овим писмом Илије Оџњановића Абуказема – видеће се да је уредник *Јавора* имао СВЕ Руварчеве текстове објављене у *Седмици*.

III

НСад, 25. II 90.

Велещїовани госї. Руварче!

Шилєм Вам у прилогу један листї из Давидовићевих „Срїских новина” од године 1821., на којем је щїамїан доїис из Земуна о неком „фундусу щколском ради просвјешченија” и мислим да би Ви могли оїуде исїераїи један подлисїак за „Ново време”, кад би додали добар сос Ващега коменщарисања.

За Ваще изненађење јављам Вам, да листї „Јавор” још егзисїира...

*С иошїовањем
Ващ одани
ДрИОгњановић*

[Архив САНУ, инв. бр. 6591]

И до сарадње је ускоро дошло. Ми бисмо рекли до сарадње је поново дошло. Да ли је Абуказем заборавио на своје писмо из 1876. године и на Руварчев прилог из те године? То је оно што нас је збунило. Тек у писму од 31. марта, он се радује Руварчевом тексту као првом прилогу откако је уредник *Јавора*.

IV

Нови Сад, 31. марїа 1891.

Пречасни и велеуважени госїодине!

Нисам се скоро иако обрадовао као данас, кад сам добио Ващ цењени прилог за „Јавор”, јер ја као уредник чезнем већ 18 година за чащїу, да могу Ваще име као сарадника „Јаворова” у моме листїу видеїи. Чисїо осећам да сам сад нещїо већи и вищїи него до сада щїо сам био и за ио прво хвала г. А. Ђукићу щїо Вас је изазвао, иа онда хвала Вама, щїо сїе се дали изазваїи. Ја ћу чланак щїамїаїи и молим Вас да ми насїавак имаїе доброїу благовремено иослаїи, да се неби ирекидало иубликовање.

А. Ђукић је вредан човек.⁶ Он куїи грађу, већ од много година за исїо-рију Шајкацке и многе је фразменїе иубликовао већ у „Нащем добу”, „Јавору”, „Лейоїису”, „Weks Zeitung” и у засебним (немачким) књижицама. С иога

⁶ Аврам Ђукић (1844–1906) био је генерал и историчар. Више о њему у *Срїском биографском речнику* (Нови Сад 2007 (3, Д–3): 603–604).

се радујем, *што* га у *Вашем* чланку назива*ше* „вредним и родољубивим”. То он и *јесће*.

Поново Вам нај*по*лије захваљујем на *Вашем* драгом ми *прилозу* и *осијајем*

Ваш велики *пош*товатељ
ДрИОгђановић

[Архив САНУ, инв. бр. 6515]

Размак између писама сада као и да не постоји. Већ на велики петак 1891. године Абуказем одговара на Руварчево писмо; прецизније на понуду да се чланак о Великој сеоби из *Јавора* прештампа у засебну књигу.

V

НСад, на вел. *пешак* 1891.

Пречасни и велеуважени *гос*подине!

Из *последње* *писма* *Ваше* *пречасности* видим да би *жеља* *Ваша* била, да се *Ваш* чланак о сеоби српској *под* Чарнојевићем из „*Јавора*” у засебну књигу *ош*тампана. Ја сам *с*вар *пу* одмах са *ош*тампачу „*Јавора*” Арси Пајевићу и *и*шао га *ш*та да Вам одговорим. Он ми се *пу*жаше, да га „*Јавор*” веома мно*го* *про*шак *ш*таје и да би сваки даљи *про*шак *пис*и *у*рошаваше. С *шо*га Вас молимо да нам *јави*те, *прис*тајете ли да *шо* *ош*тампаваше буде о *Вашем* *про*шаку, а Пајевић ће Вам *рачуна*ти само *хар*тију, *прелама*ње и *ш*тампу (а *сла*гање, *што* највише *кош*та, неће), но ово важи само за онај део, који се неће *морати* наново *сла*га*ти*; будући *пак*, да је сло*г* од до сада *ш*тампано*г* дела *Ваше*га чланка већ *рас*турен, јер не *бе*ше *го*вора о *преш*тампавашу, *шо* би се *ш*тај део морао сасвим наново *сла*га*ти* и с *шо*га би Пајевић *пу* морао и за *сла*гање *рачуна*ти. Верујте, да сам и ја морао за моје „*Гробље* знаменитих Срба” да *платим*. Рачуна се 5 до 6 *фор.* од *ш*тампано*г* *ш*табака за све и сва. Дакле ако би књига *из*нела 8 *ш*табака *ш*тала би 40–48 *фор.*, *што* за *ш*та није мно*го*.

Молим Вас да ми *из*волите *јави*ти, да ли да се сло*г* *ос*тавља и *ош*тампаваша, односно *почеш*ак чланка (досадањи део) да се наново *сла*же. *Корек*туру *пу* ја *води*ти врло *паж*љиво и *с*ро*го*, а *хонора*ра *дру*го*г* не *п*ражим, осим *ча*ше *добро*га вина, кад дођем к Вама у св. *ош*тељ.

Желим да у нај*пово*љнијем *здрав*љу *пр*оведете *долазете* *све*те *п*разнике и *осијајем*

Ваш највећи *пош*товач
ДрИОгђановић

[Архив САНУ, инв. бр. 6516]

О прештампавању поменутих текстова у штампарији Арсе Пајевића више није било речи у Абуказемовим писмима, барем не у овима која су сачувана. Ако заვიримо у већ помињану библиографију Илариона Руварца, видећемо да су даља прештампавања и те, али и неких других књига, везана за Српску краљевску академију. Ускоро је дошло и до престанка сарадње између грчетшког архимандрита и *Јавора*. Због чега је дошло до прекида сарадње, није тешко закључити ако се погледа писмо од 22. јуна 1891. године које је Абуказем упутио Руварцу. Преосетљиви Руварац се окренуо земунском *Новом времену* – а да ли је и шта је одговорио Абуказему, не знамо. Узгред, ово последње писмо је и најзанимљивије, а Руварчев одговор могли бисмо реконструисати на основу његове преписке са Миланом Савићем или пак Јованом Грчићем. (На крају крајева, и сам Абуказем – у потпису – реконструише могуће Руварчево писмо.) Али, вратимо се ономе што имамо.

VI

Нови Сад, 22. Јунија 1891.

Пречасни и велеуважени ђосѝодине!

У насѝавку Вашеђа чланка који сѝе ми имали доброѝу за „Јавор” усѝуѝиѝи, има веома мнођо родољубивих рефлексѝа, које се односе на наше ѝолиѝичке ѝриликe и неѝриликe, за које би сваки Србин, као и све Ваше сѝвари са особѝиом насладом чѝѝао, али које ја у „Јавору”, као лисѝу без кауѝѝе, никако изнеѝи не смем. Године 1879. морао сам одуваѝи 8 дана у заѝвору и ѝлаѝиѝи 50 ф. ђlobe само с ѝѝѝа, ѝѝѝо је „Јавор” донео ѝриказ Павловићевођ ѝревода Пикоѝове исѝорије Срба у Уђарској, ѝе се у рефераѝѝу ѝо неѝѝѝо ѝѝѝирало из речене књѝђе. То су одмах узели као чланак ѝолиѝичнођа садрђаја и осудили ме. Овај Ваѝ насѝавак ѝак јоѝ виѝе је налик на чланак ѝолиѝичнођа новинарскођ разлађања, ѝе би се овакав какав је у „Јавору” рђаво ѝримио и мени уѝолико виѝе неѝриликe нанео, ѝѝѝо сам сада чиновник и ожеѝен човек, а ѝѝо све нисам био за време мођа заѝвора од 1879. – С ѝѝѝа Вас врло леѝо молим, да ми не замериѝе, ѝѝѝо се усуђујем замолиѝи Вас, да овај насѝавак, ѝоѝѝѝо је одђвор на Ђукићево ѝѝѝање о ђодини наше сеобе и онако већ доврѝен, и ѝѝо сјајно са неѝобиѝним доказима, да се нисмо 1694. ђод. амо доселили, да – велим – ѝѝај насѝавак буде као засебан чланак, јер му је и ѝѝема сад друђа, ѝе ако бисѝе мођли удесѝиѝи ђа за „Јавор”, да ми ѝѝу ђубав учиниѝе, а ако не, да се иначе ђде ѝѝѝамѝа, јер би ђрдна ѝѝѝеѝа била, да се онако леѝе мисли и разлози забаѝе. Разуме се да сам ја рукоѝис Ваѝ сачувао, и да ћу с ѝѝиме онако ѝосѝуѝиѝи, како Ви будѝѝе наредили, а ја Вас ѝоново молим, да увађиѝе моје казивање и да ми не замериѝе, ѝѝѝо насѝавак овај онакав какав је у „Јавору” ѝѝѝамѝѝи не смем, а да не доведем у ѝѝасносѝѝ моју личну слободу и мој званични ѝолођај.

Лей доказ да се не срдитије био би, кад би ми скорим ма и најмању сийнициу какву за „Јавор” њослани, која би била невиног девојачког садржаја. А већ знам како ћу њазаријши од Вас док се сасианемо.

С особийим њоцијовањем

ДрИОгњановић

ни Цинцар ни Буџарин већ њрави Србин

[Архив САНУ, инв. бр. 6517]

Рекли смо да Руварчева писма Абуказему нису сачувана. Али је сачувано нешто друго. Из писма Милану Савићу (од 13/25. јуна 1891. године) знамо како је Руварац примио то уредничко писмо. Овде, природно, доносимо само онај део који се односи на Огњановића.

Кад сам се синоћ на њући коли враћио из НСада у манастир зајечем њисмо г. Дра Илије Огњановића. Ја уоцијше нерадо њицем њисма и не марим да чийам њућа њисма а особийо онда, кад мислим да ћу се љуијши или ражалосијши, кад њрочијам њуће њисмо ујрављено на мене. С њога несмет и немогу с њочейка ни да оићворим њаково њисмо. Ни њо њисмо њоменућа НСадска Уредника нисам хијео одмах оићворијши имајући довољно њосла с оићварањем и чийањем других њисама из Сарајева и Задра и Загреб. Но кад сам већ угасио свећу и легао у кревет неznam зацијо: да л’ због [нечитка реч] или јучерацњег зовора и слушања многоглаголивих и благоглаголивих НСађана – и [нечитка реч] услед слушања њих глагољих НСадских раздраженосијши нисам могао да сведем очи и да засјим – и најослейку оијей ујалим свећу и узмет да од муке њрочијам оно њисмо смецкајуће се Дра Илије Огњановића. А само њо име „Илија” њо себи је [нечитка реч] име. И кад сам њрочијша њисмо њо њрво ми се смркло њред очима а њосле сам обневидео – и вице се нисам љуијши и за цијо да се љуијшм, и на кога да се љуијшм и на кога да се жалим. Нисам давно жаллио, нисам се љуијшио – већ сам њао у сцаро моје зло зимушње: умро сам, укочио сам се, дуца ми се следила и због ледене душе слабило ми се и шело. Тек сам њред зору задремао и око шесцј сатијши усцјао и рекао а и њравије њомислио у себи: о уредниче цмокљане! Но о њом други њуиј, само сам се завейовао да моја нога вице у НСад крочијши неће, или ако крочи да ћелаве мударце новосадске-сцаре оне либерале и нове лажове вице сусресцјши не ћу, оно којих сцарих либерала а вечијших или вечно недмлађујућих се лажова и синове оице лжи’ сирјеч ѡвола, јесцје од њрвих, ви Госцјодине њрофесоре! Но њо иде на други лисцј, а овај је лисцј њосвећен бечкеречком њрограму, који сцје ваљда и ви, суцијши Бечкеречаним зрадили и дозрађивали већ бечкеречким владицама – и који мене ѡво нацненцја цје да ја њицем у лисцју без кауције, – у лисцј уређиван човека, који је негда уређивао Комарца или Сцармалог, а који је роћен у НСаду! – [РОМС, инв. бр. 3143]

Окренуо се Руварац, дакле, земунском Новом времену и довршио оно што је почео у Јавору.⁷ У Јавору се, истина, огласио још једном. Али је тада

⁷ Сад тек видим да сам читаоцима дужан податак о Руварчевом „спорном” тексту. Дакле, текст има наслов „На питање: ’Кад су се Срби с патријархом Арсенијем III Чарнојевићем доселили у земље мађарске круне?’”, а објављен је у Јавору 1891. године у бројевима 14–16 и 18–21.

Јавор променио и уредника и место издања. Година је 1893, уредник је Данило Живаљевић, а *Јавор* у том тренутку излази у Земуну. (Узгред, сарађивао је Иларион Руварац још много пута у новосадским гласилима!)

А ми се враћамо још једном Огњановићевом последњем писму и већ помињаном затвору. У књизи Душана Иванића *Забавно-йоучна йериодика српског реализма* (Београд – Нови Сад 1988), на странама 21 и 22, говори се о томе због чега је Илија Огњановић, као уредник *Јавора*, био у затвору. „Закон о штампи на територију Аустро-Угарске забрањује политичке чланке у књижевним листовима и сваки прекршај кажњава строго”. У фусноти пак Иванић говори да је тај закон закачио и нашег уредника: „То је доживио и Илија Огњановић као уредник *Јавора* због једног цитата из књиге Е. Пикоа *Срби у Угарској* (уп. Опростај уредников на пошт. читаоцима *Јавора*, J ’92, 51, 804).” И даље, на 63. и 65. страни Иванић подробније пише о томе. Поново смо у фусноти: „J ’79, 32, 933–96. Саопштена пресуда, на мађарском и српском, којом се Огњановић кажњава са осам дана затвора, пошто је објавио један текст, приказ студије ’Срби у Мађарској’ Е. Пикоа (J ’79, 24, 762), у којему има ’чисто политичкога садржаја’ будући да ’расправља међусобне политичке борбе Мађара и других народности у Мађарској’ (J ’79, 32, 995). Касније опрезан, Огњановић је прекинуо објављивање текста И. Руварца (На питање: ’Кад су Срби са патријархом Арсенијем доселили у земље мађарске круне?’), чим је аутор зашао у расправљање политичких питања (уп. Др Илија Огњановић: *Изјава*. J ’91, 29, 464)”.

На трагу упутстава Душана Иванића погледали смо поменуте бројеве *Јавора*. У броју 24 уистину се пише о књизи која је написана на француском језику: *Срби у Угарској*. Говори се о томе да је та књига два пута помињана у *Јавору* (у 11. броју од год. 1874. и у 4. и 5. броју од 1875) и да је Матица српска обећала награду ономе ко ту књигу преведе на српски језик. И књига је преведена! Оно што збуњује је што се не помиње име писца те књиге – али једнако чуди што се не помиње ни име преводиоца! Одломак који је у том тексту објављен уистину је политичког садржаја. (Реч је о лошој језичкој политици Мађара, која је довела до тога да се више учи немачки језик него мађарски.) Тек у 32. броју донета је „Пресуда” – прво на мађарском, а онда и на српском језику о томе да је Илија Огњановић осуђен на затворску казну и на плаћање глобе... (Одмах је предвиђена и глоба у случају да *Јавор* не објави ту пресуду...) Остављамо на тренутак причу о Абуказемовом затварању и одлазимо у 1891. годину.

Иларион Руварац и *Јавор* су се разишли и Илија Огњановић у 27. броју *Јавора* коментарише Руварчев „нови” текст – како он каже – у *Новом времену*, односно „наставак” текста из *Јавора*, како каже Руварац. Инсистира Абуказем на томе да је текст у *Јавору* завршен и каже због чега се текст не наставља у *Јавору* – јер се бави политиком. Одсечно објашњава по ком „адету” је текст прекинут. „Ето дакле по ком ’адету’: по адету чувања својих леђа и из поштовања према личној слободи”.

Но, да то објашњење није задовољило Илариона Руварца види се у „Изјави” Илије Огњановића у 29. броју исте, 1891. године. Полемише Абука-

зем са оним што је Иларион Руварац чуо и у *Новом времену* објавио. Наиме, Руварац је чуо да су се читаоци *Јавора* побунили против његовог писања...

Абуказем каже да то није истина, јер је Иларион радо читан и понавља да је текст обустављен због политичког садржаја. Али, сада подробније описује како је отишао у затвор. Наиме, у одсуству уредника, ушао је у *Јавор* приказ Павловићевог превода књиге *Срби у Угарској*. Оно што је занимљиво, цитирамо сада Абуказема: „*йрави кривац* [је] пред судијама признао, да је он онај приказ написао и у мом одсуству у 'Јавор' метнуо па и сам коректуру и ревизију водио". Но, Суд се занимао само за уредника и знамо шта је даље било... Не открива Абуказем још увек име „*правог кривца*"; али, сада када тај „*прави кривац*” замера Абуказему што је Руварцу ускратио даље гостољубље у *Јавору* – Абуказем каже да је то: „*Др Стева Павловић, уредник 'Новог доба'*”. (Узгред, да ли је потребно посебно истаћи да је тај исти Стева Павловић превео књигу *Срби у Угарској*?)

Дакле, и овог пута Абуказем је само привидно полемисао са Иларионом Руварцем – он о ствари гостољубља у *Јавору* нема шта ново да каже – а заправо напада Стеву Павловића.⁸

Шта о том прекиду сарадње каже Бошко Сувајцић у књизи *Иларион Руварац и народна књижевност*? Помиње „једнодушну и неподељену осуду јавности, до те мере жестоку, да је проузроковала прекид штампања Руварчевих чланака у *Јавору*.” То је поткрепљено и изводом из писма Илариона Руварца Јовану Грчићу⁹: „*Г. Др. Илија Огњановић се попишманио те самовласно окончао оно у Јавору, премда још није крај. Нисам мислио, да је тај негдашњи галопен либералски и исмевач калуђерски така кукавица. Но најзад човек је женат и има дечицу или бар паметније је бојати се и прибојавати него бити небојша*”.¹⁰

Без жеље да исписујем последњу реченицу или коначни став о сарадњи *Јавора* и Илариона Руварца, а још мање о прекиду те сарадње, приводим крају овај текст¹¹...

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

⁸ Стеван Павловић (1829–1908) био је уредник, новинар и писац. А видимо да је био и преводилац.

⁹ Несигуран да ли је потребно објашњавати читаоцима ко је Јован Грчић, једино им скрећем пажњу да то није Јован Грчић Миленко!

¹⁰ Бошко Сувајцић, *Иларион Руварац и народна књижевност*, Београд 2007. године, стр. 361–362.

¹¹ Текст који су читаоци имали прилике да прочитају писан је за *Зборник* посвећен Марији Клеут. Међутим, тај исти текст није ни нуђен поменутом *Зборнику*, јер је јасно да не испуњава техничке услове. Једноставно, технички није исправан...

МА Јана М. Алексић

НЕДРЕМАНО ОКО СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ*

(Књижевнокритичка и књижевноисторијска мисао Марка Недића у монографијама *Стилска прејилијања, Од реализма до њосџмодерне и Основа и џрича*)

1. КЊИЖЕВНА КРИТИКА КАО НЕОТУЂИВИ ДЕО КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ. Према својој унутрашњој логици, књижевна критика представља драгоцену и релевантну стратегију вредновања културних и духовних остварења стваралачког бића. На тај начин, она самерава вредности и активно учествује у формирању културне физиономије и самосвести једне заједнице. Истовремено, као аналитички и стваралачки позив, књижевна критика се и сама прикључује систему културних и духовних делатности које чине со културе и историје једне заједнице. Ту се открива и онтолошка дијалектика књижевне критике јер је она, на синхронијском плану, део важног духовно-историјског континуитета који формулише идентитет заједнице, док – на дијахронијском – сагледава и осмишљава који то историјски, друштвени, стваралачки, идеолошки и културолошки аспекти граде, а који разарају и онемогућавају постојање тог континуитета. Тако у културној политици књижевна критика, а са њом и књижевна историја, имају истакнуто место.

Књижевни критичар и историчар Марко Недић дубоко је свестан позиције и одговорности књижевне критике у обликовању културне самосвести, јер уме да препозна и артикулише које су то суштинске поетичке особености и уметничко-естетичке вредности књижевног дела чиниоци идентитета и бића културне заједнице и који могу да уђу у простор културноисторијског памћења. Зато је његова књижевнокритичка активност саобразна књижевноисторијској. Књижевна историја израста из валидне, прозорљиве, идеолошки неиндоктриниране, неполитизоване, самоосвешћене и поуздане књижевне

* Рад је настао у оквиру пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

критике као плода духа времена. Дистанца и објективност фундамент су поуздане и одговорне књижевнокритичке мисли, али и платформа за промишљање књижевне историје. Према тим критеријумима Марко Недић конципира текстове у књигама *Основа и њрича* (2002), *Стилска њрејлићана* (2011) и *Од реализма до њосћмодерне* (2012).

Недићеве књижевнокритичке студије умногоме се граниче са формално-садржинским аспектима есеја, јер су последица једне широке (мета)књижевне свести која трага за адекватном артикулацијом и типолошким окриљем. Посматрани као есеји, Недићеви текстови о српским писцима XIX и XX века, међутим, не почивају на доживљају и нису израз личног, субјективног погледа на неки књижевни проблем или појаву, већ израстају из јасне, прецизне и термилошки утемељене промисли чија је сврха (ре)валоризација одређене књижевне фигуре и расветљавање важних теоријских и уметничких феномена. Његови огледи су, као што и Миодраг Матицки истиче, научно фундирани, захваљујући чему дубље и обухватније осветљавају књижевноисторијске процесе и појаве (Матицки 2011: 1246). Недић себи не дозвољава сувишна фразирања, контемплације, ванлитерарне евокације или екскурсе, већ своју критичку прозу поставља у проверени научни координантни систем, заснован на достигнућима руског формализма, структурализма, феноменологије и семиотике, неретко и новог позитивизма, захваљујући којем се јасно уочавају књижевне вредности и поетичко-стилски токови и кривуље српске књижевности. Његови методолошки и типолошки уједначени текстови књижевнокритичке и књижевноисторијске инспирације потврђују и сведоче према којим се наративним, стилским, поетичким и аксиолошким критеријумима конфигурише магистрални ток српске прозе.

Као у збиркама студија и огледа о ауторима различитих поетичких упоришта, Недић у монографијама *Стилска њрејлићана*, *Од реализма до њосћмодерне* и *Основа и њрича* успоставља парадигматски књижевно-духовни лук модерне српске књижевности од средине XIX до почетка XXI века. Док је прва монографија посвећена ауторима реалистичког, раног и развијеног модернистичког поетичког усмерења, друга – *Од реализма до њосћмодерне* посвећена је ауторима друге половине XX века који оцртавају читав лук од прозе са послератном реалистичком поетичком доминантом, преко високог модернизма, до прозе која имплицитно или експлицитно антиципира поступке и стилске карактеристике поприлично некохерентне поетике која је у српској књижевности именована као постмодерна. Збирка огледа о савременој српској прози *Основа и њрича* пружа валидна сазнања и елоквентна запажања о тематско-мотивским, идејним и наративним особеностима и новитетима које у српску прозу уносе аутори високог модернизма и постмодерне.

2. Традиција и традиције: из реализма ка модерни. Монографија *Стилска њрејлићана* представља целовит књижевноисторијски увид у поетичке доминанте литерарних остварења друге половине XIX и прве половине XX

века. Сам наслов, а потом и уводно, проблемски постављено поглавље монографије – *Стилска преишлијања и алтернативна традиција у српској прози друге половине XIX и прве половине XX века*, назначују обједињавајући књижевноисторијски и теоријски параметар за промишљање карактеристика и домета ауторских остварења који су предмет књижевнокритичке анализе и мисли Марка Недића – сублимација теоријске и историјске поетике. Недић је посве свестан разуђености, дихотомије и укрштаја разнородних поетичких и стилских праваца у српској прози у назначеном периоду. Његова намера је зато да их на примеру појединачних поетика објасни и расветли, као и да укаже на стилско-поетичке континуитете и непобитни одјек у историји нове српске књижевности. У дијахроном поетичком низу поређани текстови веродостојно потврђују и илуструју у уводу наговештене или експлициране књижевноисторијске науке и претпоставке о књижевности која је настајала на историјском, културолошком и философском прелазу, која је учествовала у рефигурацији културних образаца и, уопште, књижевне и уметничке мисли, и која је такав прелаз на различите начине и тематизовала. Важни историјски, друштвени и културни моменти српске историје XIX и првих деценија XX века, као и велике теме попут балканских ратова или Првог светског рата нашли су своје уметничко оваплоћење у делима српских писаца.

У дискурсу о стилским укрштајима Недић уводи и алтернативну традицију, као скуп маргиналних и неканонизованих књижевних поступака, стилских исказа, стратегија једне епохе или једног ствараоца, што је последица неадекватне рецепције и књижевноисторијске валоризације. За Недића алтернативна традиција завређује статус важећег и незаобилазног књижевноисторијског корпуса управо зато што је чине она литерарна остварења која су, како истиче, „свој еволутивни значај и трајнију поетичку заснованост добијала у доцнијим књижевним епохама“, а „у исти мах [су] они књижевни облици и искази који се [...] у свом основном уметничком постојању указују иманентним самом бићу књижевности и основама књижевне и језичке имагинације самих твораца“ (Недић 2011: 13). Са друге стране, значајну алтернативну струју на плану поступка и погледа на књижевност Недић уочава у фолклорној фантастици која никада није имала привилегије стилско-поетичке парадигме у српској књижевности и која још увек није завредила статус аутентичне и особене стратегије која свој извор има у усменом наслеђу, а по којој би стога био препознатљив српски прозни рукопис, већ је остала маргинализована или посматрана као саставни део романтичарског, реалистичког, натуралистичког или модерничког проседеа. Самим тим, Недић увиђа имплицитне поетичке утицаје које су на каснију реалистичку и модернистичку прозу имали Стефан Митров Љубиша, својим иновацијама у језику и наслањањем на усмену традицију, или Јован Грчић Миленко, као и фолклорна фантастика као алтернативна стратегија у прози Милована Глишића, Јанка Веселиновића, Илије Вукићевића, Светлика Ранковића. Како Недић истиче, „фолклорна фантастика српских реалистичких писаца има, дакле, веома значајну литерарну функцију – она је најчешће интегрални део језика,

говора, причања, свести књижевног лика и, што је такође значајно, ауторове критичке свести“ (Недић 2011: 25).

Имајући на уму принципе формирања традиције у специфичним условима настанка и трајања нове српске књижевности, Недић јасно експлицира неминовност укрштања и преплитања различитих стилских праваца и поетичких формација на дијахроном и синхронијском плану: „Стари и нови стилови у прози с почетка века сасвим природно се продужавају и на међуратни период, а у извесном смислу и на период после Другог светског рата, тако да се контаминације старих и нових поетика могу открити и код већине значајних међуратних и савремених српских прозаиста“ (Недић 2011: 31). Ипак, како наглашава, та књижевноисторијска појава није ексклузивно својство српске књижевности – која стилски и поетички има веома динамичну историју – већ се јавља у свим националним књижевностима.

Уводну претпоставку о наративној разноврсности Недић аргументовано развија и продубљује у текстовима о појединачним ауторима. Аналитичко-синтетички промишљајући поетику Стефана Митрова Љубише, Милована Глишића, Анђелка Крстића, Данице Марковић, Велимира Живојиновића Масуке, Борисава Станковића, Милутина Ускоковића, Вељка Петровића, Исидоре Секулић, Станислава Винавера, Драгише Васића, Иве Андрића, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, српског надреализма и путописа модерне и експресионизма, Недић открива темељне приповедачке и стилске токове и аутентично обличје српске прозе друге половине XIX и првих деценија XX века. Он узима у обзир време живота и рада одређеног аутора, захваљујући чему успева да увиди рефлексију различитих књижевних образаца који су се на прелазу векова и непосредно после Првог светског рата интензивно смењивали и утицали на индивидуално стваралаштво аутора. Тако показује да у делима скоро сваког писца постоји поетичка и стилска разноврсност која је условљена, с једне стране, књижевноисторијским контекстом, а с друге, иманентним особинама и логиком самог дела и ауторове визуре света. Куриозитет, према Недићу, свакако представља „наративна“ проза Станислава Винавера и поетика српских надреалиста у којој је видљивост прожимања и укрштаја разноврсних, поетичких, жанровских и композиционих принципа и перспектива последица интензивне стваралачке потребе за аутентичношћу и оригиналношћу, која подразумева избегавање сваке конвенције и измицање канону.

Почевши од расветљавања тематског комплекса, јединственог доживљаја света, философске перспективе посматрања човека или културолошког и антрополошког фокуса на проблем који се тематизује, Недић указује на књижевноисторијску иновативност поетике одређених аутора. Аутентичну позицију сваког писца потом верификује прецизном теоријском селекцијом и илустрацијом доминантних поступака и стратегија које су примењене, те упућивањем на жанровску дисперзивност и експерименталност остварења писаца. Његовој критичкој имагинацији не промичу ни жанровски модели аутофикције, степен психологизације јунака, као ни процес уметничке обраде

историјског предлошка и документоване грађе. Према Недићу, заправо, тек валидном контекстуализацијом прозних радова или целих ауторских поетика са одређене критичке дистанце, могуће је сагледати стилско-језичка кретања и мене у историји нове српске књижевности. На тај начин, књижевни историчар добија потпунију представу о стваралачким изазовима са којима се аутор суочавао, али и спознају способности појединих писаца да артикулишу имагинарни и креативни садржај или идеју кретањем кроз разноврсне, каткад и неспојиве жанровске форме, чиме шире простор и слободу стваралачког исказа. Поред тога, поетички лик Данице Марковић, Милутина Ускоковића, Исидоре Секулић, Боре Станковића, те Станислава Винавера, Момчила Настасијевића и Милоша Црњанског верификује књижевноисторијску разубојеност као неминовну и парадигматичну консеквенцу преламања епоха и књижевностилских праваца у периоду у којем су стварали. Ови аутори постижу квалитетну и естетички успелу стилску формулацију, како у домену чистог наративног проседеа тако и у домену драмског, лирског, есејистичког или публицистичког израза. Такође, поједини од њих остварују велике амплитуде доминантног расположења и осећања света и човека, од антрополошког песимизма и меланхолије, до ведрога оптимизма или стоицизма, које симболички транспонују у одговарајућим поетичким и жанровским облицима, подоблицима и исказују илустративним стилским средствима. Недић је свестан латентности формално-стилског искорачења одређеног ствараоца из оквира поетике у којој ствара, што је условљено имагинативним потенцијалима књижевног јунака, идеје, концептуалне замисли, структуралних елемената или начина вођења приче. Тако ће за Глишићеву приповетку *Глава шећера* рећи да поседује структуралне особине и знаке романа, што ће приметити и у наративном склопу неколико прича Вељка Петровића или Боре Станковића. Такође, тематско-стилске подударности пратиће у поезији и прози Данице Марковић, поезији, прози и драми Момчила Настасијевића, прози и есејима Исидоре Секулић или Милоша Црњанског. Издвојиће, притом, снажне примере поетске прозе у делима Борисава Станковића и Момчила Настасијевића, а синтетички нагласити иновативност и врхунске естетичке вредности српског путописа, чији су репрезентативни ствараоци Исидора Секулић, Јован Дучић, Милош Црњански и Растко Петровић. Неће занемарити ни психолошке, ни емотивне преображаје Андрићевих јунака у приповеткама *Пути Алије Терзелеза*, *Мусџафа Маџар*, *Мосџ на Жети* и *Труји*, који на јасан начин показују наративну снагу зреле историјске свести и високих поетичких домета, као ни јединствену и веома утицајну (ауто)поетичку и духовну фигуру Милоша Црњанског – који је, као самосвојан стваралац, заједно са Андрићем, постао засебна књижевна традиција. Будући да из тог методолошког угла ишчитава и анализује прозу појединих аутора, Недић успешно показује промене или варијације неке поетичке појаве, структуралног модела или поджанра кроз време, не занемарујући, притом, на које се све начине модерност и модерни поетички елементи појављују или трансформишу у индивидуалним поетикама. Из свега тога неминовно

происходи закључак да се у поетичкој аутентичности и оригиналности пописаних аутора, која се темељи, не само на плурализму поступака и стилова већ и на ванредним књижевним идејама и темама, крије њихова трајност и актуелност у времену. Распоред текстова у књизи *Стилска ѝрејлиџања* треба да наговести процес отварања старије реалистичке поетичке парадигме ка модернијим литерарним облицима и разумевању књижевности, односно да подвуче књижевноисторијску чињеницу идејног, концептуалног и стилско-формалног прелаза српске прозе са реализма на модерну и модернизам.

3. Књижевна критика у огледалу књижевне аксиологије и књижевне историје. Поетичко-стилске прелазе, прожимања и укрштања као карактеристику *par excellence* историје српске књижевности на примерима наоко веома индивидуализованих и аутентичних поетика аутора друге половине XX века, на темељу укрштаја дијахроног и синхроног испитивања књижевних појава, Недић елаборира и у монографији *Између реализма и ѝосџмодерне*. Ова књига огледа и студија предметом и књижевним периодом критичког сагледавања чини природан критичко-историјски мост између Недићеве књиге *Стилска ѝрејлиџања*, која се окреће српској књижевности друге половине XIX и прве половине XX века, и збирке есеја *Основа и ѝрича*, чији је фокус интересовања усмерен на савременију, постмодерну прозну продукцију, а умногоме се дозива и са текстовима окупљеним у књизи *Сџара и нова ѝроза* (1988).

Текстови у књизи *Између реализма и ѝосџмодерне* настали су у последњих петнаест година, дакле, у зрелом Недићевом књижевнокритичком ангажману. Изузетак представљају радови о *Уџоџији* Павла Угринова (1979) и о приповеткама Меше Селимовића (1990), али њихове предметне одреднице и критичарска аргументација део су кохерентне и јединствене идеје коју је аутор у књизи желео да пласира. Велики број разноврсних критичких студија и осврта у овој књизи обједињени су идејним, књижевноисторијским аспектима, тежиштима и оценама, због чега је њена идејна и методолошка концепција слична оним у монографијама *Стилска ѝрејлиџања* и *Основа и ѝрича*. Недића интересују завршени опуси, који, посматрани са временске даљине, могу кристалисати рецепцију појединачних остварења и особености ауторских поетика, чиме се умањује ризик крупније погрешке у одређивању места неког аутора у контексту српске књижевности. Наведене или анализоване текстове различитих аутора у књизи *Од реализма до ѝосџмодерне* повезује слична поетичка и тематско-мотивска нит, која индуктивно наговештава промене поетичких парадигми и доминанти у другој половини XX века. Недић се понајпре фокусира на дела оних прозаиста чија је поетичка и духовна матрица смештена између традиционалног, реалистичног наративног поступка и иновативне, експерименталне (пост)модернистичке наративне концепције. Проза поетички и културно разноврсних писаца, попут Владана Деснице, Меше Селимовића, Скендера Куленовића, Ђамила Сијарића

и Радована Зоговића, које је аутор уврстио у први део књиге, пробија модернизоване реалистичке наративне и духовне параметре, успостављене током прве половине XX века, и инклинира изразу и осећајности високог модернизма. Интроспективна, психолошки убедљива, есејистичко-филозофска и поетички самосвесна проза Владана Деснице започиње велики књижевно-историјски лук од реалистичко-миметичке пројекције стварности ка модернистичким тенденијама, и сама (у делу *Прољећа Ивана Галеба*), како Недић заједно са Александром Јерковим закључује, антиципирајући постмодерну књижевну парадигму. Приповетке и романи Меше Селимовића, Антонија Исаковића, Бранка В. Радичевића, Живојина Павловића, Павла Угринова, Миодрага Булатовића, Александра Тишме и Жарка Команина, према Недићевим увидима, по својој дубљој уметничкој пројекцији и изразу, доминантно припадају високом модернизму који се надовезује на савременије фрагментарније и идејно дисперзивније наративне концепте, док се назнаке постмодерног писма примећују у поетски интонираној прози Данила Киша, а урбане публицистичке вокације засебног типа у фикцији и аутофикцији Моме Капора.

На садржинском и семантичком плану већину аутора у књизи *Од реализма до њосџмодерне* повезује појединачан и колективан однос према искуству и тековинама Другог светског рата и револуције 1944/1945. године на овим просторима. Дух епохе и колективитета испоставља се као књижевноисторијска парадигма окупљених аутора и као тежиште Недићевог неопсредног интересовања за њих. Литерарним проблематизовањем историјског искуства из различитих идеолошких и поетичких углова многи романсијери и приповедачи у другој половини XX века утичу на значај књижевности у односу на друштвену стварност. Појединачно или колективно историјско сећање као тежиште књижевноуметничког обликовања Недић налази у прози Меше Селимовића, Павла Угринова, Миодрага Булатовића, Антонија Исаковића, Бранка В. Радичевића, Живојина Павловића, Скендера Куленовића, Данила Киша, Тамила Сијарића и Жарка Команина. Употребом различитих наративних поступака, перспектива и гласова, поигравањем жанровским конвенцијама и варирањем идеолошких премиса, погледа на свет и доживљаја стварности, наречени аутори постижу висок степен естетичког промишљања историје. Захваљујући делима ових аутора књижевност прераста у релевантну историософску представу и контемплативно упориште о механизмима и принципима којима човек обликује стварност.

Такође, Недић приликом анализа и систематизације појединачних ауторских поетика издваја регионалне тематско-мотивске, наративне, стилске и лексичке особености које већина прозаиста испољава у својим делима будући да су окренути властитом биографском и духовном изворишту, одакле црпе свежину доживљаја света, језичке и књижевне имагинације. Управо зато што из завичајног осећања и промишљања историјског искуства конфигуришу лични или колективни наративни идентитет, самоидентификациони код аутора попут Владана Деснице, Скендера Куленовића, Тамила Сијарића,

Миодрага Булатовића, Жарка Команина тако бива важан за формулисање разнородног поетичког лика српске књижевности. Недићу не промиче чињеница да, привидном тежњом за очувањем великих историјских и идеолошких наратива, многи аутори, заправо, поетички (ауто)субверзивно разарају те наративе. Значајна заједничка особина аутора који су у фокусу Недићеве књижевнокритичке инспирације у књизи *Од реализма до њосџмодерне*, заснива се на документарним или доживљеним историјским и егзистенцијалним узусима и оквирима, аутофикционалној пројекцији, лирској интонацији исказа, често уз присуство ироније и хумора, те на удвајању или усложњавању наративног гласа и наговештају дискурзивног говора у доживљавању и приповедању.

Недић ће се, притом, методолошки аргументовано посветити феномену аутофикције у *Сенџименџалном васџиџању*, *Усџоменама једноџ црџача* и *Исџовесџима*, као и у причама-фелџтонима Моме Капора, која израста из комбинације реалних и имагинативних елемената у причи. Концентрација аутобиографских елемената варира из остварења у остварење у зависности од намере наратора у којој мери ће биографски засновати и открити свој идентитет. Тако, „уводећи у рукопис један фиктивни и књижевно веома ефектан лик“, Капор је у *Исџовесџима*, према Недићевој претпоставци, „створио кључни услов за транспозицију свог аутобиографског лика у аутофикцијски“ (Недић 2012: 346). Засигурно је да је аутофикција, заступљена у свим медијима уметничког израза Моме Капора, функционалан жанр којим се, како Недић наглашава, иновирају морфолошки, садржински и семантички аспекти текста и динамизира књижевна структура. Случај Данила Киша (подједнако темељно обрађен у огледима и у књизи *Од реализма до њосџмодерне* и у *Основи и џричи*) у *Мансарди*, *Породичном циклусу* и *Лауџи и оџиљџима*, те у књигама дискурзивне природе, као што су *По-еџика*, *По-еџика II*, *Час анаџомије*, *Ното роетисџ*, *Горки џалоџ исџусџива*, *Живоџ*, *лиџераџура*, *Складиџије* указује на иновативну и вешту комбинацију наративних, аутобиографских, лирских, есејистичких и документарних компоненти у једној књижевној структури, што је последица аутентичног стваралачког духовног искуства и разумевања литературе. Књижевноисторијска појава и теоријске законитости аутофикције у делима ових стваралаца јасно назначује домете модернистичког и постмодернистичког поетичког концепта.

Засигурно је да већ самим избором аутора о којима промишља у студијама и огледима под заједничким насловом *Од реализма до њосџмодерне* Недић имплицитно назначује критичку мисао о недвосмислено оствареном и естетски реализованом корпусу српске прозе друге половине XX века. Зато и покушава да са одређене временске дистанце, постављајући се књижевноисторијски, сагледа и позиционира ауторе којима посвећује своју критичарску пажњу. Исто то чини и када су у питању појединачна остварења у односу на целокупно стваралаштво ауторске личности. Посматрајући све наведене ауторе, канонизоване и маргинализоване, чије стваралаштво проблематизује и интерпретира као равноправне беоцуге једног приповедно и

млађих аутора „поред некад повлашћене имагинације и стандарно обликованих судбина књижевних ликова, кључно место у књижевној структури заузимају односи конструктивне и чињенице документарне природе, готово подједнако оне које долазе из литературе и оне које имају основу у аутобиографском или биографском искуству аутора или у оном искуству које може бити блиско (ауто)биографском“ (Недић 2002: 10). Као сушту карактеристику и непобитну константу не само млађе српске прозе, већ прозе већине значајних српских писаца друге половине XX века, Недић и овде издваја поетички плурализам. Ако је тај књижевни феномен у стваралаштво савремених стваралаца ушао преко дијалога који су успостављали са различитим литерарним традицијама, Недић изводи закључак да се преноси с генерације на генерацију српских аутора, те је „једна од значајних структуралних константи српске прозе XX века уопште“ (Недић 2002: 12). Према унутрашњој логици, поетички плурализам подразумева стилска преплитања, опречне и неочекиване наративне поступке и различите интонативне регистре у истом структуралном моделу.

Већ у наслову *Основа и прича*, како и сам аутор експлицира у завршној напомени, крије се кохезиони чинилац и јединствена критичарска инспирација Недићевих текстова у овој књизи – којим стилским, језичким и наративним средствима поетички неусаглашени и хетерогени писци фикционализују документарну грађу и историјски, биографски, егзистенцијални или литерарни претекст као специфично „мотивационо поље“ и како естетички успешно плету причу од ванлитерарне мустре. Истовремено, како Недић у скоро сваком тексту имплицитно сугерише, основа најновије српске приче, као поетички узус у ужем смислу, јесте и дисперзивна књижевна традиција у коју су савремени прозаисти и романсијери загледани.

Издавајући поетичке и стилско-језичке доминанте и карактеристике приповедака и романа аутора модернистичке и постмодернистичке оријентације, Недић у својим огледима не запоставља ни тематске особености и идејни слој прозних остварења. Из таквог критичког угла читајући радове српских прозаиста, Недић, на пример, успева да увиди тематско-стилске преокупације маргинализованог писца Слободана Џунића, окретање од сеоске приповетке реалистичког типа са елементима мита и фантастике ка урбаном простору и егзистенцији у савременом тренутку. Недићу је занимљиво наличје урбане свакодневице међу маргинализованим књижевним судбинама у оригиналној стилско-језичкој пројекцији *Периферијских змајева* Видосава Стевановића; детиње очућавање стварности Радослава Братића, што као последицу има удвајање наративне перспективе и појаву приповедачке самосвести; као и савремена урбана новобеоградска преокупација Михајла Пантића из које црпи универзална симболичка значења.

Такође, Недић успешно анализује транспозицију појединачног осећаја и доживљаја човека и света у књижевни текст, као један од кључних аспеката иновативности и аксиолошке релевантности једног ствараоца у књижевно-еволутивном смислу. Он минуциозно побројава и систематизује наративне

поступке, стратегије и стилска средства којима се документарна грађа и историјски извори уметнички обликују, симболички преображавају и превреднују у фикционалним текстовима у којима је доминантна историјска пројекција стварности. Илустративне примере такве књижевнокритичке интерпретације представљају огледи о прози Данила Николића, Данила Киша, Мирослава Јосића Вишњића и Горана Петровића, као и о роману *Судбине и коменџари* Радослава Петковића. Приликом расветљавања структуралних аспеката и наративне имагинације различитих аутора, Недић увиђа и образлаже процесе фикционализације и биографске и аутобиографске грађе, као и жанровску функционалност аутофикције, при чему методолошки успешно залази у простор персоналистичке критике која кроз дело допире до уметничке свести стваралачке личности. Из огледа у оглед промишљајући позицију и улогу наратора, наративни глас и инстанцу, Недић ће прецизно регистровати на који начин и у којој се мери увећава присуство аутореференцијалности и метапрозног дискурса у прози српских аутора као доминантно постмодернистичке карактеристике. Приликом издвајања кључних стратегија фикционализације историјског претекста, Недић ће правоверно уочити типове фантастике којима се служе постмодерни писци – Милорад Павић, Радослав Петковић, Горан Петровић. Оно што је поред поетичког плурализма и ревизионистичке снаге књижевне речи Недићу драгоцено код појединих аутора свакако је и (1) креативни дијалог са књижевном традицијом: Слободана Џунића са Милованом Глишићем, Илијом Вукићевићем, Стеваном Сремцем, Борисавом Станковићем, те Растком Петровићем и Момчилом Настасијевићем – као носиоцима традиције митолошке и фолклорне фантастике; Милорада Павића са Растком Петровићем и Милошем Црњанским; Радослава Петковића са Милошем Црњанским; Мирослава Јосића Вишњића са Растком Петровићем и посредно, преко Милоша Црњанског, и са Јаковом Игњатовићем, али и (2) поетичко наслањање појединих остварења умногоне самосвојне књижевне фигуре Радована Белог Марковића на реалистичку традицију сеоске приповетке или Радослава Братића на традицију усмене народне књижевности.

У мултидисциплинарном, књижевном и филмском, стваралаштву Живојина Павловића (које напомиње у огледима из књига *Основа и ѝрича* и *Од реализма до ѝосџмодерне*) или књижевном и сликарском, па и публицистичком делу Моме Капора (које узима у обзир у три текста у књизи *Од реализма до ѝосџмодерне*), Недић ће успешно уочити имагинативну ширину наречених уметника и стилске и поетичке рефлексације и пројекције које се у интермедијалном стваралаштву неминовно дешавају. Стилска преплитања и преламања у том случају нису нужно дијакрона, већ и синхрона.

Радови у књизи *Основа и ѝрича* верификују Недићу иманентно књижевнокритичко и теоријско спознање о континуираној поетичкој и стилској разноврсности, преплитању, укрштају и преламању унутар наративних остварења аутора различитих генерација и традиција. Тај увид Недић имплицитно

и експлицитно истиче као теоријску платформу приповедања у српској књижевности последњих деценија XIX и готово целог XX века.

5. КЊИЖЕВНИ ФЕНОМЕНИ У ВРЕМЕНУ И ЕВОЛУЦИЈА. Сумарно промишљајући три монографије Марка Недића, можемо издвојити неколико аспеката који су за његов књижевнокритички подухват били изазовни. Поред поетичког плурализма, један од тих литерарних феномена свакако јесте субјективна, персонална перспектива приповедача као модернистичка тековина која иницира различите језичке и стилске варијације и наративне облике. Скоро сви Недићев текстове посвећени српским писцима модерне, модернизма, у његовим различитим фазама, или постмодернизма, успешно региструју, побројавају и реконструишу цео дијапазон наративних стратегија и процеса инспирисаних индивидуалистичком сликом света, како јунака унутар фикционалног текста тако и наратора или аутора. Пратећи појаву, начин употребе и заступљености тих стратегија и поступака кроз време, Недић успешно реконструира еволутивни ток српске књижевности у стилско-језичком и структуралном смислу. Са друге стране, поджанр који се везује за модернистичку идеолошко-структуралну субјективизацију погледа на свет и човека, а која своје извориште проналази и у одређеном историјском искуству и потреби изражајних новина јесте поетска проза. Будући да садржи мноштво лирских елемената, поетска проза, која се јавља и у новелама, и у приповеткама (Бора Станковић), романима (Милош Црњански, рани Данило Киш, Горан Петровић), путописима (Исидора Секулић, Милош Црњански), програмима и манифестима (Милош Црњански, српски надреалисти), доприноси поетичкој и жанровској хетерогености једног књижевног текста као теоријској доминанти и константи српске прозе XX века. Карактеристичан је у том погледу случај Данила Киша, који свој опус отпочиње поетском прозом лирске интонације да би се од романа *Пешчаник*, дакле, у каснијој фази стваралаштва, окренуо документаристичкој нарацији – у којој је иронијски и критички семантички и интонативни призвук својеврсни естетички одговор на трагичку визију света и историје.

Иако аргументовани и темељни, ови увиди, међутим, поткрепљују сушту Недићеву књижевноисторијску претпоставку о духовним и естетичким кретањима српске књижевности кроз време. Наиме, као књижевни историчар, Недић промену поетичке парадигме у историји доживљава као еволутивни процес, док су стилске трансформације и метаморфозе на прелазу векова и касније, од Другог светског рата до последње деценије XX века, за њега еклатантан показатељ прогреса српске књижевности. Те идеје провлачи и у текстовима о писцима у другој половини XX века. Промене од традиционалног, реалистичног наративног поступка и наративне концепције у другој половини XX века – иновативне, експерименталне, авангардне (између два светска рата) и модернистичке, а изузетно постмодернистичке – на тематско-мотивском, идеолошком, стилско-језичком и структуралном плану представљају, према Недићу, израз историјске еманципације српске

прозе. Међутим, као што и Недић имплицитно (не)свесно наговештава, еволуција у начину и доменима приповедања не мора нужно да значи и аксиолошку релевантност оних дела која су реализована модерним приповедним техникама.

Због тога се приликом ишчитавања Недићевих интерпретација и тумачења у наведним студијама намећу дилеме да ли су заиста литерарни процеси условљени философском и културолошком доктрином о прогресу које интелектуална мисао и људско деловање остварује у времену и да ли су књижевноуметничка дела као естетичке и суште духовне чињенице подложне таквој валоризацији. Недићева књижевноисторијска платформа „еволуције“ српске књижевности можда има снагу приликом сагледавања квантитета и разноврсности књижевне продукције, аутора и књижевних појава, чији је број растао пропорционално расту интелектуалне снаге српског народа крајем XIX и на прелазу XIX у XX век, или на плану развоја српске приповедачке традиције или огледања српских аутора у развијеним традицијама. Ипак, поставка књижевне еволуције не мора бити довољно релевантна и поуздана за синтезу поетичких, структуралних и стилских карактеристика и модела српске књижевности у назначеном периоду, дакако не за период након Другог светског рата, или за валоризацију доминације одређеног стилског поступка, посебно ако имамо на уму одсуство формулисаних књижевних образаца у последњим деценијама, истовремено, и рециклажу ранијих поетичких стратегија и модела. Уколико промене поетичких и стилских модела кореспондирају са смењивањем духа времена или остварују релације са актуелним резултатима других хуманистичких и духовних дисциплина које су симболички представљене у књижевном делу, намеће се питање да ли то нужно подразумева и прогрес идеја и стваралачки, уметничко-естетички и духовни напредак у времену. Коначно, да ли би то значило да ће уметничко-естетички највредније текстове српска књижевност остварити тек у будућности рађањем нових поетичких и идеолошких матрица?

Као и теоријска претпоставка о успону и књижевноеволутивном току српске књижевности XX века, тако и потреба маркирања и ревалоризације магистралне линије српске прозе на темељу интерпретације појединачних поетика и остварења указује на јединственост и допунски карактер књижевнокритичке и књижевноисторијске позиције Марка Недића у историји српске књижевне критике. Стојан Ђорђевић је у тексту о књижевнокритичкој активности Марка Недића то јасно нагласио: „У свом раду Недић повезује књижевну критику и књижевну историју као две комплементарне дисциплине“ (Ђорђевић 2013: 346).

6. ПРИРОДА И СМИСАО КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ: МАРКО НЕДИЋ ЊИМ САМИМ. У коначној суми књижевнокритичког позива Марко Недић својим студијама демонстрира императив зреле, кохерентне стваралачке критике која своје онтолошко упориште искључиво има у надстварности књижевности. Имагинативну и дискурзивну природу књижевнокритичке мисли Недић је образложио у

теоријској дескрипцији унутрашњих и спољашњих принципа, логике и смисла књижевне критике у књизи *Критика ново̄ сти́ла*:

„Предмет критике и њена садржина зависе од конкретног дела, али њен замах и њена форма не подређују се конкретном облику који она испитује. Критичка имагинација подразумева, или боље речено, и пре укључивања дискурзивног система у критички облик предосећа постојање и меру стварних уметничких вредности у књижевном тексту који испитује. Стога критичарска индивидуалност своју критичку имагинацију, у којој увек има и стваралачких елемената, без којих би било немогуће предосећање стварних уметничких вредности у једном делу, материјализује и транспонује у дискурзивни ток према одређеним критичким али и према стваралачким принципима, примереним донекле и делу које се испитује, посебно његовом садржинском слоју и његовом језику, и новом облику који се ствара, и критичкој свести и имагинацији које га уобличавају. Тиме се истовремено наговештава и могућна предност књижевног дела критичке имагинације над одговарајућим делом стваралачке имагинације. Док је текст испитивања остао сам и неизмењив, без обзира што је значењем суштински неисцрпан, дотле критички текст о њему може да се мења и развија у безброј варијанти, а да га увек наново и релевантно објашњава. [...] Учитавајући у 'празни или отворени простор' недовршеног књижевног текста његове неостварене а наговештене облике и значења, књижевна критика у суштини отвара могућност за још један ниво властитог говора о књижевном феномену” (Недић 1993: 14–15, 17).

Ипак, поред плуралистичког приступа који умногоме може да осветли мноштво аспеката књижевног дела, Недић је свестан неисцрпног семантичког потенцијала једног остварења. Дело је по форми и по садржају сложен систем. Његови слојеви се сваким новим читањем и тумачењем могу откривати – чиме књижевна критика храни сопствену критичку имагинацију – али биће дела остаје увек загонетно и енигматично. Недић, књижевни историчар, познаје књижевнокритичке критеријуме анализовања и тумачења једног текста или поетике према којима се један аутор или једно дело аксиолошки испитује и вреднује. Тада стваралачку и дескриптивну критику замењује нормативна, док се симболички и семантички простори, као на примерима Борисава Станковића, Иве Андрића или Милоша Црњанског, откривају без обзира на статус који је аутору додељен у књижевноисторијском систему националне или светске књижевности.

Зато се књижевна критика Марка Недића у монографијама *Стилска ирејлишња*, *Од реализма до постмодерне* и *Основа и ирчица* доследно заснива на нужној објективности и ширини методолошког ишчитавања поетичких и смисаоних потенцијала наведених стваралаца, на синтетичком приступу који је саобразан потребама валидног разумевања, потпуне и јасне интерпретације и дубљег тумачења света једног дела, једног опуса или поетике. Коришћењем могућности и унутрашње и спољашње књижевнотеоријске платформе, Недић демонстрира умеће да се приближи самом тексту, да

осети његов идејни и семантички зов, да ухвати и расветли његову поруку, да идентификује и разабере основне поетичке и стилске координате приповедног света о којем пише, не иступајући притом пред изазовом питања кореспонденције текста са утврђеним уметничкоестетским начелима. Недић као књижевни историчар жели да истакне и објасни које место одређено дело заузима у поетичко-стилски заокруженом опусу једног аутора и на који начин баца светло на његову већ утврђену стваралачку концепцију и поетичку представу. С тим у вези, он пажљиво уочава и подвлачи у каквој су координацији наративни поступак и садржински и семантички аспекти текста, као главни показатељ успешно изведене и јединствене приповедачке представе; у каквом је дослуху конкретан текст (било да је у питању приповетка или роман), као предмет непосредне анализе, са поетичким стубовима стваралачког универзума приповедача или романијера; али и у којој мери дело комуницира са унутрашњим сензибилитетом и рефлексивним знацима личности самог аутора. При томе, Недић се без устручавања позива на историјске и биографске податке којима располаже, не би ли и тако расветлио из ког географског, историјског и духовног регистра дело потиче и ка ком свом стилском обрасцу и духовној парадигми инклинира. Један од приоритета му је одгонетање и анализа мотивацијске и духовне комплексности јунака романа и приповедача, кроз чији се фикционални живот најбоље транспонује идејни и духовно-душевни свет самог прозаисте. Такође, Недићевој интерпретативној и херменеутичкој логици иманентно је готово семиотичко повезивање књижевног текста са културолошком платформом на којој је настао или духовно-историјским контекстом који је дело изазвао или према којем се идејном и мисаоном слоју одређује. Често обраћа пажњу на рецепцију остварења у време када је оно први пут објављено, као и на рецепцију која је поједини роман или причу инаугурисала у канон српске књижевности, или га сплетом књижевних и ванкњижевних околности маргинализовала. На изванредан начин, Недић својом критиком рехабилитује поједине ствараоце, током времена скрајнуте и заборављене, па његова лудна и акрибична критичка оштрица почива у замисли наглашавања шта ти аутори данас представљају у српској књижевности. Из тих је разлога критичка проза Марка Недића незаобилазан прилог заснивању прегледне и валидне историје српске књижевности XX века, али и образац и узор за одговорну и поуздану књижевну критику.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ђорђевић, Стојан. Књижевнокритичке активности Марка Недића. Милан Радуловић (ур.). *Српска књижевна критика и културна историја у другој половини XX века: тематско-проблемски зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013, 329–349.

- Матицки, Миодраг. Зрели век српске прозе. У: Марко Недић, *Стилска прејелићања. Сјудије и ољеди о српској прози друге ѱоловине XIX и ѱрве ѱоловине XX века*. Библиотека *Књижевне науке, уметности и култура*. Београд: Службени гласник, 2011. *Летопис Мајице српске* 488/6 (2011): 1244–1248.
- Недић, Марко. *Криѿика новоѿ стила*. Приштина – Горњи Милановац: Јединство – Дечје новине, 1993.
- Недић, Марко. *Основа и ѱрича: Ољеди о савременој српској прози*. Београд: „Филип Вишњић“, 2002.
- Недић, Марко. *Стилска прејелићања: Сјудије и ољеди о српској прози друге ѱоловине XIX и ѱрве ѱоловине XX века*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Недић, Марко. *Између реализма и ѱосѿмодерне: Сјудије и ољеди о српским прозним ѱисцима друге ѱоловине XX века*. Београд: Завод за уѿбенике, 2012.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

ИЗ РУКОПИСНЕ РИЗНИЦЕ МАНАСТИРА СВЕТОГ ПАНТЕЛЕЈМОНА НА АТОСУ

(Катало̀г руко̀писей, њечай̀ных кнѝг и архивных ма̀териалов русско̀го Свя̀то-Пан̀телеѡмонова мона̀стыря на Афоне. Том седьмой. Часѡнь 1. Славяно-руссѡкие руко̀писи, хранящиеся в библиотеке и архиве мона̀стыря.
Составитель: монах Ермолай (Чежия); Редакторы: Жанна Леонидовна Левшина, Анатолий Аркадьевич Турилов. Святая Гора Афон: Русский Свято-Пантелеимонов монастырь на Афоне 2013, 832 стр.)*

После каталожке обраде хиландарске и зографске збирке још једна велика светогорска ризница словенских рукописа нашла се пред очима јавности у свој својој раскоши и богатству захваљујући труду монаха Јермолаја Чежије, библиотека руског манастира Св. Пантелејмона. Опис целокупног писаног наслеђа ове атонске светиње замишљен је у четири дела: *Часѡнь 1. Славяно-руссѡкие руко̀писи, хранящиеся в Библиотеке и Архиве мона̀стыря; Часѡнь 2. Греческие, за̀падноевро̀пейские и восточные руко̀писи, хранящиеся в Библиотеке мона̀стыря; Часѡнь 3. Печатьные кнѝги XV–XVIII веков, хранящиеся в Библиотеке мона̀стыря; Часѡнь 4. Архивный фонд мона̀стыря.*

Пред нама је, дакле, прва целина у којој је представљено 1435 словенских, највећим делом руских споменика у широком временском распону од XIII до XX века. Иако је на опису ове збирке у више наврата рађено и раније, овај каталог пружа најподробнији увид у њен фонд доносећи описе појединих споменика први пут. Ови споменици се већином датирају у XIX и XX век, док је мањи број рукописа из ранијих раздобља: № 255 из XIV, № 258 из XVI и № 217 (?), 219, 220, 233, 359, 563 из XVIII века. Најстарији међу њима је рукопис Пандекте Никона Црногорца из средине – треће четвртине XIV века (први део, главе 1–33). У питању је средњобугарски препис новог превода овог споменика, допуњеног иначе на Атосу, који се доводи у везу с делатношћу царског скрипторија у Трнову. Први писар кодекса може се с доста сигурности поистоветити с јеромонахом Лаврентијем, који је 1348. године за бугарског цара Јована Александра преписао зборник с изузетно значајним текстовима попут *Исѡведања ѡправославне вере* Тирила Филозофа и *Сказанија* Црнорисца Храбра (Санкт Петербург, РНБ, F.I.376). Специфичну вредност рукопису № 255 даје и запис о припадности споменика светогорском манастиру Св. Павла, чија се збирка словенских рукописа још у XIX веку сматрала за једну од најбројнијих на Атосу, а која је изгорела у пожару почетком XX века. Сачували су се само рукописи који су још у XIX веку променили место чувања или били изнети са Свете Горе, тако да овај кодекс допуњује списак рукописа који

су стицајем околности успели да избегну уништење. Кодекс № 258 из XVI века је служабник српске редакције, који представља конволут састављен из две целине, штампаног дела (Горажде 1519) и рукописног додатка. Он такође садржи запис о припадности, овог пута руском манастиру, што је јединствен случај у збирци, будући да других примера сличне старине нема. Иако не постоји писани траг о томе, једино се још за пергаментни српско-грчки зборник служби небеском покровитељу манастира, Св. Пантелејмону из треће четвртине XIV века (№ 9) може са сигурношћу рећи да се и пре поменутог служабника налазио у овом духовном центру. Будући да је главни писар неспорно припадао кругу хиландарских преписивача тога доба, попут Романа и таха монаха Марка, није искључена могућност да је и настао ту, у време када су руски манастир после периода замирања обновили српски монаси, а игуман био старац Исаија, Србин родом с Косова. Остали наведени споменици су руски и настајали су у различитим деценијама XVIII века. Осим Синодика старовераца (№ 359) и једне повеље царице Ане о трговачким повластицама из 1730. године (№ 563), реч је углавном о класичним списима патристичке литературе (Лествица Јована Синајског № 219, 233, зборник поука већег броја црквених учитеља – Атанасија Великог, Јована Златоустог, Макарија Великог и др. – № 217, Слова преподобног Марка Подвижника № 220).

Обрада сваког споменика појединачно унутар ове хронолошки и тематски разноврсне збирке укључивала је следеће податке: 1) број који чини саставни део библиотечке сигнатуре; 2) сигнатура рукописа у електронском каталогу; 3) назив (с посебном напоменом у случају фрагмената и нотних рукописа); 4) датирање; 5) редакција или језик; 6) место писања (ако је познато); 7) број листова; 8) промер (у милиметрима); 9) материјал на коме је рукопис писан; 10) место чувања других делова тога рукописа (ако такви постоје); 11) тип писма; 12) број (ако је утврђен) и имена писара (ако су познати); 13) други рукописи истог писара; 14) празни листови; 15) илуминације и други декоративни елементи; 16) присуство/одсуство повеза и његов тип; 17) присуство записа (укључујући и власнике рукописа, ако су утврђени); 18) садржај (у различитом обиму); 19) литература; 20) година и број приступања збирци (ако су познати); 21) претходна сигнатура (уколико је постојала); 22) указивање на одсуство рукописа у збирци у датом тренутку. Сваку каталожку одредницу прати и фотографија једне стране рукописа, што овом иначе луксузно и лепо опремљеном издању даје посебну тежину и вредност. Кретање кроз овај обиман каталог делимично олакшавају регистри приложени на крају књиге: *Реџистар назива рукописа и дела*; *Реџистар имена* и *Реџистар географских назива*.

Главнину збирке чине наравно рукописи руске провенијенције који углавном захватају временски период од почетка XIX до почетка XX века. Као засебна целина од великог културно-историјског значаја с укупно 47 библиотечких јединица издваја се писана заоставштина Св. Теофана Затворника, која укључује аутографе како оригиналних дела тако и превода. Сада се чува у посебном фонду Архива Пантелејмоновог манастира. Уз широко позната и доступна дела аскетске и богословске литературе (*Пуџ ко сѣасению, Начерѣание христѣанскоѣо нравоучения, Дуџа и анџел – не ѡело, а дух*, пет томова Добротољубља и др.) ту се налазе и необјављени списи раних проповеди светитеља, као и појединих превода. Ово богато наслеђе употпуњују и други духовни делатници углавном XIX и XX века, иза којих су остали дневници, духовни записи, састави и поуке, који преносе јединствено аскетско искуство руске и атонске традиције подвижничтва. Посебан слој у збирци чине текстови научно-историјског карактера, у којима се у облику историјских расправа, хронолошких регистара, дневничких бележака и коментара разматрају актуелна питања Свете Горе и Русије и доносе детаљни описи друштва-

них прилика у датом времену. У том контексту вредни су помена и рукописи с описима чудесних појава и пророчанстава, који на свој особен начин употпуњују разумевање духовне климе на Атосу у околностима снажних историјских превирања с краја XIX и током XX века. За проучаваоце руске књижевности посебан значај имају жанровски разноврсни литерарни састави житеља манастира (повест, драма, скице једног романа, збирке поезије о Атосу и др.), а велику вредност руској скупини рукописа дају и преписи житија великог броја како светогорских аскета тако и оних који су се подвизавали у Русији.

У збирци Пантелејмоновог манастира налази се и четрдесетак српских рукописа, од којих је седамнаест сачувано само у фрагментима. Највећи број настао је у XIV веку (ређе на прелазу из XIII у XIV век), док су остали из каснијих раздобља: десет из XV, четири из XVI и четири из XVII века. Углавном је реч о богослужбеним књигама (јеванђеља, апостоли, октоиси, минеји итд.), док међу осталим споменцима пажњу привлаче Зборник аскетских текстова (1364), Хроника Георгија Амартола (1387), Зборник житија и слова и Физиолог (прва четвртина XV века), преписи патерика азбучно-јерусалимског из XV века и 1633. године. Од састава посвећених Србима светитељима, који се највећим делом јављају у српкословенским споменицима, али и у оним из XIX и XX века писаним руским и црквенословенским језиком, могу се наћи житија Јована Владимира (№ 324, 460), Петра Коришког (№ 22), кнеза Лазара (№ 22), као и Св. Симеона од Св. Саве, с напоменом да је у питању препис рукописа из XVII века који је издао Шафарик (№ 801). Од химнографских дела јављају се: стихире и тропари Св. Сави и Симеону (№ 5), Служба Св. Сави и Симеону (№ 11), Служба Св. Сави (№ 27), Служба Св. великомученику Јовану Владимиру, благоверном кнезу српском (№ 324) и најчешће заступљен Акатист Св. Сави (№ 126, 196, 560).

Поред наведених, збирка садржи и мањи број бугарских споменика, који такође привлаче пажњу тематском разноврсношћу. Међу најстаријим примерцима насталим од XIII до XVI века доминирају богослужбене књиге (четворојеванђеље, апостол, псалтир, октоих), а ту је, уз поменути кодекс № 255, још један препис Пандекте Никона Црногорца с другим делом (главе 34–63) и додатним чланцима из последње четвртине XIV века (№ 26), док се од поука аве Доротеја из истог столећа (№ 82) очувао само фрагмент. Већина бугарских споменика је тек из XIX века. За ову прилику издвајамо зборник молитвених размишљања за сваки дан у седмици монаха Тикаре из 1856. године у преводу Неофита Рилског, који је врло вероватно аутограф преводиоца. Ту је и новобугарски превод претпасхалних проповеди Теодора Студита допуњен најкасније до 1820–1830. од стране неког од млађих ученика Пајсија Величковског с његовог ранијег превода. Занимљиви су и зборници мешовитог садржаја с почетка и из прве четвртине XIX века (№ 380, 382) с апокрифним текстовима, медицинским рецептима, епистоларима који садрже како образце за писање посланица тако и преписе правих писама састављених највећим делом у Хиландару, у време када су међу његовим житељима преовладавали Бугари. Уз поменуто, сачувало се у неједнаком обиму и неколико зборника за појце, који већином репрезентују напеве настале у Рилском манастиру (№ 103, 385, 386, 389, 394–399).

Свеобухватним приступом писаном наслеђу у временском интервалу од осам векова, на једној страни, и прегледним и темељним описом појединачних споменика, на другој, овај каталог отвара широке перспективе за многа, мања или већа, типолошки разноврсна и разноврсна истраживања. У будућности полазну тачку и поуздан ослонац у њему проналазиће генерације проучавалаца руске и уопште словенске духовне литературе, историје и писмености, а њихови радови и моногра-

фије биће најчвршћа и најречитија афирмација овог великог и несвакидашњег подухвата.

Др *Најташа Ж. Драгин*
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српски језик и лингвистику
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
natasa_dragin@yahoo.com

UDC 821.163.41.09(44)(082)

НОВИ ИЗАЗОВИ КОМПАРАТИСТИКЕ И СРБИСТИКЕ

(La Littérature serbe dans le contexte européen: texte, contexte et intertextualité
 (sous la direction de Milivoj Srebro). Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
 Bordeaux, 2013)

У издању Истраживачког центра MSHA из Бордоа објављен је у мају ове године зборник радова са међународног научног скупа који је одржан крајем септембра 2010. године у Бордоу, под насловом *Српска књижевност у европском контексту: контекст, контекст и интертекстуалност*. Зборник је уредио професор Универзитета *Мишел де Монтењ* у Бордоу Миливој Сребро, који је организовао поменути научни скуп и који је најзаслужнији и за објављивање зборника, и уопште, за покретање и вођење овог драгоценог пројекта у домену компаратистичких истраживања српске књижевности. Зборник садржи двадесет и два научна саопштења о појединим делима и писцима, правцима и токовима српске књижевности у европским релацијама и оквирима, а написали су их углавном универзитетски професори и истраживачи који се баве том проблематиком, било да су историчари српске књижевности, слависти, романисти, компаратисти. Углавном су из Француске и Србије, али и из других земаља – Немачке, Енглеске, Италије, Црне Горе, Украјине. На почетку зборника уредник напомиње да је овај скуп „део истраживачког пројекта који има за циљ да сагледа статус и место словенских култура у европском контексту”, што је уједно израз културне политике „која настоји, између осталог, да француској академској средини приближи оне културне вредности – међу које спада и српска књижевност – које су још увек недовољно познате на Западу.” Ова сенка „недовољне познатости” прати српску књижевност скоро као нека врста зле коби на путу њене европеизације и њене европске и светске афирмације, мада је тај „пут” почет одавно. Реч је, заправо, о размерама, квалитету и релеванцији међународне афирмације једне националне књижевности, а то је резултат једног сложеног и дуготрајног процеса, који је, међутим, условљен и многим ванкњижевним чиниоцима, од географских до друштвено-историјских, од идеолошких и политичких до културних и цивилизацијских. Готово да је немогуће један тако сложен феномен посматрати и истраживати свеобухватно и свестрано, већ углавном парцијално, то јест, само одређени део тог великог предмета, и само из одређене перспективе, односно, дисциплине, тако да је врло тешко постићи свеобухватну обраду предмета и потпуну релеванцију закључака и оцена. Зато таква истраживања, сазнања и оцене до којих се у њима дође имају релативан

смисао; њихова релеванција је омеђена тим унапред постављеним оквирима, а то значи, сазнајним и научним могућностима, сврхама, конвенцијама, стандардима, мерилима итд.

Тако и у овом случају, ако се може рећи да је српска књижевност недовољно позната у Француској, у којем год смислу да се та оцена конкретизује, може се рећи, томе насупрот, да у Француској, а то се види и у овом зборнику, ипак има стручњака који одлично познају српску књижевност, да они у свом приступу и резултатима не заостају за проучаваоцима других књижевности, нити за србистима из других земаља, или пак из Србије, што на свој начин сведочи и о рецепцији и афирмацији српске књижевности у једној традиционално великој европској књижевности као што је француска.

Наравно, за процену међународне афирмације једне књижевности важне су многе друге индикације и аргументи: размере и резултати рецепције у иностранству, и у широј читалачкој публици, и у књижевној критици, и у књижевној јавности, затим, награде и признања, а поготово утицаји и други ефекти које преведена књижевност постиже у новој средини. А сва ова процењивања могу се вршити различито, рецимо, упоређивањем према афирмацији других националних књижевности, или у односу на неке раније епохе, или пак према уметничком домету и, зависно од тога, процене могу имати овакву или онакву тежину и смисао.

У истраживању тако широког и сложеног предмета као што је међународна рецепција и афирмација једне националне књижевности, у том недогледном мору свакојаких чињеница и чинилаца, феномена и аспеката, вредности и мерила, приступа и сазнања – шта је најважније, шта може имати највећу тежину? Пре свега другог то да једна национална књижевност, то јест њени писци и њихова дела своје књижевноуметничке потенцијале потврђују у иностранству и то у релевантној мери, то јест у одређеном квалитету, који, био већи или мањи, овакав или онакав, постаје чинилац међународне рецепције и афирмације. Тај резултат, то постигнуће може бити слично или различито од резултата у матичној књижевности, и у другим референтним књижевностима, али је он важан утолико што се њиме излази из националног оквира и улази у интернационални, то јест у просторе европске и светске књижевности. Евиденција квалитета је први и општи критеријум који важи и за предмет који се истражује, дакле, за саму националну књижевност (њене писце, односно дела), а и за истраживање рецепције те књижевности, то јест, за сазнања и резултате (налазе) до којих се дође у том истраживању.

Насловом овог зборника означени су предмет који се истражује и приступ – европски оквир српске књижевности у компаратистичком приступу, само што је термин *оквир* преведен у семиотички термин *контекст*. Затим је насловно одређење допуњено трочланом конкретизацијом: *текст, контекст, интертекстуалност*, којим се семиотички удео најпре појачава термином *текст*, али и релативизује термином *интертекстуалност*, који означава један посебан књижевнотеоријски концепт и приступ за истраживање књижевних дела (писаца, праваца, епоха) из различитих националних књижевности – не семиотички приступ, већ књижевно-историјски, књижевнотеоријски, метакњижевни, чиме се смешта у оквире науке о књижевности. Ако се узме у обзир сам предмет истраживања, може се рећи да се у овим радовима истражује рецепција српске књижевности у француској и у другим европским књижевностима, на научни начин, пре свега, у оквирима двеју посебних наука о књижевности: компаратистике и србистике. Главно обележје, уједно и вредност овог зборника огледа се у настојању сваког од двадесетак аутора да одабрани предмет истражи прихватајући неки нови изазов да би својим резултатом допринео квалитетнијем сазнавању иностране рецепције и афирмације српске књижевности.

Аутор првог рада Борис Лазић, који истражује однос Доситеја Обрадовића и француских рационалиста, пореди Доситеја са претходним великим утемељивачем српске књижевности и културе Светим Савом, а дефинише га као путника који путује Европом трагајући за знањем, који има класично образовање и зна европске језике, дакле, као изворног и свестраног познаваоца и посредника најзначајнијих достигнућа европских писаца и других стваралаца, од античког до новог доба, што све преноси у наслеђе каснијим српским писцима и ствараоцима. Такав профил ствараоца у српској књижевности и култури одржао се континуирано, од тада па до данас, а као пример наведени су Атанасије Стојковић, Сава Мркаљ, Лукијан Мушицки, Вук, Његош, Стерија, Б. Радичевић, В. Илић, Л. Костић, С. Матавуљ, Божидар Кнежевић, Бранислав Петронијевић, Ксенија Атанасијевић, Аница Савић Ребац, Исидора Секулић, Иво Андрић, Милош Црњански, Владан Десница. Овај низ се може и допунити таквим ствараоцима као што су: Јован Дучић, Димитрије Митриновић, Станислав Винавер, Данило Киш, Борислав Пекић, Никола Милошевић, а може им се додати и Меша Селимовић, као познавалац исламске културе. Још је важнија једна друга чињеница: ови ствараоци не чине само најјачи и најразгранатији корен српске књижевности и културе, у коме су се, дакле, тако снажно развиле и испреплетеле жиле и жилице из свеколике европске традиције, већ су они створили дела која чине, исто тако, и највеће и најразгранатије крошње у српској књижевности и култури. Њени најзначајнији домети израстају из врло богате и јаке подлоге: из разноврсног и најбољег европског духовног и културног наслеђа.

Неки аутори зборника највећу пажњу посветили су ванкњижевним проблемима рецепције и афирмације српске књижевности, заправо, препрекама које је ометају и ограничавају, а које нису ни малобројне, ни мале, чак у једној тако развијеној књижевности и култури као што је француска. Реч је, наравно, о геополитичким чиниоцима, који јесу и снажни и тврдокорни, а могу деловати и регресивно, и аутистично, односно, погубно по културу. У раду о рецепцији српске народне поезије у Француској током прве половине 19. века Бошко Бојовић посматра свој предмет у ширем европском контексту и истиче ту велику дискрепанцију између одушевљења највећих ондашњих стваралаца народном књижевношћу, српском и грчком, и велике стигматизације у новије време, коју доживљавају та два народа па и њихове културе, и поставља питање зашто данас размена између културне Европе и њених југоисточних огранака није онаква каква је некада била. По његовом мишљењу, разлог томе је у промени природе односа међу њима, која се догодила током последњих неколико деценија. Уместо некадашњег међусобног уважавања и комплементарности у размени културних вредности, успостављен је потпуно дисфункционалан однос снага, а то значи, надмоћи јачег према слабијем. Такође, ту промену аутор тумачи као несклад у друштвеном развоју, као помањкање развоја у интеракцији друштвених и менталних структура, што је феномен који се може пратити од искони до данас.

Истражујући рецепцију књижевног дела Иве Андрића у Француској, Миливој Сребро посебно испитује зашто Андрић, и после осамнаест књига објављених на француском, и поред интересовања које је француска књижевна критика показала за неке од тих књига, још увек није прихваћен на начин на који то заслужује. То се не може објаснити околношћу да Андрић припада књижевности која се на Западу сматра малом, односно, минорном, мада то свакако јесте негативно утицало на рецепцију његових дела. Сребро наводи неколико стереотипа о Андрићу у Француској: да је он писац који је туђ ономе што се сматра француском и западном културом, да је антипод француској романескној традицији, да је „оријентални писац”, најзад, да је дао искривљену слику историје и стварности Босне под отоманском окупацијом, што су све погрешне и тенденциозне оцене. Пошто на почетку

рада подсећа на опаску компаратисте Ива Шеврела из 1981. године, како у Француској није лако читати Иву Андрића, Сребро додаје како, због недавних ратних сукоба у Босни, више није лако читати Андрића ни у његовој рођеној земљи, да би излаз из тих парадоксалних обрта потражио у новом обрту – упозорењу да читати Андрића није лак задатак ако се превиђа универзални смисао његове интерпретације босанске прошлости.

Има и сасвим супротних оцена француских тумача Андрићевих дела: између осталих, да је код њега фасцинирајуће то што описује Исток разумевајући га баш на западњачки начин, само што су то оцене експерата. Околност да шира читалачка публика, па и део књижевне критике, чита Андрићева дела робујући неким упрошћеним моделима рецепције као што су свођење књижевног дела на предметни слој у њему, па на основу тога његово измештање у посебну зону егзотичне књижевности, најзад, неговање поделе на „велике” и „мале” националне књижевности, па на основу тога и импликације да у овим другим не може бити значајних писаца и дела, свакако, јесу разлози да се и ти стереотипи, и та погрешна и злонамерна читања и покушаји дисквалификације, поготово толико подређивање књижевности политичким и другим ванкњижевним чиниоцима и интересима, подвргну критици.

И у овом зборнику више аутора посветило је своју пажњу народној песми *Хасанаџиница*, чијим превођењем и успешном рецепцијом у Европи почиње та врста „европеизације” српске књижевности, јер би се и тај процес европског примања наших књижевних остварења могао с истим правом назвати европеизацијом, као и процес примања европских књижевних утицаја у српској књижевности. Све је то велика европска радионица за интернационалну артикулацију и афирмацију књижевних вредности. Француски слависта и србиста Пол Луј Тома истражује француске преводе ове песме, којих до данас има око двадесет, најстарији из 1778. године, најмлађи из 1972. године, што је јединствен случај у историји превођења јужнословенских књижевности на француски. Међу француским преводиоцима *Хасанаџинице*, тројица су велики писци: Нодје, Мериме, Нервал, а Тома преко појединих коментара и фуснота преводилаца показује и то како је у различитим епохама хоризонт очекивања француских читалаца био различит. Све ове преводе, чији је већи део у прози, Тома дели на оне који су намењени образованим читаоцима, љубитељима егзотизма, и на научне преводе, намењене захтевној универзитетској публици. По процени овог аутора најбољи су преводи Меримеа и Дозона.

Немачке преводе *Хасанаџинице* истражује Габријела Шуберт бавећи се разним аспектима тих превода и улоге коју су одиграли. Они су отворили српској народној поезији врата светске књижевности. Сама *Хасанаџиница* преведена је до сада на тридесетак језика, чак и на есперанто. Г. Шуберт говори и о утицају српских народних песама на ондашњу немачку поезију, који се огледа у преузимању неких мотива, затим трохејског стиха и других метричких образаца. Немачки преводиоци се међусобно разликују по начину превођења, а њихови преводи по квалитету. У немачкој ондашњој рецепцији српских народних песама, и поред дивљења и одушевљења, било је и примера неразумевања, а и спремности да се преводи провере, а тежа места објасне. С друге стране, немачка рецепција подигла је углед народних песама у њиховој матичној средини. Из ових се појединости види, како Г. Шуберт каже на крају рада, шта се све догађа у процесу у којем се повезују народи и културе.

На примеру рецепције српске књижевности у Венецији на крају 18. века и половином 19. века Персида Лазаревић ди Ђакомо показује како се мењала динамика тог процеса у зависности од друштвених и политичких прилика. Под утицајем револуционарних догађаја 1848–49. повећава се у Венецији број превода и прерада дела из епске народне поезије Срба и Јужних Словена.

Свој рад о утицају руских и других словенских писаца на генезу српског реализма Душан Иванић заснива на веома информативном прегледу превођења и рецепције дела поменутих писаца у српској периодици током целог периода реализма у српској књижевности. Осим руских писаца, теоретичара и критичара, чији је утицај доминантан, у српској књижевној периодици објављени су преводи антологијских дела из других словенских књижевности: украјинске, пољске, чешке, словачке и словеначке. Нису томе били разлог само традиционалне везе и словенска солидарност, и „народна боја” у делима словенских писаца, већ и тематика, и одређени литерарни квалитети за које су српски преводиоци и уредници показивали интересовање: сукоби руралне традиције и урбанизације у процесима модернизације, сатирична интерпретација друштвених прилика.

У зборнику су нешто бројнији радови о европеизацији српске књижевности на примерима дела и писаца из 20. века, у распону од истраживања европских оквира српске модерне, модернизма и авангарде, и постмодернизма, преко упоредних читања дела два или више сличних европских и српских писаца, или трагања за примерима интертекстуалности, до уочавања сличности међу делима, писцима и тенденцијама у савременој књижевној продукцији. Радови из прве групе израстају из понајразвијеније традиције компаративних истраживања у србистици и у њима се потврђују досадашње оцене мноштвом нових примера. Радови из друге групе инспирисани су најновијим теоријским подстицајима компаративним истраживањима, односно могућностима упоредног конкретизовања појединачних књижевних дела, као што то раде, на пример, Иван Негришорац, односно Флоранс Корато-Казански (Florence Corrado-Kazanski), поредећи текстове Теофила Готјеа и Јована Дучића, односно Десанке Максимовић и Ане Ахматове, потврђујући да та врста истраживања омогућује можда најконкретније сазнавање и најпоузданију подлогу за општије процене у компаратистици.

Од неких тенденција у савременој српској књижевности које су сличне данашњим књижевним тенденцијама у свету, посебну пажњу аутора зборника привукле су обнова историјског романа и појава емигрантске књижевности. Дејвид Норис (David A. Norris) и Владислава Рибникар пишу о данашњим модификацијама у жанру историјског романа, чија се обнова може пратити као значајнији ток и у српској и у неким западним књижевностима, пре свега у енглеској и америчкој. На примерима романа С. Селенића, С. Велмар-Јанковић, А. Исаковића, Ј. Радуловића и Р. Братића Норис уочава не толико промене у форми, које остају у конвенционалним оквирима, колико промене у тумачењу историјских догађаја, односно бола и окрутности који садржи историја, а који су такви да прелазе оквир нашег нормалног разумевања. У видокругу В. Рибникар су историјски романи још неколико писаца (Д. Албахарија, М. Димовске, Г. Петровића), које она дефинише као романе са историјском тематиком, односно као историографску метапрозу, истичући управо елементе форме и структурна обележја. На основу анализа помоћу теоријских парадигми Линде Хачион и Еми Елијас ауторка показује различите врсте проблематизације историјске стварности како је реконструишу српски писци развијајући своју интерпретацију до сложенијих и вишесмислених кореспонденција између прошлости и садашњости.

Истражујући све бројнија емигрантска остварења у савременој српској књижевности, Т. Брајовић их најпре повезује са сличним делима ранијих српских писаца (М. Црњанског и М. Булатовића) а потом издваја заједничке битне елементе у интерпретацији слике света, као што је релативизовање уобичајене опозиције између цивилизацијског „центра” и „периферије” карактеристичне за емигрантску књижевност модерног доба.

Истраживања презентована у овом зборнику сведоче да, и поред великог застоја у рецепцији, а то значи и у европеизацији српске књижевности током послед-

них тридесетак године, до кога је дошло због глобалне антисрпске медијске хајке дириговане из највећих центара политичке моћи у свету, та рецепција ипак није изгубила у ономе што је бар њена најквалитетнија подлога, а то је компетентно научно тумачење и посредовање једне националне књижевности на међународној сцени. Из ових се радова види и то да је процес међународне рецепције и афирмације и те како сложен и условљен све бројнијим чиниоцима, тако да и проучавање и сазнавање тога процеса подразумева прихватање и нових књижевнотеоријских достигнућа и нових изазова у компаративним истраживањима књижевности, а посебно артикулације и аргументације вредносних мерила и афирмације уметничких квалитета.

Др Стојан М. Борђић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
stoijandjordjic@filfak.ni.ac.rs

UDC 82.09

УВОД У КОМПАРАТИСТИКУ

(Rüdiger Zymner/Achim Hölder (Hrsg.). *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2013, 405 S.)

Књижевнотеоријској пракси немачког говорног подручја у другој половини XX и почетком XXI века не мања уводника, уџбеника, лексикона или приручника из области компаратистике (нпр. U. Weisstein, 1968; H. N. Fügen, 1973; H. Rüdiger, 1973; G. R. Kaiser, 1980; M. Schmeling, 1981; Z. Konstantinović, 1988; H. Dysernick, 1991; H. Birus, 1995; A. Corbineau-Hoffmann, 2004; E. Grabovszki, 2011; P. V. Zima, 2011), тако да су ревизија и актуелизација главна полазишта свих нових публикација овог типа и наведене области. Наравно, оне увек имају посебне концепције које су условљене главним путевима компаратистичких истраживања у Немачкој и Аустрији, али често и доминантним сферама интересовања самих уредника. *Handbuch Komparatistik* уредили су Ридигер Цимнер, професор опште књижевности и новије немачке књижевне историје на Бергском универзитету у Вуперталу (*Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin* [hg], 1999; *Probleme der Gattungstheorie*, 2001; *Lyrik. Umriss und Begriff*, 2009; *Funktionen der Lyrik*, 2013), и Ахим Хелтер, шеф Одсека за компаративну књижевност Универзитета у Бечу (*Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert*, 1995; *Romantik und Volksliteratur* [Hg. mit Lothar Bluhm], 1999; *Fruhe Romantik – Fruhe Komparatistik: Gesammelte Aufsätze zu Ludwig Tieck*, 2002; *Metropolen im Maßstab* [Hg. mit V. Pantenburg u. S. Stemmler], 2009), са богатом листом сарадника. Они напомињу како су за циљ имали да оцртају контуре савремене књижевне компаратистике те да сагледају шта она обухвата и која се проблематика у новије време намеће као доминантна. Приручник би могао да послужи, сматрају Цимнер и Хелтер, подједнако студентима, формираним књижевним компаратистима, али и онима који се баве компаративним истраживањима у другим наукама или уметностима.

Концепција приручника је сложена и поједине области – књижевноисторијске, методолошке, тематске, проблемске – издвојене су у поглављима, што не значи да се одређене сфере непрестано не прожимају, а нека питања не искрсавају као кључна током читаве књиге. *Handbuch Komparatistik* отвара се поглављем *Оријентације књижевне компаратистике*. На самом почетку књиге, концепције опште књижевности и упоредне књижевности сагледавају се као упориште компаратистике, а Гетеова идеја светске књижевности у шароликости својих значења преиспитује се у контексту савремених теоријских и методолошких приступа и тумачења у бројним одељцима и различитим поводима. На идеју о светској књижевности и канону свакако најпре утичу постколонијална теорија, специјалистичке и студије културе, феминистичка критика. Компаративни приступи присутни су у свим областима књижевноисторијских изучавања, тако да доприносе истраживању релација у оквиру античке, средњовековне, ренесансне и нове компаратистике, формирале као дисциплине током XIX века. Такође, компаратистика се различито развијала широм света, у складу са важним питањима и проблемима који се намећу у датој националној или регионалним књижевностима, са посебним теоријским усмерењима или специфичном рецепцијом. Зато се у првом поглављу дају и сведени прегледи националних, односно регионалних компаратистичких школа, пре свих француске, са историјским развојем, институционализацијом, систематиком и преовлађујућим концепцијама, као и актуелним тенденцијама.

Прилично пажње посвећено је и компаратистикама на англоамеричком и немачком језичком подручју, где је истакнут значај рада Зорана Константиновића и његовог оснивања Института за упоредну књижевност на Универзитету у Инзбруку. На Константиновићев допринос се у овој књизи релативно често упућује, а посебно на његове књиге *Weltliteratur. Strukturen, Modelle, Systeme* (1979) и *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke* (1988). Развој националних компаратистика врло добро указује на то колики су уплив модерне књижевне теорије имале на преображаје компаратистике као науке. У оквиру одреднице 'Источна Европа' обрађен је и јужнословенски простор, о којем је писао Владимир Гвозден, доцент Одсека за компаративну књижевност Универзитета у Новом Саду. Побројани су пионери српске, хрватске, словеначке и бугарске компаратистике, као и институти и катедре за упоредну књижевност на овим просторима. Североисточна Европа, скандинавски простор, југозападна Европа (у оквиру које се, очигледно на основу језичких веза, али ипак необично, налази и Румунија), Блиски и Средњи Исток, Индија, Африка, Источна Азија (Кина, Јапан, Кореја), Латинска Америка, обрађени су као посебне јединице компаратистичке праксе широм света.

У одељку *Поља рада и методе књижевне компаратистике* аутори су настојали да формулишу основне проблеме којима је компаратистика посвећена и начин на који компаратисти сагледавају грађу којом се баве, али и релације између различитих области знања. „Јукстапозиција подразумева ниво једнакости, а тиме и принципе као што су равноправност култура и толеранција. Поређење захтева једно *што* и *овде*; према томе, оно је одговарајућа метафора за (вишеструке) трансфере, перманентно прелажење границе. Већ због тога, компаратистици је инхерентна та гранична линија као основна просторна карактеристика, која се неретко испуњава одређеним просторним димензијама и разумева као културолошки јаз. Уколико постављање граница припада националној филологији (у смислу кључне разлике: 'припадајуће' насупрот 'неприпадајуће'), компаратистика се са широм сагласношћу него било који тип филологије одређује као она која начелно превазилази границе

(националне, језичке, културне, дискурзивне и међу појединим уметностима) и гради мостове“ (стр. 89).

Ова хуманистичка улога компаратистике наглашава се током читавог приручника, али нарочито у овом делу, где се анализирају базична поља њених истраживања, као што су проучавање епоха, слика о себи и о другој, жанровске проблематике, дијалектике граница, концепција културе (Lévi-Strauss, Barthes, Propp, Greenblatt, Butler, Said, Bhabha, Parsons, Luhmann, Bourdieu), односа између уметности, посредништва, тематологије односно историје мотива или грађе, поређења, превођења и, опет, светске књижевности. Ови одељци разликују се међусобно у степену егзактности и есејизације, па и релевантности понуђених објашњења. У неким се фаворизују одређени приступи на рачун општијег погледа, као, на пример, у одељку о поређењу (приступ Д. Ђуришина, иначе доста заступљеног у књизи), док је у одељку о превођењу приметан неактуелан и неодговарајући примат одређене секундарне литературе и задржавање на појединачним увидима, уз одсуство релевантног општег прегледа стремљења и заокрета у теорији превођења. И на неким другим местима аутори, природно, стављају у први план изучаваоце са немачког говорног подручја у односу на неке друге, тако да постоји низ значајних аутора из обухваћених области који се и не помињу. То се дешава и због повременог приметнијег ослањања на претходне компаратистичке студије и приручнике него на изворну литературу о датој проблематици. Кохерентност и актуелност текстова најпре зависи од компетенције и основних области истраживања научника који су писали поједине прилоге, тако да има приметних раскорака у квалитету одељака ангажованих педесет и девет аутора.

Консијелација проблема у књижевној компаратистици слободније је и више есејистички замишљено поглавље у којем се посматрају релације компаратистике и естетике, теорије утицаја, етнологије, евроцентризма, родне теорије, глобализације, концепта хибридности, интерпретације, колонијализма, појма књижевности, историје књижевности, миграција, мултикултуралности, митологије, националних књижевности, оријентализма, постколонијализма, политике, регионалности, теорије рецепције, друштвених наука, језика, језичког представљања (усмено и писано стваралаштво), вредновања, теорије читалачког одговора. И овде се може видети како доминирају општији и актуелни проблеми који се односе на измене у самом корпусу којим се компаратистика бави, а с обзиром на процес глобализације и напредак у информационам технологијама. Аутори нису толико заокупљени посебним преиспитивањима које је компаратистици наметала књижевна теорија током друге половине XX века, нарочито француска, и њеним појмовима који су се путем упоредних анализа практично примењивали. Сви ови упливи, или бар већина њих, присутни су или поменути као значајни пратиоци компаратистике као науке, па и као стимуланси за њене преображаје током периода откад је институционализована широм света. Но, окосница књиге и оно што се јавља у сваком поглављу јесу начела и приступи присутни од почетка до данас, *differentia specifica* ове дисциплине, где се види ауторски печат приређивача. Тако и ово поглавље управо карактеристичним компаратистичким поступком јукстапозиције настоји да утврди чиме ове дисциплине или области доприносе компаратистици, и обрнуто. Књижевности је данас мање него икад раније могућно да се изолује и затвори у кулу од слоноваче, због чега се управо и намећу етнолошке, социолошке, родне, постколонијалне, па и политичке визууре.

У поглављу *Присјуби књижевне компаратистике* показује се да, иако не постоји нека изворно компаратистичка метода или теорија, постоји низ различитих теоријско-методолошких оријентација у оквиру компаратистичких школа: компаратистика као теорија дијалога, као упоредна културно-критичка метатеорија, као

мост међу културама, као наука о књижевности *tout court*, као општа и упоредна наука о уметностима, као археологија књижевности (*L'Archéologie du savoir*, М. Foucault), као друштвена историја књижевности (проучавање менталитета, сензибилитета), као поетика знања (*poetics of knowledge/poétique du savoir*). Ове визуре предочавају различите могућности организовања и тумачења књижевноисторијског, књижевнотеоријског и књижевнокритичког знања, од чега директно зависи развој и опстанак дисциплине, али често и обликују или усмеравају саму књижевну продукцију. Тек након овакве поставке основних концепција компаратистике даје се и кратак историјат дисциплине, илустрован тиме што су укратко представљени њени темељни или базични текстови. Предочавање текстова који су омогућили заснивање компаратистике, с једне, и њених класичних текстова, са друге стране, показује врло практичну сврху ове књиге. Почетници и студенти могу на основу датих увида и даљег интересовања за понуђене студије једноставно увидети оно што у вези са компаратистиком на први поглед не мора бити сасвим јасно, или бар не у практичном смислу. Сигурно је да би код различитих приређивача овај избор круцијалних текстова могао бити потпуно различит и овај конкретан одабир могао би се коментарисати и критиковати, али тешко да би се дошло до неког општег консензуса.

Темељни и класични текстови компаратистике одабрани су овде као пример компаратистичке праксе, а не као теоријски или методолошки водичи: *О деловању њесничке умејносћи на морал код људи старог и новог доба* (1781) Ј. Г. Хердера, *О различитосћи склоја људског језика и њеном ујницају на духовни развој људског рода* (1836) В. фон Хумболта, *Лаокоон или о границама сликарства и поезије* (1766) Г. Е. Лесинга, *Поређење између Расинове и Еурипидове Федре* (1807) А. В. Шлегела, *Ујоређење Шекспира и Андреаса Грифа* (1741) Ј. Е. Шлегела, *О књижевностии њосмаираној у њеном односу њрема друштвеним усџановама* (1800) Госпође де Стал, Стендалов *Расин и Шекспир* (1823) и *Принципи нове науке* (1744) Ђанбатиста Вика. Доминирају немачки аутори и овај избор очигледно је кључан за немачку компаратистику, чак и ако претендује на универзалност. Класични компаратистички текстови у наредном поглављу јесу разнороднији, потичу из већег броја националних филологија и приређивачи су њима покушали да илуструју што више тема и проблема дотакнутих или обрађених у књизи. Идући абеледно, а не хронолошки, што и није баш практично за стицање дијахронијских представа, читалац се упознаје са истраживањима Теодора Адорна, Ериха Аурбаха, Харолда Блума, Улриха Бројха и Манфреда Пфистера, Е. Р. Курцијуса, Умберта Ека, Хуга Фридриха, Жерара Женета, Стивена Гринблата, Кете Хамбургер, Михаела Хамбургера, Клауса В. Хемфера, Романа Јакобсона, Х. Р. Јауса, Филипа Лежена, Ерла Мајнера, Марија Праца, Ота Ранка, Едварда Саида, Сузан Зонтаг, Џорџа Стајнера, Карлхајца Штирлеа, Петера Сондија, Цветана Тодорова и Ренеа Велека и Остина Ворена.

Handbuch Komparatistik се приводи крају анализом компаратистичких приступа у другим наукама, а на завршетку пружа се увид у инструменте, медије и организацију компаратистике као науке. Овде су се аутори највише приближили самим практичним видовима компаратистичког деловања, пошавши од функције антологије у процесима селектовања, вредновања и канонизације у старо и новије доба, библиотека као конкретног простора знања и интертекстуалне архиве, слика, табела и дијаграма којима се графички представљају мисаоне фигуре компаратистике, различитих пројеката и модела књижевне историје, преко лексикографије и енциклопедијских обрада компаратистичких одредница, интернет мрежа и периодике, па све до удружења, асоцијација и института за компаративну књижевност. Тиме се заокружује скица компаратистике као дисциплине и може се рећи да је испуњен задатак приређивача да покажу по чему је компаратистика специфична

a свеprisутна и истрајна, и, уз то, какве су њене релације са другим сферама знања и уметности. Кровна концепција светске књижевности која је од Гетеовог времена, као и појам интертекстуалности за своје историје, еволуирала, ширила се и сужавала, значила свашта и ништа, овде се ипак потврђује као оперативна идеја водила. Светска књижевност као мрежа *књижевности*, као комуникација, као незауостављива, а често и неухватљива интеракција, осим поређења, остаје оно што суштински одређује компаратистику, док теорије долазе и пролазе. Контуре компаратистике дочаране су у овој књизи на иновативан начин, а таква поставка ствари и стања ипак може бити најкориснија студентима и младим истраживачима на пољу компаратистике, како би били свесни и могућности и опасности и заблуда властитих упоредних изучавања. За оне искусније, неки увиди у *Handbuch Komparatistik* биће недовољно продубљени и одвећ „школски“. Но, сама композиција књиге, инсистирање на релацијама и јукстапозицији у постављању проблема, насупрот ограничавајућим хронологијама или крутим дефиницијама, и приказивање одређених питања као отворених и интригантних, чини овај приручник одличним узором за сродна истраживања и пројекте, негујући у свим етапама рада основне компаратистичке принципе.

Мр Соња В. Веселиновић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за компаративну књижевност
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
 sonjecka@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09:398

СРПСКА УСМЕНА ТРАДИЦИЈА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ КАО ГРАД НА ОБЛАКУ

(Валентина Питулић. *Усменост и веродостојност*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу – Филозофски факултет у Косовској Митровици, 2012, 320 стр.)

Када је реч о нама на Косову и Метохији, данас, књига Валентине Питулић *Усменост и веродостојност* може да слони и као књига о песми и истини. Покушај је то синтезе не само личних вишегодишњих изучавања народног стваралаштва Косова и Метохије већ, како ауторка вели у наслову уводника, ова је књига и потресна прича о древним симболима који су протрајали вековима и, истовремено, дирљива књига о очувању идентитета српског народа, уз помоћ усмене традиције. Како би показала и приказала богату традицију народне књижевности Срба на овим просторима, Питулићка трага за најдубљим слојевима колективно несвесног, покушава да дешифрује кодове који говоре о карактерологији српског етноса, да утврди националну матрицу по којој је регистрована психолошка карта нашег народа. Њена актуализација укупне ове проблематике крије се у вери да се колективно искуство, свесно и несвесно, посебно исказује у кризним временима, када се матрица опире покушајима њеног насилног мењања. Да се, тек тада, у потпуности открива оно што називамо душом једног народа.

У жижи њених интересовања нашли су се тежишни архетипови, симболи који се понављају у свим жанровима народних умотворина, који лако прелазе границе овога и онога света. Таква је, на пример, њена прича о белој цркви која у народним песмама са Косова и Метохије лебди, налази се *ни на небу ни на земљи*, па самим тим постаје и стожер укупног духовног живота, духовна грађевина која је чувар националног бића. Такав је симбол кос, птица са овог и онога света, о којем у вези са косовским предањем певају и Стерија, и Милан Ракић, и Васко Попа. Она уочава у коликој мери су у језичку матрицу народних умотворина укодирани симболи злата, сунца, беле боје, исконске светлости оличене још у старом божанству светлости, Белом Виду.

Посебна поглавља књиге В. Питулић посвећује косовском циклусу који заузима централно место у српским епским народним песмама, подразумевајући одређење за царство небеско, у којем преовладавају архетипови светитеља, јунака жртве, издајника, мајке и заручнице. Управо тај сржни део националне матрице који је вековима зрио у епизи, изнова би шикнуо у временима преврата и преокрета, у устанничкој епизи Филипа Вишњића, у епској беседи Петра II Петровића Његоша, маестрално изведеној у *Горском вијенцу*. У одељцима посвећеним лирским народним песмама, ауторка је указала на суптилан начин како се иста та национална матрица у лирици далеко слободније чува. Зато се централно поглавље књиге *Усменост и веродостојност* одређује насловом: *Усмено* (рекли бисмо епско) *Косово*. У њему она расправља о пореклу косовских јунака, указује на варијанте епских песама косовског циклуса, пружа нам анализу тематско-мотивских целина косовске битке у епским песмама: ухођење турске војске, брат од заклетве, издаја. У посебном поглављу она говори о току Косовске битке, месту битке и устројству турске и српске војске, при чему су јој најуспелији они делови у којима разлучује епску од историјске истине. То је централни део ове књиге; у њему се пружа одговор на питање о односу усмености и веродостојности, постављено у наслову књиге – у којој мери усмено може постати виша историјска истина, јер нам открива суштинску колективног памћења народне историје, историје српског, пре свега историјског народа. У овом кључу треба читати и следеће поглавље – *Узрок њиројасији српског царства*. Питулићка на свој начин интерпретира богату историјску литаратуру и подсећа нас на низ различитих приступа историчара овој проблематици. Посебно се задржава на текстовима историчара који су се бавили и народном поезијом, на истраживањима Стојана Новаковића, Драгутина Костића, Алојза Шмауса, који су истицали да се и народна песма може сматрати релевантним историјским извором. Актуализација у овој књизи посебно се очитује у оним деловима овог поглавља у којима се расправља о мотиву издаје и српске неслоге као узроку пропасти српског царства. Управо ови мотиви, истиче ауторка, наглашавани су у временима када је требало обједињавати националне снаге у борби против Турака и иних непријатеља. Сведоци смо који ризикују овог модела оживљава у наше дане.

По откривалачким резултатима, треба издвојити поглавље *Кулић косовских јунака*, у којем Питулићка анализира записе епских песама насталих после Вука Караџића. Овде би природно требало указати и на продужетак утицаја култа косовских јунака у уметничкој поезији. Певач и песник Филип Вишњић опева устанничког војводу Милоша Поцерца као да опева Милоша Обилића, уносећи чак у опис стихове који на то директно упућују; Његош у више наврата развија своју апотеозу посвећену Милошу Обилићу у *Горском вијенцу*. Можда је то био разлог да на крају своје књиге Валентина Питулић издвоји одељак *Сјасилац, дружи, усменост*, у којем налазимо прилоге посвећене роману Добрице Ћосића *Време смрти*, у којем расправља о архетипу јунака спасиоца, те прилоге о фолклорном подтексту

у *Аникиним временима* Иве Анрића, о путописној прози Григорија Божовића и транспозицији усменог наслеђа у прози Милисава Савића.

У одељку *Светишћељи и неимари* Валентина Питулић пише о култу светитеља, о мотиву *зидање на облаку*. Посвећен је лирској усменој традицији и показује да су Косово и Метохија „изразито лирски крај“. Управо је то њена суверена тема, о томе је писала у више наврата, показујући значај постулата од којег је полазила готово у свим својим радовима који су се тицали српске усмене традиције на Косову и Метохији. Она вели: „Српски живаљ на Косову и Метохији своје психолошко биће формирао је под утицајем великих духовних потреса. Ропство под Турцима и очување архаичне свести утицали су да се формира једна веома богата и специфична етнопсихолошка заједница која је сачувала све облике усменог казивања“. Ауторка има увид у корпус од 4500 лирских народних песама, што јој пружа могућност да прати живот појединих песама и врста у току једног века на Косову и Метохији, да нам открива богатство митолошких мотива који представљају драгоцену матријал за реконструкцију древних симбола и довођење у везу са осталим српским варијететима, омогућујући нам да начинимо веродостојни мозаик специфичног певања у конкретној етнопсихолошкој заједници. И овом приликом треба издвојити брилијантну анализу митолошких песама са мотивом грађења града на облаку, које се углавном везују за градитељицу-вилу. То је и поента целе ове књиге – својеврсног града на облаку, постојаног и непостојаног у истој мери у којој је то, уосталом, и усмена традиција.

Др Миодраг С. Мајицки
Вукова задужбина
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
maticki.miodrag@gmail.com

UDC 821.163.41.09:821.131.1.09(082)

КЊИЖЕВНО БОГАТСТВО МЕДИТЕРАНА

(ACQUA ALTA – Медитерански њејзажи у модерној српској и италијанској књижевности. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић ди Ђакомо (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књига XXXVI, 2013)

Зборник радова *ACQUA ALTA – Медитерански њејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, који су уредиле: Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић ди Ђакомо, настао је као резултат рада на пројекту *Смена њејичких њарадиљи у српској књижевности 20. века – национални и европски контексти* (178016) и међународног потпројекта Института за књижевност и уметност и одсека Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne универзитета Università degli Studi „G. d’Annunzio” Chieti-Pescara. Сачињен је из укупно 40 огледа у којима се расправља о умјетничкој и културно-историјској слици Медитерана у модерној српској и италијанској књижевности. Текстове наводимо према уређивачкој концепцији зборника, у којој се на уводном мјесту појављује оглед Светлане Шеатовић Димитријевић *Сан о Медитерану*, а као закључни текст

академика Пера Јакобсена „Медитеран гледан са копна и са севера“; а затим су у четири тематске цјелине распоређени остали запажени аутори и њихови радови.

У првом дијелу зборника уврштено је седам текстова: Александар Јерков, *Смисао Медитерана*; Петар Пијановић, *Њеџош у Лајинима*; Драгана Вукићевић, *Градови у које море улази*; Злата Бојовић, Напуљске шетње *Милорада Павловића*; Miriam Sette, *Norman Douglas e il fascino del Mediterraneo: Memoria e oblio in South Wind*; Марко М. Радуловић, *Културолошки укрштај и естетски идеали Лазе Косића*; Драган Хамовић, *Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвести*.

У другом дијелу зборника уврштено је тринаест текстова: Весна Матовић, *Српска књижевност на Улисовом острву*; Марија Митровић, *Црњански на Јадрану или о природи и историји као вајарима светиа*; Бојан Чолак, *Сењ Милоша Црњанског: од херојског до југословенског културног*; Rosanna Morabito, *Strazilovo e la Toscana nella geografia interiore del giovane Crnjanski*; Бранко Вранеш, *Црњански на Крфу 1925*; Слађана Јахимовић, *Полемичка ишенија у Љубави у Тоскани Милоша Црњанског*; Кринка Видаковић Петров, *Милош Црњански и Иберија*; Бојан Јовић, *Фрагментни одсушни Медитеран: ишновања Средоземљем Расица Пејровића*; Ljiljana Vanjanin, *Immessa nel silenzio sotto il sole cocente: Il viaggio in Sicilia di Rastko Petrović*; Душица Тодоровић, *Сиранац на острву: Мизансцен у роману Људи говоре Расица Пејровића* и Разговор на Сицилији *Елија Вијоринија*; Sanela Mušija, *Paesaggio sullo sfondo: Ljudi govore di Rastko Petrović*; Жељко Ђурић, *Медитерански заноси Јеле Сиридоновић Савић*; Sanja Roić, *Miličićev Mediteran*.

У трећем дијелу зборника уврштено је девет текстова: Јелена Новаковић, *Медитеранска надахнућа у српској поезији 20. века: компаративистичка перспектива*; Светлана Шеатовић Димитријевић, *Песници светлости и мора (Мајини–Лалић–Христић)*; Жанета Ђукић Перишић, *Андреј и море*; Бојан Ђорђевић, *Наративности предела: Андрејеви медитерански записи*; Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Омча од морнарског ужетта: Медитеран Борислава Пекића*; Александар Јерков, *Контравокација медитеранског збујика српске културе и Павићеви културноистички илустрацији*; Александар Јовановић, *Лейоша, ирајање, вечност. Кајор и Медитеран*; Nunzia D'Antuono, *E voi, tarosi abracadabranteschi / Piombate sul mio cuore er ripulitero, strutture simboliche dell'isola di Arturo*; Јован Делић, *Медитеран у лирици Миодрага Павловића*.

У четвртој дијелу зборника уврштено је десет текстова: Marilena Giammarco, *I microcosmi adriatici di Claudio Magris*; Vesna Deželjin, *L'Adriatico – il crocevia di incontri culturali e linguistici*; Małgorzata Filipek, *Gordana Ćirjanić pogled na Andaluziju*; Maria Rita Leto, *Dragan Velikić tra Mitteleuropa e Mediterraneo*; Ala Tatarenko, *Ime i lice Sredozemlja: Sudbina i komentari Radoslava Petkovića kao mediteranski roman*; Никола Поповић, *Медитерански амбијент у савременој италијанској иријовици: иоднебље и фикција*; Elena Ricci, *Sulle rotte del Mediterraneo: Navi a perdere di Carlo Lucarelli*; Nicoletta Cabassi, *Jezero Komo Srdana Valjarevića: sklonište sa rajskim obeležjima*; Владимир Гвозден, *Два савремена Bildungsromana и ирадиција ишновања у Италији*; Венеција *Владимира Пицциала* и Ултрамарин *Милеје Продановића*; Per Jakobsen, *Mediteran gledan sa kopna i sa severa*.

Посебно је концепцијски важан уводни осврт Светлане Шеатовић Димитријевић, у којем је указано на чињеницу да је српска књижевност и култура усмјерена према Медитерану још од средњег вијека и византијског наслеђа, са доминантним топосом Хиландара, а да је та усмјереност била нарочито интензивна од касније појаве Доситеја Обрадовића и значаја српске тршћанске заједнице у другој половини 18. вијека. При томе је наглашено да је амбиција овога зборника ипак усмјерена

само према модерној српској и италијанској књижевности, док је појам Медитерана сагледан у броделовском поимању овога простора као мјешавине и сусрета разноликих култура.

Када је ријеч о српским писцима појединачно, највише огледа је с правом посвећено дјелу Милоша Црњанског и Растка Петровића, јер су то били ствараоци чији су текстови дубоко прожети медитеранском свијешћу. Црњански је заступљен у огледима Марије Митровић, Бојана Чолака, Rosanne Morabito, Бранка Вранеша, Слађане Јаћимовић и Кринке Видаковић Петров. При томе су посебно анализирани путописни текстови посвећени Тоскани и Далмацији, међу њима опет посебно текст о граду Сењу, успостављене су везе између путописних и pjesничких текстова (*Љубав у Тоскани* и *Сиџражилово*), боравак Црњанског на Крфу 1925. године, однос Црњанског према Шпанији и слично. Дјело Растка Петровића у медитеранском контексту посматрали су Бојан Јовић, Љиљана Бањанин, Душица Д. Тодоровић и Санела Мушија. При томе је указано на чињеницу да у Растковом путописном, као и цјелокупном књижевном дјелу не постоји шира културно-историјска концепција Медитерана, али постоји јединство поетичких начела, тако да се Средоземље појављује као невидљив али незаобилазни митопоетски, етнопсихолошки и естетички простор. У том контексту, посебно је интересантан Петровићев путописни текст *Сицилија*, који је сачињен из тринаест фрагмената, једним дијелом објављених у листовима *Правда* и *Време* тридесетих година 20. вијека, а у цијелости доступних књижевној публици тек у седмом тому пишчевих дјела која је објавио Нолит 1988. године.

Тако осмишљен зборник радова *ACQUA ALTA – Медитерански њезажи у модерној српској и италијанској књижевности* представља збирку имаголошких, културолошких, књижевноисторијских, поетичких и књижевнокритичких расправа у којима су обухваћени неки важни аспекти српског и италијанског модерног књижевног идентитета. Простор истраживања креће се од интерпретације тематско-мотивских доминанти, иманентне и теоријске поетике, типолошко-жанровских особина, имаголошких аспеката „другости” (са посебним освртом на феномен етничких и књижевних стереотипа), поетике простора (где је посебна пажња посвећена симболици града и слици природе). Значајна пажња посвећена је интерпретацији различитих перспектива медитеранског простора у дјелима бројних српских писаца (Љубомир Ненадовић, Симо Матавуљ, Дучић, Црњански, Андрић, Растко Петровић, Пекић, Павић, Миодраг Павловић, Срђан Ваљаревић, Владимир Пишталло и слично). Указано је и на познате и могуће интертекстуалне везе са домаћим и страним дјелима.

У методолошком погледу истраживања су заснована на савременим достигнућима структуралистичких и постструктуралистичких школа, на сазнањима књижевне имагологије, новог историзма, културологије, философије и социологије, лингвистике и компаратистике, те на добром истраживању досадашње рецепције белетристичких и документарно-умјетничких дјела у домаћим и страним релацијама. На основу изложеног можемо закључити да критички и истраживачки метод уврштених текстова карактерише терминолошка прецизност и интерпретативна поузданост. Све то доприноси новом приступу и вриједним тумачењима умјетничке слике Медитерана у модерној српској и италијанској књижевности.

Пошто је пажња била усмјерена превасходно на модерну српску и италијанску књижевност, наводимо нека незаобилазна имена за потпуније разумијевање медитеранске слике свијета у модерној српској књижевности. Штета је што није укључено истраживање о дјелу Милана Јовановића Морског, као једног од најзначајнијих путописаца српске књижевности из посљедње трећине 19. вијека, јер је ријеч о писцу чија дјела обухватају медитерански простор од Херцег Новог и Боке

Которске, преко Далмације, до Напуља, Италије и Суеца. Није наодмет поменути и то да је реч о првом српском путописцу који је обишао Индију и Кину, све до Сингапура и дијелова Океаније. Свакако су запажено мјесто морали да добију и поједини писци који су били поријеклом из Далмације, Дубровника и Боке Которске. На првом мјесту издвајамо Ива Ћипика, чија приповиједна еротика представља једну од најаутентичнијих умјетничких слика медитеранског поднебља (приче *Прељуб, На мору, Цвијета, Анђица, Крај мора, На догледу мора*, као и романи *За крухом и Пауци*). Указујемо и на дјело Јована Сундечића, Марка Цара, Лазара Томановића, Саве Бјелановића, Ника Бартуловића, све до незаобилазног Владана Деснице или савремених писаца Јована Радуловића, Николе Маловића и слично. Осврћемо се на бројне дубровачке писце 19. и почетка 20. вијека: Матију Бана, Никшу Градија, Ивана Казначића, Ивана Стојановића, Меда Пуцића, Антуна Пасарића, Антуна Фабриса, Луја Војновића, Ива Војновића. Приповиједна Далмација Симе Матавуља није ни дотакнута (уврштени текст Драгане Вукићевић указује на само један сегмент његове бокељске прозе), а готово да је незамисливо размишљати о медитеранској слици свијета у модерној српској књижевности без бројних приповједака, романа, драма и путописа овога писца (приче *Пошљедњи вијезови, Нацљедство, Поваретиа, Пилијенда, Оцкојац и Била, Ђукан Скакавац, Ускрс Пилија Врлеше, Нови свјет у сшаом Розојеку, Љубав није шала ни у Ребесињу*, као и роман *Бакоња фра-Брне*, драма *Завјет*, путописи *Успомене са Скадарског језера, Враћа од Леванџа, Леванџа, Ривијера* и сл.). Недовољно је указано и на поступак карневализације у приказивању медитеранске слике свијета у модерној српској и италијанској књижевности.

Зборник радова *ACQUA ALTA – Медитерански њезажи у модерној српској и италијанској књижевности* представља драгоцен истраживачки посао, који је интерпретирао на једном мјесту разноврсне и репрезентативне умјетничке и културно-историјске аспекте медитеранске слике свијета у модерној српској и италијанској књижевности, па као такав заслужује пуну пажњу научне и књижевне публике. Указани недостаци не односе се непосредно на оно што је уврштено у књигу овога зборника, већ на оно што је изостало, а што нам даје за право да вјерујемо да ће ова врста истраживања бити настављена и да ће у перспективи добити и свој веома важан наставак у некој будућој другој књизи сличнога зборника.

Др Горан М. Максимовић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

Ул. Ћирила и Методија 2, 18000 Ниш, Србија

goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

МЕДИТЕРАН КАО ПОЈАМ КУЛТУРЕ

(*ACQUA ALTA. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*. Међународни зборник радова. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето (Maria Rita Leto), Персида Лазаревић ди Ђакомо (Di Giacomo) (ур.). Институт за књижевност и уметност, Београд и Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università degli Studi „G. D’Annunzio“ Chieti-Pescara, Београд, 2013)

Зборник *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности* већ првим делом наслова, на италијанском, који означава природни феномен плиме како се он назива и манифестује у Венецији, као и оним другим – који пак указује на географску, медитеранску усредсређеност радова у њему присутним, недвосмислено поручује да ће се природа, а и одређени географски простор посматрати, ишчитавати и тумачити као појам културе и њених различитих историјско-друштвених одређења. Уједно, то и јесте, како показују бројни радови антрополошке, историјске па и књижевно-културне поставке све присутнији у последње време, судбина самога Медитерана, једног од оних „затворених“ мора која сама по себи, једнако као и „државе“, „нације“ и „регије“ могу бити јасним и одређеним предметом проучавања (Ф. Бродел, *Медитеран*, 118). У обновљеном жару студија, од већ класичне књиге Хардена и Пурсела – *The corrupting sea. A study of Mediterranean history* (Harden – Purcell 2000), управо такав Медитеран живи као конструкт рација, посматра се као „систем система“, „мрежа“ утицаја, размене и међузависности економија и култура, док основни појмови у оптицају, „повезаност“ и „медитеранизам“, на јасан начин показују да се тај разнородан, на тренутке међусобно директно супротстављен свет доживљава као јединствен сплет различитости и симбол данашње опште, па и културне глобализације, присутне, како нам се чини, и у прошлим временима. Истовремено, не само да у појму „Медитерана“ оно посебно, оделито и различито одређује опште, и обрнуто, већ се и сама немогућност прављења једнозначне и општеважеће историјске и културне слике доживљава као спецификум и одређење *sine qua non* овог „мора над морима“. Имајући све то у виду, нимало не чуди што се и онда и овај зборник, као један од последњих научних доприноса осветљавања овог проблема, отвара радом А. Јеркова – *Смисао Медитерана*, који започиње речима „Ми само мислимо да знамо о чему говоримо кад говоримо о Медитерану“ (29), а затвара прилогом П. Јакобсена – *Медитеран љедан са којна и севера*, у којем аутор, у полемичком тону, указује да је сам термин „Медитеран“ непримерен „јер не представља јединствену културу“.

Држећи се управо начела различитости, као дистинктивног начела које пак важи унутар одређених, унапред утврђених граница (у овом случају представљених и корицама књиге), уреднице зборника – С. Шеатовић Димитријевић, М. Рита Лето и П. Лазаревић ди Ђакомо нуде богат, разноврстан и разнородан преглед читања и тумачења медитеранских пејзажа као елемената културе/а, то јест, као чинилаца који су се уградиле у темеље што српске, што италијанске књижевне традиције, представљене у њеном двадесетовековном облику (уз неколико радова који се, мимоносно, враћају зачецима тих форми насталих у оном претходном, XIX). Опет, нимало случајно, а с обзиром и на провенијенцију и историјско-књижевна интересовања самих аутора прилога, највећи број радова усредсређује се (1) на Јадран, то уједно и „митско море“, као и „најкохерентнију морску област“ (Ф. Бродел, *Медитеран*, 128) која,

имплицитно, сама по себи, открива све проблеме који се тичу проучавања читавог Медитерана, као и (2) на Апенинско полуострво, Италију, и њено парадигматично поимање „затвореног мора“ које вековима осцилира између сна, или идеје, и често посве другачије стварности, на упечатљив начин сажето у изразу „*mare nostrum*“, различитог односа са стварношћу, као и емотивног набоја у зависности од периода, али и визуре јадранских географских микроцелина. О том усуду усредсређености оних који се из разних разлога осећају другачијим, о махом болном, али надасве неминовном и неопходном сучељавању с другим и другачијим, без којег самопотврђивања, заправо, не би ни било, о прихватању расцепа и раскола као кобних, али и битних делова заједничког културног обзорја, говоре на самом почетку наведени стихови из песме *Acqua alta* Ивана В. Лалића, песника којему је цео зборник и посвећен.

Хронолошки подељен на четири оделите целине, унутар којих се налазе радони махом посвећени одређеним писцима и њиховим појединим делима (уз неколико компаративних читања у правом смислу те речи), зборник се читаоцу нуди као складна и кохерентна књига баш зато што, како и рекосмо за сам Медитеран и Јадран, нуди могућност појединачним гласовима, и њиховим неминовним омеђеним тачкама гледишта да изнад појединачних радова ступе у дијалог у оквиру микро, али и макроцелине у којем некада мање, некада више изражене идеолошке, културне, па и књижевне разлике попримају нова и врло често општа значења. Тако прва целина (с изузетком већ поменутог прилога А. Јеркова), посвећена ауторима и делима друге половине XIX и почетка XX века, започиње радом П. Пијановића *Њеџош у Лајтинима*, посвећеним још једном тумачењу и паралелном ишчитавању познате епизоде Њеџошевог Драшка у „Млецима“ из *Горског вијенца* и *Писама из Ишталије* Љ. Ненадовића, и наставља прилогом Д. Вукићевић (*Градови у које море улази*) која полази од етнографске студије С. Матавуља *Бока и Бокељи*, да би прешла на пишчеве бокелске приповетке постављајући питање да ли, у реализму, књижевни јунак може постати начином „карактеризације“ простора и да ли простор може имати карактер. Рад З. Бојовић, који се бави путописом М. Павловића *Најљубске шетње*, такође говори о простору/амбијенту, крећући од примера Љ. Ненадовића и М. Јовановића, овога пута напуљском, који ће, као одређена историјска и филозофска димензија, бити предметом рада Мирјам Сете (Miriam Sette), написаног на италијанском језику, а посвећеног више него изазовном роману Нормана Дагласа (Norman Douglas) *South Wind (Norman Douglas e il fascino del Mediterraneo: Memoria e oblio in „South Wind“)* и његовом истовремено езотеричном, али и крајње естетизованом поимању Медитерана. Први део Зборника закључују два рада – *Културолошки укршћај и естетски идеал Лазе Косића* (Марка М. Радуловића) и *Дучићев мит о Средоземљу или ширење оквира српске културне самосвесности* (Д. Хамовића). Док М. Радуловић указује на „пресудну важност Медитерана, његових симбола и културних образаца за Косићево певање и (ауто)поетику“, као и на амбивалентан и посреднички однос према Византији и Венецији, Д. Хамовић, кроз *Јадранске сонете*, али и путописну прозу Ј. Дучића, износи да је тема „мора“ и средоземних мотива, присутна у овим остварењима, заправо оквир културног програма српске модернизације који своје хоризонте види у ширем, медитеранском контексту. Према, како се да закључити, посве различити, и по својој поставци и по предметима интересовања, радови из овог првог дела, заједно узети, говоре о покушајима нарративно-поетског уобличавања „другог“, преко којег се не само гради однос „ми-они“, већ и дефинише оно „ми“ које само у том односу и постоји.

У том смислу се и са врло сличним стремљењима ишчитава и други, најбогатији део Зборника, одређен именима Милоша Црњанског и Растка Петровића, којима је посвећено десет од укупно тринаест радова. Одељак се отвара прилогом В. Матовић *Српска књижевност на „Улисовом острву“*, који, као у каквој улози пролога,

анализом *Забавника*, додатка *Српских новина*, објављиваних на Крфу 1917–18. године, поставља питање колико је на грађење одређеног националног и културног модела, који је промовисао часопис, утицало то грчко острво, са својим поднебљем, културним наслеђем и „симболичким капиталом“. Управо у складу с том поставком, М. Митровић у раду *Црњански на Јадрану, или о њироуди и исјорији као вајарима свејта* тумачи записе са пута по Јадрану М. Црњанског у светлу путописа по Тоскани, не само зато што они по години објављивања претходе оним „тосканским“ већ и због тога што већ ту медитерански пејзаж постаје „залогом препорода повратника из рата“, и што је „на Јадрану Црњански (је) препознао вредности које доживљава као основна мерила света и живота“. Након рада Б. Чолака „*Сењ*“ *Милоша Црњанског: од херојског до југословенског култура* и његове анализе путописне репортаже коју Црњански посвећује Сењу, херојском граду који оживљава, у пишчевој интерпретацији, у доба прве Југославије, Розана Морабито (*Rosanna Morabito*) у прилогу на италијанском језику „*Stražilovo*“ *e la Toscana nella geografia interiore del giovane Crnjanski*, нуди сјајну формално-метричку анализу и интерпретацију стихова славне поеме *Сјражилово* у контексту тосканских пишчевих промишљања. Ако се узме да је човек за Црњанског „човек путовања“, Р. Морабито посредством поеме, али и записа о Тоскани, утврђује краће тачке тог пута – „туђину“ и „завичај“. Уколико „туђина“ представља неодољиву силу која привлачи, исто то означава и „завичај“, и управо се напетост између ова два пола, у културном и географском смислу, ишчитава у *Сјражилово* у преображава у мисли о могућности/немогућности припадања, о уметности и о књижевности. Р. Морабито, која је и ауторка сјајног превода поеме на италијански, закључује да је песник *Сјражилова* исцртао пут болног, али и плодносног сучељавања с контрадикцијама утканим у само постојање, али и његово модерно и уметничко биће, „неопозиво другачије и издвојено, али опет изникло из историје и културе, подељено између болног потпуног, екстатичног припадања своме завичају и потребе за бегом у нешто друго, мистично и ледено“. Након овога, Б. Вранеш се у свом раду *Црњански на Крфу 1925*. храбро хвата у коштац с тумачењем поеме *Србија* М. Црњанског испитујући могућу улогу простора Крфа, и реалног и симболичног, док се С. Јаћимовић у раду *Полемичка њензија* у „*Љубави у Тоскани*“ *Милоша Црњанског* враћа неким већ испитиваним темама, као што је реакција М. Цара на ту нову, онеобичену форму путописа коју у свом делу нуди Црњански. Радам Кринке Видаковић-Петров *Милош Црњански и Иберија* завршава се блок посвећен овом класику српске поезије и прозе да би Б. Јовић својим *Фрагментима одсујног Медијерана: њутовања Средоземљем Растка Петровића* отворио онај посвећен овом другом великану, у наслову поменутом. Ако Б. Јовић истиче како не постоји шира културно-историјска концепција Медијерана, већ да он постаје „невидљив, али незаобилазан митопоетски, етнопсихолошки и естетички простор, преломљен крознутрину бића и путописца“, онда то у наредна три прилога, путем различитих приступа и призми, само додатно бива потврђено. Тако Љ. Бањанин у раду *La „Sicilia“ di Rastko Petrović*, полазећи од чињенице да је за Р. Петровића путовање откривање самога живота, анализира књигу *Сицилија и дружи њујойиси* као дело које измиче клишеима и схемама класичних жанрова, претварајући се у „романсирану причу с лирском подлогом“, где Сицилија, експлицитно поменута и у наслову, постаје имагинарно, жељено и сањано место, док сам пејзаж и предео тог стварног острва постају „конструктивна ума“ који полазе од реалности претворене у „знак“. Д. Тодоровић се, у компаративном ишчитавању *Разговора на Сицилији* Е. Виторинија и *Људи љоворе* Р. Петровића, опредељује за тумачење у којем је акценат стављен на тему „перцепције путника-странца и на функцију техника вербалног изражавања простора у наративној економији оба дела“. Ауторки је важно да истакне да „острво“, као амбијент разговора у оба дела,

представља неку врсту alegорије значајних „егзистенцијалних чворишта“, попут питања идентитета и односа са другим. Управо због тога, Виторини, с једне стране, експлицитно изјављује да је име „Сицилија“ само пригодна конвенција, док, са друге, Р. Петровић описује (ако га описује) сицилијански предео кроз визуру прошлости, па он постаје само нови оквир за оно што је у ауторовим мислима увек присутно. Истовремено, код оба аутора све добија ново значење баш зато што је „пропуштено“ кроз визуру „странца“. Управо о „странцу“ Р. Петровића говори и С. Мушија у раду *Paesaggio sullo sfondo: Ljudi govore di Rastko Petrović*. У одлично вођеној анализи самога текста ауторка указује на то да „италијански период“ Р. Петровића, као конкретно, али и књижевно искуство Медитерана, одликује инсистирање на „уознавању“ и успостављању комуникације међу људима. Истиче, такође, да се иза шпанских топонима крије реалан простор умбријског предела језера Тразимено, те да се непрестано мешају далеки и блиски предели, и аутору и наративном гласу, посредством мреже асоцијација у којој фигуративне уметности имају велику улогу у трагању за новим односом између човека и природе. Тако пејзаж, као простор и као метафора, постаје једна од основних компоненти структуре и поетике самога дела.

Овај други део Зборника закључују врло занимљиви прилози Ж. Ђурића и С. Роић, први посвећен *Медитеранским заносима Јеле Спиридоновић Савић*, други *Миличићевом Медитерану*. Ж. Ђурић се, анализирајући песничко дело српске песникиње, враћа неким својим омиљеним темама и на убедљив начин исцртава координате поетске комуникације Јеле Спиридоновић Савић у којима кључну улогу имају „медитерански“ песници, попут Г. Д’Анунција и његовог српског следбеника М. Королије, али и целокупна историја, култура и простор тог Медитерана, где се у јединствену визију спајају и древни пагански свет и средњовековно и италијанско хришћанство, измирујући „или, боље, надилазећи и католичанство и православље“. Док се С. Роић, посебно се осврћући на збирку песама *Моје село Брусје*, бави, како сама каже, „медитеранском константом“ у опусу Јосипа Сибе Миличића, која се може идентификовати са идеализацијом детињства, као и препознавањем у блиским му италијанским песничким моделима, Кардучију и Леопардију.

Трећи се део Зборника отвара радом Ј. Новаковић *Медитеранска надахнућа у српској поезији 20. века: компаративистичка њерсејективна*, где ауторка нуди врло прецизне смернице за тумачење одређених српских песника, попут Ј. Христића и Ивана В. Лалића, који се не могу до краја појмити без „медитеранског контекста“, а који, свакако, подразумева и незаобилазна имена европске поезије и литературе, каква су она Валерија и Кампија. Управо се овим песницима, уз додаток Душана Матића, у свом прилогу бави С. Шеатовић Димитријевић. Ауторка анализира, како сама истиче, „тематске и мотивске појмове мора, светлости и сенки у њиховим симболичким, али и историјским, културолошким и антрополошким аспектима“, истичући да медитеранско окружење изазива, у Матићевој песми „Море“ и Лалићевим „Плава гробница“ и „Море“, и позитивне и негативне доживљаје.

Наредна два прилога у овом одељку баве се Андрићем и његовим односом према Медитерану и мору. Ж. Ђукић Перишић прати и догађаје из Андрићевог живота неразлучиво везане за море и њихову транспозицију у свет књижевности, док се Б. Ђорђевић усредсређује на Андрићеве записе о Медитерану у *Знаковима њоред њуша* где се реални простори и догађаји претварају у наративне конструкције. Рад П. Лазаревић ди Ђакомо говори о Медитерану Борислава Пекића, који у поимању овог писца, како ауторка показује анализом текста *Како њукојњи њамњира*, постаје махом обојен тамним тоновима. А. Јерков, бавећи се Павићевим „културнопоетичким палимсестима“, говори о „трауми неостварености, поражености, губитка“ на коју његова проза упућује, устврдивши да је Медитеран смисао који измиче исто-

рији, али и да, можда управо због тога, омогућава велико уметничко дело. Након рада А. Јовановића *Лейоша, њрајање, вечности. Кајор и Медитеран*, како се из наслова види, посвећеног М. Капору, и Нунције Д'Антуоно (Nunzia D'Antuono), „*E voi, marosi abbracada branteschi, / piombate sul mio cuore e ripulitelo*“. *Strutture simboliche dell' Isola di Arturo*, на италијанском језику, где ауторка анализира симболичну, готово архетипску функцију острва у истоименом роману италијанске списатељице Е. Моранте, Ј. Делић – у раду *Средоземље Миодрага Павловића* – с друге стране, покушава да утврди обресе тог истог Медирана, као и његова значења, у делу Миодрага Павловића, пратећи његове путописне записе с путовања по Грчкој, Италији и на Свету Гору, и устврђујући да сам концепт времена и простора песника „сугерише широку антрополошку усмјереност Павловићеве поезије и запитаност над човјеком, његовом природом и историјом, поезијом и митологијом“.

Четврти и последњи део Зборника посвећен је савременим, што српским што италијанским ауторима. Тако Марилена Ђамарко (Marilena Giammarco) покушава да понуди кратку анализу „јадранских микрокосмоса“ Клаудија Магриса (Claudio Magris) из дела *Микрокосмоси*, док В. Дежељин, усредређујући се на један од тих „микрокосмоса“ и позивајући се на приче из морнарског света двојице тршћанских аутора, Ј. Карпинтерија (L. Carpinteri) и М. Фарагуне (M. Faraguna), познатих под називом *maldobrie* и написаних, делом, на тој особеној, секторијалној верзији тршћанско-венетског дијалекта, показује како се и данас одржава тај специфични спој венетског, хрватског, немачког, мађарског, француског, где одређени елементи, презети из неког од језика, доминирају у зависности од друштвеног статуса самих говорника. Малгоржата Филипек говори, у наредном тексту, о Гордани Ђирјанић и њеном погледу на Андалузију, а Марија Рита Лето о Драгану Великићу и његовој располућености између „Мителевропе“ и Медитерана, пружајући прави и, сјајном анализом дела, потврђени пример за причу о Магрисовом концепту Јадрана, назначену у првом раду одељка. Премда, како сама истиче, књиге Д. Великића нису недвосмислено аутобиографске, ауторка указује на то да је конкретно пишество „географско“, а самим тим и културно животно искуство одиграло велику улогу у његовом литерарном сазревању, и увиђа управо у граду Пули преломну тачку Великићевог стварања властитог књижевног света, као и средишни симбол тог неразлученог и неминовног сусрета/сукоба хладних ветрова Средње Европе и врелине Јадрана. У раду *Медитерански њејзјез у савременој италијанској њриповеци: њоднебље и фикција* Н. Поповић се усредређује на дела неких од „млађих“ италијанских писаца, попут К. Лукарелија, С. Винчи и В. Пареле, које, првенствено, представља овдашњој публици, док Елена Ричи (Elena Ricci) свој прилог посвећује крими-причи/огледу претходно поменутог К. Лукарелија *Navi a perdere*, у којем је море, односно Медитеран истовремено и поетско представљање места где се одвија злочин, али и прилика да се истакне друштвена ангажованост и теме и аутора будући да је средишна тема књиге (а и телевизјиске емисије по њој направљење) трговина и одлагање токсичног отпада у море. Николета Кабаси (Nicoletta Cabassi) враћа се писцима с „ове стране Јадрана“, Срђану Ваљаревићу и његовом „језеру Комо“. Анализирајући улогу простора језера Комо у истоименом роману С. Ваљаревића, ауторка истиче да место преласка с Алпа на Медитеран за протагонисту, у бегу од реалности, представља својеврсни рај, чији смисао покушава да изнађе, истовремено трагајући и за смислом властитог живота. Одељак се закључује радом В. Гвоздена, посвећеним романима В. Пиштала (*Венеција*) и М. Продановића (*Уљџрамарин*) који су обележени темом „путовања у Италију“, односно реминисценцијама на „образовно путовање“ током којег се протагониста преображава и открива „пуноћу егзистенције“.

И из овог кратког прегледа садржаја Зборника јасно се види да су речи изречене на почетку ових редова посве оправдане и утемељене, те да су уреднице, устврдивши „неодредиву“ тему медитеранског пејзажа, успеле да ту „неодредивост“ преточе у низ каменчића који ипак творе јединствену слику мозаика, ма како шаролику. У томе и лежи један од најзначајнијих доприноса Зборника као целине – у покушају да се, у оваквој заједничкој форми, каква је књига вођена јасном идејом, отвори простор за упитаност над одређеним књижевно-историјским наводним „извесностима“, што неминовно отвара пут спознаји да су ти књижевно-историјски модели творевине људског ума и да су, као такве, подложне промени. Истовремено, пружајући простора различитим, не само стилским, него и језичким гласовима (мислимо на двојезичну структуру зборника), Зборник даје нови, преко потребан и значајан допринос развоју компаративних српско-италијанских, али и балканско-медитеранских изучавања дуге, али у последње време грцајуће традиције, потврђујући још једном да је о одређеним појавама у култури, историји, а превасходно у књижевности могуће говорити на исцрпан и убедљив начин само ако се поставе у оквиру шире од оних националних. Чини се да су сви аутори наведених прилога управо и имали потребу да кажу да то сами текстови књижевника о којима су говорили и захтевају од њих.

Др Снежана С. Милинковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
snezana.milinkovic@fil.bg.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Obradović D.

НОВИ КОМПАРАТИВНИ ПОГЛЕД НА ПИСМО ХАРАЛАМПИЈУ

(Драгана Грбић. *Прекрећања. Хале – Лајпциг, њрекрећница у живоју Досијеја Обрадовића / Dragana Grbić, Vorentscheidungen. Halle – Leipzig, Wendepunkt im Leben von Dositej Obradović*. Превод и редакција превода на немачки Ангела Рихтер / Übersetzung ins Deutsche und Redaktion der Übersetzung Angela Richter, Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Институт за књижевност и уметност, Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle – Београд, 2012)

Књига *Прекрећања. Хале – Лајпциг, њрекрећница у живоју Досијеја Обрадовића* Драгане Грбић велики је догађај српске књижевне историје. Објављена двојезично, на српском и немачком језику, ова је књига резултат истраживања којим је ауторка повезала више установа: београдски Институт за књижевност и уметност (чији је сарадник на пројекту *Улога српске њериодике у формирању књижевних, културних и националних образаца*), Интердисциплинарни центар за проучавање европске просвећености Мартин Лутер Универзитета Хале-Витенберг, Семинар за славистику Мартин Лутер Универзитета Хале-Витенберг и Филолошки факултет Универзитета у Београду. Креативно користећи могућности отворене применом Болоњске декларације, Грбићева је докторанд на оба поменути универзитета. Она је једна од првих, и још увек веома ретких, која пише двојезични докторат, који ће

бити браћен пред мешовитом комисијом Универзитета у Београду и Мартин Лутер Универзитета Хале-Витенберг, под коменторским вођством проф. др Мила Ломпара и проф. др Ангеле Рихтер. Током истраживања знатно опсежније тезе *Дело Доситејеја Обрадовића у европском књижевно-културном контексту – културно-историјски одјеци немачке просвећености Халско-Лајпцишког интелектуалног круга на јужно-словенским просторима*, Грбићева је дошла до резултата чији је значај независно од тезе такав да су заслужили да буду објављени у посебној књизи.

Њена истраживања периодике у више студијских боравака у Халеу и Лајпцигу довела су „до открића везе између предавања *О обележјима просвећености нације* (*Über die Zeichen der Aufklärung einer Nation*) Јохана Августа Еберхарда [Johann August Eberhard] и *Писма Харалампију Доситеја Обрадовића*“ (13). Полазећи од уочавања сличности Еберхардовога предавања и *Писма Харалампију*, о којој у досадашњој веома богатој литератури о *Писму Харалампију* (и Доситејевој просвећености уопште) није било спомена, Грбићева веома прецизним и добро документованим праћењем проблема могућих веза и утицаја даје нов прилог не само разумевању Доситеја Обрадовића и његовог првог штампаног дела, већ и методологији савремених проучавања просвећености у нас.

Књига *Прекрепљења* устројена је тако да после кратког *Предговора и захвалности* / *Zum Geleit* (13–14 / 15–16) долази есеј по којем је књига и насловљена: *Прекрепљења*. Хале – Лајпциг, *прекрепљења у живоју Доситејеја Обрадовића* / *Vorentscheidungen. Halle – Leipzig, Wendepunkt im Leben von Dositej Obradović* (17–29 / 31–44, Übersetzt von Angela Richter). За њим следи први превод Еберхардовога предавања *О обележјима просвећености нације* на српски (49–59, прев. Драгана Грбић, редакција прев. Ангела Рихтер, Тијана Тропин), који прати први превод *Писма Харалампију* на немачки (*Brief an Haralampije*, Übersetzt von Eva Kowollik, 63–69). После ових превода текстова који су тема истраживања, следи опширна студија *Манифест српског просвећеног мишљења у контексту европске просвећености* / *Das Manifest der serbischen Aufklärung im Kontext der europäischen Aufklärung* (71–149 / 151–234, Deutsche Fassung: Angela Richter). Та студија строго је методолошки вођена кроз десет тачака – 1. Димитрије Доситеј Обрадовић у Халеу и Лајпцигу, 2. О *Писму Харалампију*, 3. Досадашња проучавања. Методологија, 4. Хипотеза, 5. *О обележјима просвећености нације*, 6. Везе: *Писмо Харалампију – О обележјима просвећености нације* (6.1. Између изгубљеног и пронађеног у „преводу“. Методологија, 6.2. Индиректни утицаји „халско-лајпцишког“ круга), 7. Идеја толеранције. Доситејев поглед на религијско-политички контекст (7.1. Еберхард, Волтер, Доситеј, 7.2. Колебања између толеранције и нетолеранције. Волтер, Доситеј, Рељковић, 7.3. О општој толеранцији, 7.4. Бејл, Лесинг, Еберхард, Доситеј, 7.5. Толеранција као природна ствар. Натурална теологија), 8. Језик – род – религија (8.1. Лајпциг – царство штампе и књига. Лајпцишки сајам. Карл Антон Готлоб и Доситеј Обрадовић, 8.2. Јован Рајић, Доситеј Обрадовић и Лудвиг Албрехт Гебхарди, 8.3. Језик – род – религија, 8.4. Додатак. Прва политичка инструментализација идеја – Писмо Саве Текелије Наполеону), 9. Еберхард, Аделунг, Доситеј, 10. Закључак. Хронолошко-идејна контекстуализација манифеста српске просвећености у западноевропске просветитељске токове – при чему се свака целина завршава кратким сумирањима, која читаоцу олакшавају праћење излагања. Оваква поступност и детаљност врло је корисна с обзиром на то да се у студији представља и анализира нешто непознато (док је Србима Еберхардов текст до ове књиге био непознат, данашњим Немцима је он мало познат, а Доситеј Обрадовић непознат, због чега се на неколико места јављају и објашњења која не би била потребна само српском читаоцу, као последица захтева да српска и немачка верзија буду идентичне, према у немачкој верзији има неколико додатних, информативних фусота). Последње странице књиге испу-

њавају *Прилози / Anhang* (237–263): фотографије матрикула у Халеу и Лајпцигу у којима се налази Доситејево име, портрети јунака књиге, слике кућа, универзитета, тргова на којима се одвијао њихов живот, факсимил почетка прве, до сада непознате рецензије *Живоџа и њриклученија у Hallische Neue Gelehrte Zeitungen*, факсимили насловних страна Доситејевих и Еберхардових књига..., који чине читаоцу осамнаести век опипљивим и помажу му да се пренесе у његову последњу четвртину у Халеу и Лајпцигу. Изузетна графичка опремљеност *Прекејшања* није случајност. Она је израз основне тенденције књиге, која се огласила и у распореду њеног садржаја, односно поретку: есеј – текстови – студија.

Са научне тачке гледано, тежиште књиге је на студији, из чијег се садржаја јасно види да је организована тако да се, полазећи од познатих чињеница о Доситејевом боравку у Халеу и Лајпцигу и традиције тумачења Доситеја Обрадовића, постави хипотеза да један до сада не само непроучаван него и непознат текст, „настао поводом свечаног предавања одржаног 11. фебруара 1783. године, који је био објављен већ почетком марта исте године“ (82) – *О обележјима њпросвећеносџи наџије* Јохана Августа Еберхарда – „стоји у основи Доситејевог првог објављеног дела“ (85), датираног 13. априлом 1783. Та хипотеза не темељи се само на тражењу непосредних подударности, већ широком испитивању како „1. Обрадовић преузима одређене делове Еберхардовог текста и готово као цитате их уноси у своје прво објављено дело; 2. Обрадовић преузима идеје из овог Еберхардовог текста, али их варира и прилагођава сходно потребама публике за коју своје дело пише; 3. Одређене идеје овог Еберхардовог текста налазе се као одјеци, али не у *Писму Хараламиџију*, него у другим, недуго потом, објављеним Доситејевим делима“ (95). Указујући на то да код Доситеја има и идеја којих код Еберхарда нема, Грбићева примећује да „поред условности духом времена, за те идеје се може претпоставити да су такође проистекле из контекста универзитетског образовања у Халеу, тј. да се посредно или непосредно опет могу довести у везу са утицајем Ј. А. Еберхарда“ (95), због чега се њена испитивања везе између два кратка, али значењем необично богата манифеста просвећености од непосредних текстуалних веза гранају ка проучавању односа који су Еберхард и Доситеј успостављали са кључним идејама просвећености – религијска толеранџија, језик, род, питање наџије – и оним филозофима и писцима код којих су те идеје биле најрепрезентативније изложене и са којима су обојџа ступали у мање-више отворене дијалоге. На тај начин, полазећи од Еберхарда, Грбићева је добила прилику да испита и друге утицаје на Доситеја. Показујући непосредне везе између предавања *О обележјима њпросвећеносџи наџије* и *Писма Хараламиџију* она је компаративно-текстолошким истраживањем немерљиво унапредила контекст разумевања Доситејевог манифеста просвећености, док је уочавањем онога што код Доситеја није преузето од Еберхарда отворила пут даљем текстолошком, али и компаративно-интерпретативном истраживању друге Доситејеве лектире, било да је на њу био упућен преко Еберхарда, било да је до ње дошао самостално.

Такво компаративно-интерпретативно истраживање потврдило је, са једне стране, до сада често истицану Доситејеву оригиналност и када је ишао за узорима, али је са друге стране дало и неколико врло вредних појединачних резултата. На пример, образлажући значај немачког утицаја на руску просвећеност, Грбићева уноси нове акценте у уобичајену представу да код Срба тек са Доситејем долази до окретања западноевропској просвећености. Иако су Захарија Орфелин и Јован Рајић своје моделе ране грађанске, односно црквене просвећености обликовали под доминантним руским утицајем, Грбићева је код њих доказала утицај немачке просвећености. Разлику између две врсте утицаја халско-лајпцишког круга на српску просвећеност – посредованог Русима код Орфелина и Рајића, и непосредног код Доситеја – Грбићева је тумачила поредећи Доситејево и Рајићево схватање језика.

Тиме не само што се показују „важне разлике у оквирима просветитељских програма ове двојице репрезентата српске просвећености“ (136), већ се ствара и представа о изузетно динамичној последњој четвртини осамнаестог века у српској култури. Истражујући Доситејеве изворе, контекстуализујући Доситеја у оквир идеја европских и српских савременика, на појединим страницама – оним о амбивалентности у схватању толеранције, рецимо – Драгана Грбић од истраживања појединачног проблема стиже до микро-прича културне историје, супротстављајући филозофска и идеолошка начела позног осамнаестог века тадашњим животним околностима показујући каква би културна историја требало да буде у свом најбољем издању.

На свакој тачки свог истраживања, пажљиво укрштајући компаративно-текстолошко са компаративно-интерпретативним истраживањем, Грбићева је повезала две компаративистичке традиције које су обележиле српску књижевну историју двадесетог века: Павла Поповића и Јована Деретића. Поповић је у својим испитивањима Доситеја највећу пажњу поклањао трагању за непосредним текстуалним доказима различитих утицаја, што је умело доводити до студија сувише исцрпних с обзиром на коначан резултат, због чега су према њима читаоци каснијих времена бивали равнодушни. Управо је зато Деретић текстуално доказивање утицаја заменио питањем о хоризонту на којем су се Доситејеве идеје јављале, у најбољим тренуцима своје интерпретације са великом поузданошћу откривајући Доситејеву лектуру до које традиционална текстуална анализа није могла доћи. Као један од последњих дипломаца Јована Деретића, Драгана Грбић у својим истраживањима примењује компаративно-интерпретативну методу, али се чвршће од Деретића држи текста који је пред њом. Док је Деретић умео да преко идеја и њиховог хоризонта Доситеја понекада и недовољно образложено и оправдано повеже са највећим именима просвећености, Грбићева настоји да утицај тих врхова просвећености (који Доситеја није могао заобићи већ тиме што су они одређивали дух времена у којем је он формиран) прецизније и диференцираније одреди, пратећи са ослонцем на компаративно-текстолошка истраживања – путеве којима су наведене идеје стизале до Доситеја.

Доказујући да је, вођен ауторитетом Јохана Августа Еберхарда – „славњејшега у Германији филозофа“, каже се у *Живојћу и њриклученијима* – Доситеј начинио пресудан корак ка ослобађању од сваког ауторитета у име ауторитета ума, Грбићева указује на филозофа који се већ одавно у Немачкој не сматра најславнијим, али који је представљао мост преко којег је Доситеј освојио онај хоризонт идеја који нам данас омогућава да приметимо да је у *Писму Хараламију*, користећи исту метафорику, питање просвећености постављено изузетно блиско Кантовом *Одговору на питање: Шта је просвећеност?*, годину дана касније написаном. Генеза тог Кантовог текста врло је занимљива, и у њој и Еберхардово предавање *О обележјима просвећености нације* има своје место, што Грбићева тек узгредно помиње, не желећи да замагљује основну нит излагања. Колико смо од Деретића научени да, жасвим тачно, уочавамо да је Доситеј мислио на нивоу највећих европских духова свога времена толико би било књижевноисторијски значајно објаснити генезу такве могућности, не губећи из вида целину епохе која је у нашем погледу ипак обележена Кантом, а не Еберхардом. То је Драгана Грбић књигом *Прекрећања* учинила. Она то не би успела без интерпретативне компаративистике, али ни без дуготрајних истраживања периодике осамнаестог века током студијских боравака у Халеу и Лајпцигу. Само је та комбинација већ скоро заборављеног архивског рада и широке контекстуализације могла довести до студије у којој се стално преплићу трагање за изворима и интерпретација којом се утврђује хоризонт идеја, са одлично пронађеном границом између цитирања довољно података да се обезбеди уверљивост (али не превише да под њима студија не може да дише) и интерпретације која никада не одлази толико далеко да губи везу са документима.

Ипак, упркос строгој структури централне студије, њен закључак је дескриптиван – „хронолошком систематизацијом анализираних узора, тачно се показује које место *Писмо Хараламџију* заузима у контексту западноевропске просвећености“ (147) – док се као смисаони закључак могу издвојити нешто раније курзивом истакнуте речи, у делу посвећеном односу језика, рода и религије: „Доситеј својим модерним схватањем нације и императивом за просвећивањем сваког појединца и развијањем толеранције иде у духу свог (епохалног) времена, а ипак испред схватања својих читалаца и њиховог окружења те народносно-језичке ситуације“ (140). Овакав однос историјско-интерпретативног и историјско-хронолошког закључка упућује, такође, на преплитање интерпретативности и фактографије у истраживачкој методологији Драгана Грбић, али њена оцена Доситеја успоставља и занимљив однос са још једним, узгредним (али важним) истраживачким открићем којим је Грбићева украсила сам крај своје студије. Хронолошку систематизацију у закључку следи цитат прве рецензије *Живоша и њриклъченија*, до њених истраживања непознате, објављене 10. јуна 1784. у *Hallische Neue Gelehrte Zeitungen*. У тој рецензији, између осталог, пише да Доситеј „изврсно препоручује дух чистијег активнијег (делатног) хришћанства и истинског човекољубља уместо ревносног философског цепидлачења у настави и вањским вежбама. Супротстављајући се притворним молитвама према старим молитвеницима, угледу монаштва, строгим постовима и сујеверју/веровању у вампире, чаробњаштву и истеривању духова, он се изјашњава са племенитом искреношћу“ (149). Истичући несумњиве особине првог дела Доситејевог аутобиографије, анонимни халски рецензент усмерио је пажњу на оне особине просвећености које ће, свега тридесетак година касније, Вук Караџић смејати у *Дружој рецензији српској*, ругајући се да Милован Видаковић мисли да је „већ то највеће и савршено просвешченије, кад човек не верује да има духова!“ Изван рецензентовог видокруга остале су Доситејевог речи да исправљање старих обичаја треба да буде базирано на томе што „ваља се мало и усудити и почети мислити како ће људи на сто година после нас мислити, ако нисмо ради остати свега у првој простоти и детињству“, а које призивају Кантову дефиницију просвећености као изласка из стања самоскривљене незрелости усуђивањем да се слободно употребљава сопствени разум. Разликујући у својој класичној *Философији њпросвећџиљсџива* две врсте просвећености, неокантовац Ернст Касирер инсистира управо на томе да је једно, чешће схватање просвећености било везано за различите садржаје, док је ређе, али фундаменталније схватање потицало из захтева да се у први план стави сам ум, његова енергија и снага којом у упражњавању иступа према свету, а који је Кант најрепрезентативније изложио. Читајући рецензију *Живоша и њриклъченија* која је у Доситејевој аутобиографији акценат ставила на садржаје, а не на снагу ума коју је Доситеј преко тих садржаја желео да представи као оно највише у човеку, родорност Доситејевог мисли и оправданост његовог посматрања на хоризонту највећих духова епохе постају још уочљивије.

Представљајући генезу Доситејевих схватања просвећености, Драгана Грбић је и сама учинила просветитељски гест упознавања култура, у којем су значајну улогу имале и Ева Коволик, докторанткиња Семинара за славистику Мартин Лутер Универзитета Хале-Витенберг, која је превела *Писмо Хараламџију*, и ауторкина коменторка са истог универзитета проф. др Ангела Рихтер, која је омогућила да есеј и студија постану доступне немачком говорном подручју. Доносећи први превод Еберхардовог предавања *О обележјима њпросвећеносџи нација* на српски и први превод *Писма Хараламџију* на немачки, књига *Прекрешања* не само што је нама указала на конкретне подстицаје у формирању Доситејевог мисли, већ је и Немце упозорила на занемарене домете њихових скоро заборављених филозофа осамнаестог века. Шире осветљавајући мрежу утицаја немачке просвећености,

Грбићева је дала значајан прилог не само немачкој славистици, већ и немачкој историји филозофије. Једини сарадник који у београдском Институту за књижевност и уметност проучава историју српске књижевности осамнаестог века – Драгана Грбић остварила је, у сарадњи са Интердисциплинарним центром за проучавање европске просвећености Мартин Лутер Универзитета Хале-Витенберг, резултат који доприноси саморазумевању немачке културе, што је успех који је тешко довољно нагласити. Да би се он макар мало боље сагледао, треба рећи да је приликом пријављивања за други студијски боравак у Халеу било неизвесно да ли ће њен пројекат бити прихваћен и финансиран, јер – како је писцу овог приказа сама Грбићева саопштила – поставило се питање „има ли уопште смисла бавити се једним из данашње перспективе другоразредним и заборављеним филозофом, и да ли је могуће да је баш његов а не Кантов утицај био важан за обликовање једне просвећености тада 'на маргини' Европе“. Доказујући да, иако је хоризонт Доситејевих идеја везан за оно највише европске просвећености оглашено Кантовим *Одговором на питање: Шта је просвећеност?*, Доситеј до тог хоризонта не би стигао без иницијалног подстицаја предавањима, књигама и личним контактима са некада најславнијим, а данас скоро заборављеним Еберхардом, Грбићева је уверљивошћу својих истраживања указала на важност историјске контекстуализације. Иако је неминовно да се ослањамо на своју перспективу, ипак се стално морамо борити да из ње макар мало искорачимо, остајући свесни да баш она све диктира: избор предмета, методе, па и тај покушај искорача. Када нека књига донесе искорак који захтева преобликовање представе о прошлости, то је знак врхунске интуиције и великог рада којим је то иницијално интуитивно осећање потврђено.

Да је у истраживањима Драгана Грбић важна интуиција потекла из снажног осећања за осамнаести век, такорећи уживљавања у њега, сведочи не само богата ликовна опрема књиге *Прекрејња*, која није могла настати без велике посвећености предмету и жеље да се уђе у живот тог времена, него и есеј по којем је књига названа. Он је покушај уводног одмеравања – које, по природи ствари, долази после свега – онога о чему тек треба да буде речи, са чиме ће читалац бити потанко упознан, пошто претходно прочита Еберхардово предавање и *Писмо Хараламију*. Усмеравајући пажњу на „третак у животу Доситеја Обрадовића у којем се он показује као пробужена индивидуа спремна да у стварном свету одговорно и зрело дела, [а то је] тренутак његовог *иреласка из Халеа у Лајпциг*“ (19), Грбићева у есеју жели да одговори „на који начин се субјекат *ире крејња* на такав пут морао обрачунати са самим собом али и са окружењем, да би до *ирекрејнице* у његовом животу уопште и дошло“ (19). Полазећи од тог егзистенцијалног питања о Доситеју, Грбићева есеј завршава запитаношћу о садашњости, „да ли има места да се и ми, као што предлаже Фуко, запитамо *шта је нама од тих иресевићевских шековина и феномена оствало значајно и данас*“ (28). Пишући „у времену када после распада Југославије уместо српскохрватског имамо четири различита назива тог језика“ (28), просветитељски оптимистична Драгана Грбић есеј завршава питањем „није ли сада у 21. веку, крајње време да се управо тај *језик здравог разума као иредуслов сваког другог разумевања* стави испред било ког другог *језика као лингвистичке чињенице* на којем се комуникација одвија?“ (29) Усмеравајући пажњу на „питање језика, али не као *лингвистичке чињенице*, него *језика иресевићевског ума*“ (29), Грбићева упозорава управо на оно што је за првог рецензента *Живота и иреласка* остало у другом плану, а што је за њу увек важно када пише о просвећености. Зато је њен уводни есеј у знаку егзистенцијалне запитаности, тако заштрено могуће тек после одговора датих у научној студији, баш зато откривајући да то није запитаност о чињеницама, него о смислу самог просветитељског подухвата. Тиме он подсећа на отворени закључак претходне књиге Драгана Грбић о Јовану Рајићу

(*Алеџорије ученоџ љусџинољубиџеља: Посџуџиак алеџоризације у оџусу Јована Рајића*, Београд, 2010), што сведочи о сталности питања о традицији просвећености у модерном добу у њеним истраживањима. Драгана Грбић се осамнаестим веком не бави из антикварске страсти, него зато што су ту корени појава које су одредиле изглед света у деветнаестом и двадесетом веку: равноправност свих људи захваљујући њиховом универзалном хуманитету способном за усавршавање, који је на плану заједнице резултовао стварањем нација-држава. Баш зато што су ту корени света у којем смо се родили – мада у њему, изгледа, нећемо умрети – важно је разумети и разумевати осамнаести век и наглашавати перманентну актуелност просвећености и њених апорија.

Егзистенцијалном заинтересованошћу за Доситеја, постављајући пред себе и своје савременике питање о његовој егзистенцији као егзистенцији просвећеног бића – као изазов сопственој егзистенцији – Драгана Грбић позива читаоце да прочитају Еберхардово предавање *О обележјима љросвећености нације* и *Писмо Хараламићу*, а да затим кроз њену поступну, детаљну, темељну и поуздану студију, интерпретативно инспиративну али никада на уштрб факата и без судова који нису текстуално подупрти, освоје контекст у којем је било могуће да Доситеј створи своје прво штампано дело, које је израз зрелости до које је дошло путем, како наслов књиге каже, *Прекреџања. Хале – Лајпциџ, љрекрејнициа у живоџу Досиџеја Обрадовића*.

Др Ненад В. Николић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
nenad.nikolic.filoloski@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Nastasijević M.

КАКО ПРЕВЕСТИ НЕПРЕВОДИВО

(Momčilo Nastasijević. *Sind Flügel wohl...*
Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 2013)

Иако традиција превода српске поезије на немачки постоји већ вековима, није у питању сталан, равномеран однос. Много зависи од променљивих историјских околности и културно-књижевних струјања, а најважније од свега, класичан однос центра и периферије болно је видљив и стереотипан када су у питању преводи српских књижевних дела на немачки – најчешће преводилачке стратегије укључивале су или егзотизацију, додатно очућавање страног текста, или њену супротност: прилагођавање култури центра по цену губитка аутентичности оригинала. Ретки су песници попут, на пример, Миодрага Павловића који имају ту срећу да за живота стекну свог преводиоца (у његовом случају Петера Урбана) који за њихов песнички израз налази еквивалент у немачком. Коначно, многи песници не чекају само ширу рецепцију у иностраној култури, већ и квалитетан препев који ће је уопште омогућити.

Ова књига је најбољи могући пример за то како би могло да изгледа увођење једног песника у други језик и другу књижевност. Момчило Настасијевић одавно

се сматра једним од најважнијих и најособенијих српских песника двадесетог века, чак кључним због његовог радикалног приступа песничком језику, и у складу са тим – такође и непреводивим. Док су други српски песници бар повремено успева-ли да досегну читаоце на другим језицима, Настасијевић је превођен спорадично, најчешће у оквиру антологија. У сваком случају, ово је прво издање које на немачком језику нуди целовит увид у његово дело. Преводацац и приређивач Роберт Ходел, свестан значаја контекста за Настасијевићево дело, определио се за свеобухватни приступ: осим обимне и темељне уводне студије, садржај овог тома обухвата и препеве главнине Настасијевићевог невеликог опуса, у двојезичној варијанти, као и преводе његовог најважнијег прозног дела, приповетке *Дарови моје рођаке Марије* и есеја *О мајтерњој мелодији*, који је неизоставан за правилно разумевање Настасијевићевог поетике.

Уводна студија *Живој и дело – увод у 'шамни вилајет'* добар је показатељ квалитета рада на овој књизи. На више од седамдесет страна исцрпно је приказан живот Момчила Настасијевића, не само уз податке о другим члановима његове породице већ и у културно-историјском контексту српске и југословенске модерне. У општим цртама дају се и главне карактеристике његове поезије, издвајају тенденције у рецепцији и критици, док се преводиочева позиција дискретно назначавала.

О брижљивости преводиоца сведочи већ и превод наслова приповетке: како би очувао двоструко значење речи дарови и у немачком, који појмове раздваја речима *Mitgift* и *Gabe*, Ходел се послужио већ помало застарелом речју *Mitgabe*. Ова готово педантна верност оригиналу спроведена је у читавом тексту, тако да су задржани језгровитост и зачудност Настасијевићевог језика, као и особени ритам његове реченице, који је успешније него што се дало очекивати пренет на немачки. То исто може се рећи и о преводу есеја *О мајтерњој мелодији*; у напоменама Ходел више пута истиче да Настасијевићеву поетику треба строго раздвајати од неких других позивања на „расу“ и „крв“ (појмове који у немачком од тридесетих година прошлог века изазивају врло одређене асоцијације на нацистичку идеологију), али и од одређених тумачења обојених дневнополитичким контекстом у коме су настајала.

Та иста брижљива верност и труд да се у другом језику изнова успостави ауторска интенција одражавају се и у препевима песама. Момчило Настасијевић не само да је тешко преводив већ је и тешко разумљив – пренапрегнутост његовог стиха, избрушеног и сведеног на основу, на корен, често доводи до 'мрачних', нејасних исказа. Његове песме из зрелог и позног периода током читања захтевају често задржавање на „тамним местима“; поједини стихови или целине ни не могу стећи коначно, недвосмислено тумачење. Приликом превођења такве поезије долази до изражаја стари диктус да је свако превођење истовремено тумачење, објашњавање оригинала: превод неког стиха често мора бити јаснији, дореченији од оригинала, како би понудио читаоцу известан смисао – можда сведенији од вишесмислености изворника, али најприближнији могући и доследан оригиналу. У том погледу, сваки превод који претендује да буде „веран“ оригиналу истовремено је и његово „читање“, интерпретација која може бити од помоћи и читаоцима оригинала, као нека врста схолије основном тексту. Том утиску доприноси и двојезичност у овоме издању: сви препеви штампани су упоредо са оригиналима.

Ходел, установићемо убрзо, преводи са напрегнутом пажњом: хвале је вредна смела одлука да се стих често *не* саобрази природнијем звучању немачког језика, да се не заравна употребом стандардног језичког блага, већ да се задржи смисао-на напетост, отежаност Настасијевићевог језика. Овакав поступак сведочи и о слободи преводиоца у односу на захтеве тржишта које би – у случају популарнијег текста – инсистирало на приступачнијем, читљивијем преводу.

Није наодмет навести неколико решења која се од осталих издвајају успешношћу или смелошћу. Тако се у песми *Молишва* (116) вишесмислени глагол *смагнути*, који се у српском и хрватском употребљава у неколико различитих значења, обухватајући све од слегања раменима преко препланулости од сунца па до жеље и чежње, Ходел преводи глаголом *versinken*, тонути: *Смагнем ли ово дубином у вечерњу /VersinkichvorTiefeindieAbendliche*, при чему се чува, пре свега, осет кретања наниже, али се актуелизује и друго значење, метафоричко: контемплације, удубљивања, овде у молитву.

На сличан начин конкретизује се и стих *Слепи рођака знак* (Родитељу), будући да Ходел не одступа од буквалног превода који на немачком носи додатно телесно обележено значење; *dasblinde Geburtsmal*, на немачком, носи уобичајено значење физичког белега, младежа. Овакви потези, осим што отварају неочекивани, нови смисао у препеву, иако могу деловати нешто смелије, заправо нуде еквивалент оним вишезначним и често органским метафорама у оригиналу које се нису могле адекватно превести.

Еквиваленција оригинала и превода успостављена је, ако не у сваком појединачном препеваном стиху, а оно на нивоу веће целине, песме или читавог лирског круга. Архаична лексика и неологизми, па и синтактичке слободе за које се Настасијевић с муком изборио, пре свега сажимања, великим су делом сачувани и у овим препевима. Брижљиво налажење праве речи, мобилизација различитих слојева значења у оригиналном и преводном појму, нарочито су видљиви у преводу кључних текстова, попут песме *Госић*:

Худи свој, ђосио, / на њесму њроћердавам век, каже Настасијевић, док Ходел преводи: *Meinunseliges Leben, Herrin, verjuble ich für ein Lied*. За превод глагола *њроћердаји* Ходел бира *verjubeln*, што осим једнаког значења безразложног трошења успоставља и везу са кореном речи – у *jubeln* – 'радовати се, славити, њеваји'.

Преношење песника у други језик, више од седамдесет година после његове смрти, може имати и неке неочекиване аспекте. Код нас је доста писано о Настасијевићевој позицији у српској поезији, и о његовој сродности са другим, млађим песницима; истраживани су и различити песнички утицаји на њега, али током читања ових препева намеће се сродност са знатно млађим песником из сасвим другачијег културног круга – Паулом Целаном. Тако, рецимо, Ходелове верзије песама *Весић* и *Сиџруна* призивају у сећање поједине строфе из Целанове збирке *Ничија ружа*. Овде се не може говорити о непосредном књижевном утицају нити о једновремености књижевних струјања, а највероватније није у питању ни свесна одлука преводиоца; реч је о изборној сродности између два песника, једнако посвећена суштинским питањима бића и језика.

У целини гледано, превод Роберта Ходела заиста је одличан и пре свега уједначено високог квалитета – тешко је издвојити песму која одскаче од других. *Sind Flügel wohl...* је озбиљно конципирана и, уз предани рад приређивача и преводиоца, поуздано изведена књига, која немачкој читалачкој публици нуди целовит и веран преглед Настасијевићевог дела са оним минимумом „шума“ који је неизбежан у оваквим ситуацијама. Остаје да се види хоће ли се формирати довољно широк круг читалаца да се усамљени лик Момчила Настасијевића оцрта и на хоризонту немачке књижевности.

Мр Тијана Д. Тројин

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tropint@ikomline.net

СИНТЕТИЧКИ УВИД У КЊИЖЕВНО ДЈЕЛО МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

(Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића. Зборник радова.
Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Филолошки
факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013)

Зборник који је пред нама настао је као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност у Београду: *Смена њоеићких њарадиџми у срџској њоезији двадесетџоџ века: национални и евроџски контексти*. Посвећен дјелу врло продуктивног и разноврсног аутора, представља напор да се из нове перспективе сагледа што је могуће више аспеката његовог разуђеног дјела (поезије, есеџистике, преводилачког рада, поезије за дјецу), али и настојање да се његов опус одмјери у односу према високим дометима светске поезије, са којима је своје дјело повезао изванредним препјевима, као и тежњу да се позиционира на мапи националних поетских врџедности. Отуда је корпус свих научних истраживања распоређен у четири одељка, при чему је први резервисан за радове општије проблематике Данојлићеве поезије; у другом су то текстови специфично одређених питања и са више концентрације на појединачна дјела; трећи је пак посвећен његовој поезији за дјецу, док у четвртном читамо анализе Данојлићевих препјева и упоредна проучавања његових и стихова препјеваних пјесника.

У уводној ријечи Јован Делић истиче да у Данојлићу српска поезија има навећег пјесника пред чудима природе, у којој је смјена годишњих доба виђена као потврда вјечности. Истовремено ће Данојлића означити и као једног од наших највећих преводилаца, и то не само због обима резултата овог дијела његове књижевне дјелатности. Даље ће се разматрати Данојлићев однос према пјесничкој традицији српске поезије двадесетог вијека, из које је издвајао Црњанског, Растка Петровића и Настасјевића као „могућности за равноправно укључивање у заједницу европских народа“, а његов однос према Дучићу најбоље изражава реченица: „Он је тачно знао шта хоће, и шта нам је од великог света потребно, да би смо ојачали нашу изворност“ која се може разумјети и као програмска, сматра Делић.

Први одељак отвара рад Ђорђија Вуковића, у којем је дат општи поглед на Данојлићеву поезију, како и сам наслов сугерише: *Данојлићева њоезија*. Истакнувши да је ријеч о пјеснику чије су пјесме за одрасле помало заклоњене иза оних намјењених дјети, Вуковић испитује важније аспекте Данојлићевих стихова: њихову метрику, тематику, стилистику; даје прецизну анализу пјесничковог римирања закључујући да у настојању да се буде језички савремен „није римовао кованице, архаизме и необичну лексику“. Аутор види Данојлића као антипод Попи, Миљковићу и Бориславу Радовићу, што се најбоље очитује у његовом залагању за антихерметизам у поезији.

Студија Јована Делића *Марџиналије уз Данојлићеве есеје о срџским њјесницима: њрилоџ екџилицџиџној њоеићци* наставља проучавање назначено у уводном слову, које се бави додирним тачкама Данојлића и његових савременика и претеча, али и прикривеним аутопоетичким елементима у Данојлићевим текстовима о поезији других. Аутор наглашава да Данојлић заступа једну ентузијастичку концепцију умјетничког стварања у којој „*надахнуће* – ’грознаца песме’ [...] води до слутње ’великог средишта, руководеће силе’“. Насупрот суду изреченом у претходном раду, Делић открива додирне тачке између Данојлића и Борислава Радовића у критичкој дистанци

од надреализма, коју су испољавала оба пјесника, док ће у пјесниковом ставу да писање стихова представља одличан тренинг за писање прозе повезати Данојлића са Кишом, који се путем превода са француског, руског и мађарског вјежбао „техници сажимања прозног израза“. Како је Данојлић био пјесник са свијешћу о важности сопствене традиције и националног идентитета, аутор сматра важним његов став о Павловићу као пјеснику обнове наше модерне духовности.

Прилог Драгана Хамовића *Поезија Милована Данојлића – од зрује неосимболиста до њосимболизма* у свом првом дијелу назначавала неосимболистичке елементе у Данојлићевој раној поезији и поетици, те постсимболистичке чиниоце у његовим каснијим стиховима, да би у другом дијелу, темељном анализом изабраних пјесама, показао њихову развојну динамику. Полазећи од аналогија са пјесницима савременицима, који су слично Данојлићу правили отклон од својих првих пјесничких огледа (Раичковић, Радовић, Христић), аутор истиче и његову сличност са модернистичким пјесницима који су се залагали за „спонтани лирски импулс, за револт као основни став“, као и то да се „недоумица младог Данојлића могла сажети познатим Миљковићевим ставом о ’измирењу надреалистичке и симболистичке поетике““. У налогу „службе лепоти“ и тежњи ка „врховно тачном изразу“ Хамовић открива основна начела Данојлићевог симболизма, док одређења „тачан опис“ и „савршено приказан исечак стварног“ види као „главни кључ постсимболистичког израза Дучића и Данојлића“.

Начин на који Данојлићева поезија води дијалог са идеологијом истражује Ранко Поповић у есеју под насловом *Од бунта до молијве: критичка свијест у Данојлићевом њесништву*. Поповић сматра да је Данојлић пјесник профетске снаге, јер је у књизи *Зло и наојак* предвидио и најавио крвави распад Југославије. У његовој се поезији, наглашава аутор, могу наћи обриси новије политичке историје у распону од четрдесет година, а нарочито повијест патње појединца у тоталитаристичким идеолошким стегама. Даље се подвлачи да критика идеологије код Данојлића неријетко постаје критика супкултуре, односно масовне културе, док се пјесникова „оштрица *руђалачке* ироније“ види као „отупљена од горчине, јер је двосмјерна и јер је њен предмет и онај који се руга“.

Миодраг Матицки у тексту *Данојлићева њоејска њејсажа*, полазећи од истраживања проблематике о пјесничкој слици које је спровео Марко Аврамовић у студији о Ивану Лалићу, анализира на који се начин граде слике природе у Данојлићевој поезији. Матицки систематизује пјесников стилистички арсенал којим се граде пејзажи путем стилских фигура: синестезије, персонификације и метафоре, али и помоћу припева и поенти. Уочено је и то да „лирске пејсаже Данојлић тражи и налази у живи међувремена и међупростора“.

Оглед Слађане Јаћимовић *Између њуђине и завичаја – лирска њензија у њоезији Милована Данојлића* бави се једним од важнијих аспеката Данојлићевог опуса. Како је сам пјесник био велики путник и добровољни изгнаник, промишљање односа према туђини и према завичају неминовно је постало константа његове поезије. „Раскол између два света показује се као непремостив“, истиче ауторка, „јер је онај који пева истовремено у оба – туђин“. Док се страност простора испољава на два нивоа: кроз банални свијет свакодневице у којем се уочавају егзистенцијалне мијене, и кроз велике душевне потресе које изазива осјећање географске обескоријењености, завичај изазива у пјеснику амбивалентно осјећање – од њега се бјежи и непрестано му се враћа и колико год га мрзи толико га у себи ојачава.

Неологизме Милована Данојлића проучава Алезсандар Милановић у раду „*Делојворно сјање језика*“. Данојлићеве кованице. Пруживши преглед досадашњих проучавања Данојлићеве поезије која су само овлаш додирнула овај проблем, Милановић ће нагласити да је пјесник склон грађењу нових ријечи, иако је сматрао да

је најопаснији излаз од језичке *изанђалосџи* употреба неологизама. Аутор даље примјеђује да се сва три основна типа творбе у српском језику равномјерно користе у Данојлићевим стиховима: извођење, слагање и комбинована творба, да би на крају дао осврт на неологизме у Данојлићевим есејима.

Полазећи од пјесниковог става да се десио „велики лом“ и да су „експлодирале поуздане песничке форме“, Сања Париповић у тексту *Песнички облици Милована Данојлића* испитује његов однос према строгим поетским формама, најчешће оним романског поријекла: сонет, рондо, балада... Ауторка открива да пјесник неријетко насловом прави диверзију, која захтијева ученог читаоца, али и то да се Данојлић у немалом броју случајева строго држи изабране форме, као што радо прави блага изневјеравања, најчешће необичним распоредом стихова (пјесма *Солилоквијум*).

О неколико аспеката прве Данојлићеве пјесничке књиге говори Марко Аврамовић у прилогу *Урођенички њсалми Милована Данојлића*. Аврамовић даје више информација о пјесниковом учешћу у неосимболистичком покрету десетих година двадесетог вијека, подсећајући да је ријеч о поетички разнородном (Јовановић), више покрету ради покрета (Милосављевић), којем је Данојлић приступио онај-прије због пријатељства са Миљковићем. Бацајући поглед на оновремену рецепцију те збирке, аутор прелази на анализу Данојлићевих лирских странствовања, која се зачињу већ тада, што потврђује нека од раније изнесених мишљења (Јаћимовић). Други дио рада посвећен је пјесниковим каснијим интервенцијама и преправкама стихова *Урођеничких њсалама*, да бисмо у закључку прочитали да се књига убраја „међу најкарактеристичније збирке овог аутора“.

Надовезујући се на став који је изнио Делић, Светлана Шеатовић Димитријевић одређује Данојлићеву поетику као поетику надахнућа, односно поетику изворности осјећања. У раду под насловом *На њују свежине речи* ауторка инсистира на томе да је ријеч „о пјеснику који заговара поетику засновану на интуитивности, осећајној раскоши, чистоти осећања, изговорене речи и једноставности жанровских и стилских поступака“. Посебан осврт је дат на употребу форми баладе и псалма у раним Данојлићевим збиркама.

Студија Јане Алексић *Данојлићева „Јазбина“*: егзистенцијална *њозиција човека у збирци Мишја руја* контекстуализује Данојлићев „лирски роман“ у традицију европске егзистенцијалистичке филозофије и књижевности, које виде модерног човјека и савремени свијет као биће и простор испражњене од смисла – као двије до крајности дехуманизоване и десакрализоване онтолошке категорије: „Лирски роман *Мишја руја* пева о таквом човеку, оном којем су одузета фундаментална хуманистичка обележја и који је осуђен на огољени вид егзистенције, али који бар у језичко-метафоричкој димензији бивствовања пружа знаке побуне“. У тој побуни Данојлић је по ауторки близак Камију, док га позиција лирског субјекта приближава Кафкином јунаку из приче *Јазбина*. Трагајући за *наратаивним идентитијетом* лика *Мишје рује*, Алексићева увиђа да се говори о аутоостракизму човјека двадесетог вијека, који себе прогони на маргину, склањајући се од *Оних*, који „представљају све оно што је деконструисало савремени субјект“.

Још један оглед о бекству – *Данојлићеве линије бекства* Предрага Петровића анализира овај мотив, сада у збирци *Чекајући да сџане њљусак*. Петровић полази од Делезове идеје писања као акције која увијек стоји у некаквој вези са бекством, па Данојлићев бег од идеологије „као исцелитељско очишћење од мучитељског знања“ у песми *По Малармеу* повезује са Пандуровићевим давним стихом „Хигијена несећања вида“. Проницљива упоредна читања откривају нове пјесничке везе између Данојлића, са једне, и Дединца и Миљковића, са друге стране.

Бранко Летић истражује однос контрастног пара завичај–туђина у Збирци *Пешачки монолоџ*, коју сматра својеврсним резимеом пјесниковог дотадашњег

животног пута (*Завичај и њуџина у Данојлићевој збирци њоезије Пешачки монолоџ*). Летић наглашава да би Данојлићева позиција између „овде“ и „тамо“ била прецизније изражена колоквијалном формулом: „ни овде“ – „ни тамо“. Утврђујући четири слоја у пјесмама наречене збирке (*биоџрафски, анаџошки, слој рефлексije о њређеном живојном њуџу и њоејски слој*), аутор даје минуциозну анализу сваког од њих у посебним одељцима свог рада.

Текст Риста Тубића *У светиу хуморне ироније Милована Данојлића* посвећен је пјесниковој књизи епиграма *Црно исјод нокџију*. Аутор се позива на Скерлићев став о Лази Костићу, у којем је критичар изнио мишљење да је ријеч о пјеснику са маштом сличном „отпушеном парипу без узде“, истичући да је управо Данојлић писац тог кова, нарочито у својих хиљаду шест стотина и двадесет четири епиграма. Тематско-стилска разноврсност ових кратких написа овако се одређује: „Он се продорно пребацује из једног стилског кључа у други. Није ту мало друштвене сатире, духовитих примедби, забавних појединости, има аутоироније, има апсурдне логике снова, али и потресне стварности и озбиљности.“

Данојлићеве њесме са џранице наслов је рада Петра Пијановића, у којем се најважнијим Данојлићевим „наивним песмама“ одређује припадност тзв. *џраничној књижевности*, јер се у њој, како наглашава аутор, „укрштају и преламају веома различити читалачки сензибилитети и интереси“. Детаљном анализом пјесама *Како сјавају џтраваји, Фуруница јоџуница* и *Овај дечак се зове Пејо Крсџа* Пијановић утврђује основне умјетничке поступке којима пјесник ствара своје пјесме са границе, потцртавајући да се последња наведена пјесма издваја од прве двије пошто у средиште ставља главног јунака. Пјесма *Оџрада на крају Беоџрада* припада пак доминантном типу „самотничке, безљудне песме“ и њеној је анализи посвећен други дио рада. Уочена звучна сугестија меланхолије, коју већ сам смисао стихова призива, аутора води ка закључку да „простор (ограда на крају Београда) губи материјалност и асоцијативно се претвара у временску димензију“.

Јован Љуштановић бира занимљиву тему за своје истраживање – *Иџра у њоезији Милована Данојлића*. Полази од идеје да се традиционална употреба једноставних прозних облика у српској поезији за дјецу од Змаја до Душка Радовића код Данојлића претвара у „минус присуство“, а да је његово „дечје певање“ повезано са „играма друштвеног типа“ и да му приступа „заокупљен универзалним тежњама модерног певања“. Отуда су „игра усложњавања“ и „игра поједностављивања поетске праксе“ реверзибилни процеси, те Данојлићева поезија за одрасле и поезија за дјецу функционишу по принципу „спојених судова“.

Есеј Валентине Хамовић *Наивна њесма Милована Данојлића* бави се терминолошким колебањима између *њоезије за децу*, *њоезије за осетљиве, дечје њесме* и *наивне њесме*, која се збивају око Данојлићеве, али и око свеколике *џраничне њоезије*. Ауторка подсећа на Данојлићеве ријечи да такву врсту пјевања доживљава као „још једну могућност књижевног израза“ и да је по њему најприкладније рјешење *наивна њесма*. Узевши у обзир Шилерове критеријуме, Хамовићева одређује Данојлића прије као *сенџименијалноџ*, него као *наивноџ* пјесника, по суштинском параметру *џражења изџубљене џприроде*. Данојлић је, сматра ауторка, особеним системом *редукције* (која ју подсећа на Башлара) стигао у својим пјесмама до поетике „врхунске једноставности“.

Студија Зоране Опачић *Поезија за децу Милована Данојлића између два светиа* проучава двије пјесникове временски удаљене збирке *Фуруница јоџуница* (1969) и *Песме за врло њамешну децу* (1994). Дато је читање збирки кроз спектар Данојлићевих аутопоетичких исказа с намјером да се наново освијетли једна од централних дихотомија његовог пјесништва: сеоски завичај–град, али и контраст своје–туђе, који се открива и у релацији село–град, као што је реактуелизован историјским

околностима када настаје друга збирка (распад Југославије). Послуживши се термином Леха Миодинског, ауторка Данојлићево осјећање припадности и одбојности према двијема културама, односно, просторима, одређује *парадоксом сојсџивеносџи и џуђинсџива*.

Недељка Перушић у тексту *Портретизација и карактеризација ликова у Данојлићевој „Наивној џесми“* износи мишљење да се на два начина конституише фабула око главних јунака у Данојлићевим поетским минијатурама: баснолики и бајковити ликови, и чисти реалистички портрети. У могућности примјене савремене наратолошке терминологије на поједине Данојлићеве пјесме ауторка види „назнаке и постмодерних озрачја“.

Јелена Панић Мараш проучава *џесничко виђење џрада* у поезији Милована Данојлића (*Бео-џрад у џоезији за децу Милована Данојлића*). Нагласивши да пјесник прати „истрзани ритам улице“, који је у српску поезију за дјецу увео Александар Вучо, ауторка сматра да „он град и не види као идеализовано рајско место“, већ да је његово „интимно виђење града ближе утопистичкој слици Београда него оној реалној“. И овде срећемо мисао о „Огради на крају Београда“ као „метафизичкој огради“.

У раду Андреје Марића *Данојлићев доживљај џприроде у збирци џјесама Родна џодина и лирској џрози Змијски свлак* упоређује се пјесников доживљај природе са истим мотивом код Стевана Раичковића и Десанке Максимовић. У другом дијелу прелази се на конкретну анализу пјесамa, гдје ће се учврстити мисао о „религиозном доживљају природе“ у датим збиркама.

Последњу групу истраживања отвара текст Мине Ђурић *Милован Данојлић и римски лиричари*, у којем се преиспитује присуство *лођоџаџије* (муке с речима) и *лођоџаџније* (игре речима) у Данојлићевој поезији, да би се у наставку темељно проучио његов однос према тројници римских пјесника: Катулу, Овидију и Калимаху. Ауторка закључује: „По личној поезији, истинитој субјективној лирици, сатиричко-актуелним песмама Данојлић је близак Катулу, по експресивности патње или емоције у другом језику и по песничком изгнанству Овидију, по снази обрта, ерудиције, потреби за оригиналношћу Калимаху“.

Једним од многобројних Данојлићевих препјева бави се Оливера Радуловић у прилогу *Данојлићев џрејев објаве Творца у џесничком делу Пола Клодела*. Ауторка полази од тезе да је „превођење стваралаштво“, да би се преко Данојлићеве преводилачке поетике усмјерила ка анализи смисла и граница онога што преводилац назива *изневеравање џексџуалне џодлође*.

Преостали радови у зборнику баве се Данојлићевим препјевима и могућим паралелама његове поетике са пјесницима које је бирао да преведе на српски језик: *Данојлић и Јејџс* Горана Радоњића, у којем се уочавају сличности на плану привржености везаном стиху и рими, затим у погледу пјесничког идеала „тачности описа“ и одклону од херметичности, као и цикличном схватању времена; *Преводилачки џрисџуј* Милована Данојлића Сање Веселиновић, гдје се разматрају пјесникови кључни преводилачки постулати: „основно начело је да преведена песма мора певати“, „сем срећних случајности, звук је непреносив“ и сл., који се, по ауторки, могу „сагледати и као имплицитно поетичко самоодређивање“; *Белеџке уз Данојлићев џрејев Паундове џесме „XLV“* Персиде Лазаревић ди Ђакомо, у којима је истакнуто да је то превод кључне пјесме *Cantosa*, јер је у њој садржана његова теорија финансијског капитализма и економске демократије; *Милован Данојлић и „драмска џоезија“: Данојлићев џрејев Шексџирове Бођојавњенске ноћи* Бранка Брђанина, гдје налазимо анализу специфичности избора одређених лексичких јединица, али и подвлачења Данојлићевих вјештих пародијских поигравања.

На самом крају стоји дужа пјесникова биљешка, која сумира његова аутопое-тичка убјеђења, преплићући се са аутобиографским реминисценцијама. Данојлић говори о природи поетског заната, темама, мотивима, језику и стилу поезије, али и поетске прозе, препјевима, преправљањима и дорадама написаног, дакле, о све-му ономе чиме је за свог животног и радног вијека био заокупљен на мукотрпном послу потраге за правом ријечју. Завршимо са два цитата који нам се чине битним за пјесниково схватање смисла и улоге поезије, као и за његов доживљај суштине властите поетске креације:

„Песничко мишљење и изражавање активно учествује у подизању моралног здравља народа и у јачању његовог језика, у заснивању и прочишћавању његове осећајности, као и историјске самосвести.“

„Смисао назнаке добијене у сну најчешће долази у раздобљима појачане жи-вотне енергије, кад нарасте воља за песмом; таква су се стања некада звала инспи-рацијом. Реч је о изузетно плодним данима, када нам се свака ситница показује у пуном светлу.“

Владан С. Бајчеџа
Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
bajcet@yahoo.com

UDC 82.09
UDC 82-31.09(082)

БУДУЋНОСТ НАРАТИВА ЈЕ У РОМАНУ

(Joseph Tabbi, Michael Wutz (eds). *Reading Matters: Narratives in the New Media Ecology*. Ithaca. London: Cornell University Press, 1997)

Сложена природа односа двадесетовековних модернистичких и постмодернистичких наратива према све интензивнијем продору технолошких достигнућа и њихове имплементације у нове уметничке форме и културну производњу електронских медија током последњих неколико деценија из темеља је изменила статус књижевности у ери дигиталне репродукције. Упоредо са овим кретањима развијала се и све снажнија свест о потреби за новим теоријским моделима у оквиру науке о књижевности, моделима који би напуштајући традиционални приступ проблемима писања, записивања и рецепције књижевног текста обезбедили неопходну интермедијалну и интердисциплинарну херменеутичку матрицу, чија би применљивост на изучавање различитих модуса метаморфозе актуелних књижевних стремљења била производ директне кореспонденције са једним ширим дискурзивним комплексом у коме електронски медији играју изузетно важну улогу.

На једно од могућих полазишта за успостављање такве матрице у домену савремене наратологије указано је у зборнику радова *Reading Matters*, који су приредили амерички професори Џозеф Таби (Joseph Tabbi) и Мајкл Вуц (Michael Wutz). Већ на основу полисемичности наслова овога зборника који окупља дванаест студија еминентних европских и америчких теоретичара и професора књижевности организованих у четири тематско-методолошке целине, могу се надрети извесне

импликације проблематике сусрета књижевности и модерних технологија. То су првенствено аспекти кризе материјалности књиге као „материјала за читање“ у односу на њен дигитални аналогон, као онтолошке димензије литерарног текста и наратива, на коју се непосредно надовезују и аспекти „питања читања“, односно карактеристична промена рецепције штампаног медија у контексту његовог сусрета са другим медијским формама, као његове херменеутичке димензије условљене новим културним контекстом, и, коначно, аспекти „важности читања“ садржани у ревалоризацији књижевног канона, условљеног трансформацијама критеријума селекције у том контексту, као аксиолошка димензија наратива у домену интер-медијалног комплекса који приређивачи обележавају као „нова екологија медија“.

Тако већ у уводу приређивачи истичу проблем материјалности књиге у виду штампаног медија као иницијалну тачку за разумевање статуса литерарног текста у дигиталном добу. Није случајно да се ова тема сагледава и анализира кроз призмом другог уметничког медија – на примеру скулптуре *Књиџа (Das Buch)* Анселма Кифера (Anselm Kiefer) на којој уметник представља отворену књигу чији је текст нечитљив, а из које израстају огромна оловна крила. Својеврсна алегија у којој „текстура замењује текстуалност“ (стр. 1) декодирана је у кључу превазилажења феномена материјалности књиге над којом дигитални текст преузима примат. Међутим, како ће готово сви аутори овога зборника изнова истицати из различитих перспектива, овај процес се никако не сме разумети у контексту бинарних опозиција због тога што он не подразумева апсолутну елиминацију књиге, већ потенцијал за њене даље трансформације у новом медијском окружењу, у коме ће, иако писање и писани наратив више неће уживати централни положај, управо модулације „отпора материјала штампаног медија“ (стр. 2) представљати основу за превазилажење опасности од медијске истоветности која би могла да представља један од многобројних пароксизама дигиталног доба. На тој линији, како истичу приређивачи, проблематици односа технологије и старијих форми медија не треба приступати са аспекта „насилне негације“, већ пре са свешћу о њиховој рекомбинацији у новоме контексту, у коме „старе форме настављају да постоје и након увођења нових система“ (стр. 10). У домену књижевности овако утемељена концепција се у овој тачки развоја наратива на најбољи могући начин може спровести у жанру романа чије метаморфозе уједно и представљају уже тематско подручје овога зборника и који, како наглашавају аутори, „за сада преостаје једини медијум који омогућава да се уоче историјски ефекти диференцијације медија“ (стр. 18) и који је „снажан инструмент за представљање сопствене медијске разноврсности, дискурзивна пракса која би могла да нам помогне да се лоцирамо унутар променљиве медијске средине“ (стр. 24).

Наратолошка амбиваленција између отпора и прихватања технолошких иновација у романима високог модернизма крајем XIX и почетком XX века предмет је првог поглавља зборника – *Модернистичке приповедачке машине*. Тако Џефри Винтроп-Јанг (Geoffrey Winthrop-Young) на примеру Мановог односа према медицинској и технологији похрањивања података у *Чаробном бреџу* инсистира на томе да наратив по својој природи јесте медијска технологија, да непосредно зависи од ње и да се путем аутореференцијалних механизма бави сопственим медијским технологијама. Указујући на везу између акустичког и визуелног момента (Хансовог сусрета са X-зрацима и грамофоном) у ширем контексту односа тела и технологије Јанг закључује да *Чаробни бреџ* путем подстицања поновног образовања технолошког посредоване перцепције иницира „немогућност гутемберговске писмености да представи шок и сензацију у свету модерне технологије“ (стр. 47), проглашавајући овај роман за „први еп модерне информације“ (стр. 50). На посебне аспекте телесности у стваралачком процесу указује и Мајкл Вуц анализирајући својеврсну

„инжењерску естетику“ Малколма Ловрија у роману *Под Вулканом* као сусрет старе и нове технологије оличен у ауторским фигурама модерног инжењера и романтичног рукотворца. Онтолошка проблематика материјалности наратива изражена у технофобичном манифесту одбацивања писаће машине и инсистирања на телесној непосредности у стваралачком процесу у коме је реч производ руке, реч каква у хајдегеровском смислу чува своју изворну природу опирајући се да постане нешто „куцано“, за Ловрија постаје директан израз људскости и индивидуалности аутора који инсистира на томе да име свога јунака записује као „Sigbjørn“, због тога што писаћа машина не може да генерише симбол „ø“, те са технолошким напретком неизбежно постаје интегрисана у хипертекст. Ова дихотомија се коначно у Кафкином случају разрешава у конфликтној ситуацији споја човека и машине у вештачки конструкт „списалачке машине“ на који у својој студији указује Клаус Бенеш (Klaus Benesch) анализирајући роман *Америка* и приповетке *Пресуда* и *У кажњеничкој колонији*. Кафкин страх од технологије као губитка ауторске контроле, својеврсне бењаминовске „ауре“ уметничког дела, остварен је у проблематичној опозицији стваралачке непосредности као мајеутичког процеса и технолошког посредовања као процеса који је осуђен на неуспех у представљању, на симболичку смрт уметничког предмета изазвану дехуманизацијом телесног искуства стварања. Заједничка за све три студије, тема односа тела и технологије тако добија централни положај у проблематици материјалности као онтолошке категорије наратива. Различити модуси њене актуелизације код тројице аутора потврђују став да уплив нових медија у стваралачки процес код модернистичких писаца није представљао најаву дематеријализације писаног наратива, већ управо изазов на критичко сагледавање могућности његове имплементације у нове медијске оквири и обрнуто.

Упоредо са новим изазовима артикулације наратива развијају се и нове могућности његове интерпретације у ширем интермедијалном и интердисциплинарном контексту, што представља оквир другог поглавља – *Материјалности чашања*. Анализирајући структуру Фокнеровог романа *Авесаломе, Авесаломе!* као метанаратива – категорије која „представља оно што је имплицитно за све наративе – њихову инхерентну неспособност да буду било шта другачије од онога што јесу“ (стр. 99) – Џо Алисон Паркер (Jo Alison Parker) указује на изузетно интересантну паралелу између нелинеарне нарације, путем које се читаоцу откривају Фокнерови јунаци, и једног математичког модела у оквиру теорије нелинеарних динамичких система (теорије хаоса) – модела такозваних „чудних атрактора“ (strange attractors). Интерпретирајући низ међусобно испреплетених прича четири интрадијегетска наратора у роману, Паркерова указује на Фокнерову технику „недостатка онтолошке утемељености лика“, која се уочава на примерима Томаса Сатпена и Чарлса Бона као специфични облик хаотичног система, у коме сваки од наратива представља једно његово стање које тежи ка успостављању равнотеже у централној тачки привлачења – открићу Бонове „црне крви“. Пошто овакав систем по својој природи никада не може да досегне равнотежу због тога што је његово почетно стање (приповест која поседује категорију апсолутне истинитости) изгубљено, удружени наратив представља „реконструкцију реконструкције“ (стр. 112) у којој се захваљујући постојању „чудног атрактора“ иницира својеврсна „спацијализација темпоралног процеса“ (стр. 117) приповедања чији ће потенцијал у великој мери бити остварен у постмодерним наративима. Измењеним односом према темпоралности бави се и Пол А. Харис (Paul A. Harris) на примеру „потенцијалне књижевности“ Улипо групе (Ремон Кено, Жорж Перек и др.) која је у својим експериментима пропагирала својеврсну математизацију језика. Нестабилност језика у ограниченим условима математичког система за Хариса представља *tertium comparationis* у пољењу стваралачког чина са настајањем тзв. „хаос дијаграма“, спацијалне конкре-

према другим медијима у сајберпростору. Аксиолошке конотације овога односа предмет су студије Вилијама Полсона (William Paulson), који – полазећи од претпоставке да би критичко сагледавање интерференције књижевног канона и технологије могло да укаже на то који ће аспекти канонског читања успети да се очувају, а који ће бити одбачени заједно са експанзијом нових технологија – указује на могуће смерове превазилажења кризе у којој се канон нашао са културном децентрализацијом Гутенбергове галаксије. За аутора, проблематика канона није толико последица промене у начину чувања података колико у промени људске интеракције са њим. Компетенције које је обезбеђивао ограничени приступ личној библиотеци сада су омогућене приступом великим базама података, у којима се постепено губи хијерархијски однос између текста и његовог коментара, између рада аутора, професора и студента због тога што сви функционишу у истом медију. У том контексту, посебно сагледан са аспекта теорије информација као својеврстан вид опирања смрти информације – непрекидне способности да као информациони шум обезбеђује нове могућности декодирања – књижевни канон ће, да би превазишао сопствену кризу, морати да трансформише своје методе селекције. Једна од могућности коју Полсон предлаже јесте нови канон у коме ће „фреквенција уласка и изласка текстова бити већа како би се поништила чак и привремена представа о његовој фиксираниости“ (стр. 231), фиксираниости на коју је претендовала позитивистичка концепција „књижевних генерала“ и обавезног очувања ауторитета класика као његове конституционалне основе. Тако ће се у новом књижевном (и медијском) канону неизбежно отворити и простор за виртуелне технологије на чијој подударности са организацијом постмодернистичког наратива указује Лин Велс (Lynn Wells) разматрајући сличности у механизмима перцепције виртуелне реалности и реалности књижевног дела, које свој заједнички именитељ налазе у томе да побуђивањем и регулацијом имагинативних процеса којима управља читалачка/перцептивна жеља учествују у стварању илузије „задовољења појединачне антиципације“ читаца/корисника (стр. 253). Међутим, оно што ауторка поставља као битну разлику између ова два медија јесте чињеница да виртуелни свет књижевног дела, за разлику од компјутерски генерисане виртуелне реалности у хетерогености својих феномена, може довести до обнављања свести о ономе што је „стварно“ и због тога, за разлику од свог дигиталног аналога, „може довести до политичког дијалога“ (стр. 258) наговештавајући значајну улогу овога аспекта у трансформацијама жанра романа као неопходног преимућства за његов даљи развој.

Исправивши реконструкције наратива у роману кроз његов однос према другим технолошки условљеним медијским праксама у светлу неприкосновене прилагодљивости овога жанра зборник *Reading Matters* се коначно заокружује питањем функције његовог тренутног стања у дигиталној ери које у последњој студији поставља Стјуарт Мултроп (Stuart Moulthrop): „Ако хипертекст служи неком културном програму, који је тада његов циљ?“ (стр. 271), раскрштајући са сваком сумњом у могућност краја књижевности у доба технике и одговарајући да хипертекстуална књижевност не представља никакав вид нове авангарде нити праве културне револуције која би могла да наговести крај једног света, већ управо историјски и културно детерминисан избор за његово очување. У таквом свету, како нам поручује овај зборник, литерарни наратив ће несумњиво сачувати своју заслужену позицију у хетерогеној медијској матрици савремене културе.

МА Иџор Д. Јавор

Докторанд на Филозофском факултету у Новом Саду

Модул књижевност

new_symbolism@yahoo.com

SCRIPTA MANENT

(Ивана Стефановић. *Привајна ѝрича. Према садржају једног кофера.*
Београд: Службени гласник: Архив Србије, 2013, 537 стр.)

Да ли сте се икад запитали шта је, у ствари, текст? Као и увек кад је реч о стварима које мислимо да добро познајемо, ни текст није само оно што се на први поглед види. Он долази од латинског *textus* што значи ткање и од чега су настале још бар две сличне речи: текстура и текстил.

Ако се потрудимо да сазнамо кога светска митологија памти као нарочито добру ткаљу или ткача, наићи ћемо на саме жене: на богињу Атину и трагичну Арахне, од које је настао паук, на Фреју, Норне и Суђенице, чије је ткање судбина богова и људи, на свету ткаљу чије је име заборављено (или забрањено), али она и даље исткива свет у коме живимо и то овде, на Балкану, и на Пенелопу, која тка и пара не би ли изменила судбину која јој прети. Ткање је, дакле, дар богова, оно што је битно, а састоји се, пре свега, од нити и од мисли која те нити види унапред као готову поњаву, слику нечега што нам је драго или нам треба.

Текст је, коначно, слика коју назиремо у даљини и ради које скупљамо нити и распоређујемо их према неком коду, некој шифри која може бити позната само нама, или пак целом свету. Међутим, нигде се не каже да текст мора бити написан: текст и писмо нису узрок и последица, нису ничим повезани тако тесно да се то не би могло одмах раскинути ако се укаже потреба. Пре неки дан сам слушала изванредну приступну беседу Александра Ломе (кад је постао редовни члан САНУ) под насловом: „Да ли је писменост штетна и како превазићи смрт“. Реч је била о Индусима и Келтима и њиховим светим текстовима који се, под претњом смрћу, нису смели записивати већ само учити наизуст и предавати с колена на колена изабраним свештеницима. У тим светим текстовима била је, између осталог, енкодирана и тајна метемпсихозе, пресељења душе из једног живота у други – краће речено, тајна бесмртности. Никакво чудо што за њу није смео свако да зна. Иванину *Привајну ѝричу* ја видим као другу страну медаље онога о чему је била Ломина беседа, и овај приказ бих једнако лагодно могла насловити и *Чему ѝисменоси и како савладајти заборав* – што је за један степен теже него савладати смрт.

Привајна ѝрича је настала захваљујући садржини једног кофера из које се види да чланови породице Бота и Стефановић¹ нису били сасвим обични људи, иако су – изгледа – они сами о себи управо тако мислили: стално су им жеље биле на ивици могућности, увек им је недостајало пара, никад се нису сасвим опуштали и никад нису одустајали од вишег циља без борбе, што их је бацало на разне стране света. Шта год да су они могли мислити о свом животу у своје доба, он њима није могао изгледати тако паучинаст и повредив као нама, из перспективе кофера и последња два века. Претпоставимо да Иванини преци нису били писмени, што

¹ У питању су ауторкини непосредни преци по очевој линији. Стефановићи у књизи почињу Светиславом Стефановићем, лекаром, писцем, управником СКЗ (стрелјаним одмах после рата) и његовом мајком, а завршавају се Павлом Стефановићем (писцем и музикологом), његовим сином и ауторкиним оцем. Боте су преци њене бабе са очеве стране, а прича о њима почиње са Павлом Бота, лекаром, управником лечилишта у Врњачкој бањи и народним послаником. Завршава се на две стране: идући уназад – са Матијом Корвином и његовом сестром од тетке, и идући унапред – са смрћу бабе Милане Бота, удате Стефановић.

за стање ствари у Србији из 19. века не би било нарочито чудно (први кореспонденцијом документовани предак рођен је 1781). Десило би се исто да су се околности помериле за двеста година унапред (рецимо у 1981) – то јест, не би се десило ништа. Захваљујући прво телеграфима, па телефонима, скајпу и мобилној мрежи, у коферу би се данас нашле две-три разгледнице из Прага, Беча или са мора, можда понеки телеграм поводом нечије смрти, позивница на свадбу, програм из позоришта или са концерта – гомила тривијалија која испуњава наше данашње куће на нивоу фиоке или фотографског албума, а од пре двеста година не би остало ни толико, осим можда неке путне исправе, тапије на кућу и сличног. Ето, тако је танка нит од које је почело Иванино ткање: фалило је сасвим мало па да ње уопште не буде. Али управо зато што су се у пуној мери служили чудима модерне технологије свога доба, то јест поштом и железницом, што су били писмени и што су мислили да учење није доколица и привилегија повлашћених, Иванини преци су онај чувени кофер испунили најважнијим деловима својих живота, оним што су једни о другима морали да знају у периодима раздвојености. Да нису толико путовали, кофера опет не би било.

Ствари су, дакле, једноставне: богату текстуру свога литерарног ткања против заборава Ивана дугује писмености својих предака и ефикасној садрузи поште и железнице. Осим што, наравно, ткања ни нема без ткача. Као и у претходним њеним књигама, и у овој се осећа чврста рука композитора, јасна представа о оном што треба да се чује и оном што се само слуги, што се намерно изоставља јер је утисак тако јачи, о ономе што мора да се понови више пута да би добило свој глас. Иако ником никад ништа не додаје и не дописује, Ивана је несумњиво та која им даје живот, која не дозвољава да слово на папиру остане мртво. Писма, слике, бележнице, концепти разних ствари – од говора у скупштини до списка трошкова и послова око сахране – под руком аутора „коферције” стичу облик и масу, постају слични ликовима у неком роману и, што је парадокс своје врсте, тим више добијају на веродостојности. Главне нити, такорећи жиле куцавице овог ткања – животи Павла и Маре Бота, њихове кћери Милане и њене породице (мужа и деце) – имају тако снажан замах да неминовно изазивају читаочеву емпатију. Мене – на пример – не чуди, сад кад сам упознала Боте и Стефановиће, да Мара целу себе држи на папиру, да разговара сама са собом кроз свештице у којима бележи све што јој се деси током дана и што чини то током многих година. За њу њени кажу да је „заповедник” и то је сигурно и била, а заповедници имају одговорност праћену сумњом у себе и друге, грижом савести, осећањем кривице, недоумицама, незаситом потребом за контролом. Заповедник, међутим, не може то да дели са другима – тек са самим собом. Само је још њен отац водио паралелни живот на папиру и свога неуспешног сина, на дан његовог венчања, „отписао” као „прави губитак” од 916 динара и 27 пара (стр. 288). А онда 26. августа 1903. у Мариној књижици осване ово: „Бог да ти душицу прости, мило драго и рођено моје дете, бебо наша, бебац наш слатки сине наш Богице, ти си своју бабу ожалостио да до њеног гроба неће заборавити на тебе душо бабина слатки Богице, наш незаборављени Богице, душо наша слатка” (стр. 250). Овај ламент сигурно јесте њен, њене су грешке – и правописне и интерпункцијске и стилске – јер се понављају кроз читаву књигу, али вапај за мртвим дететом исто овако јечи од искона, у рици звери једнако као и у плачу људи. Ту не помаже вера у пресељење душе.

Густина нити, жестина догађаја, невоља, среће и несреће, смрти, венчања, сахрана, стицања и губљења нагло опадају што се даље и дубље одлази у прошлост. Пошто кофер напусте и последњи споредни ликови (за породицу важни људи, чије судбине дају ткању дубину и печат), још се само прича о звонима чврсто држи потке, али је и за њу већ било потребно ширити дијапазон и користити туђа документа: све што је старије од Карађорђа постаје танко и ретко, путања коју треба ишчупати из мноштва сличних и друкчијих. Никакав се кофер, све и да је чаробан, не може мерити са разарањем и пропадањем који су својствени Балкану, а изгледа

да је 18. век управо она црта испод које документи постају ретка појава све успешније замењивана легендама, причама, јуначким песмама, предањима. И сад смо на мом терену. Нема, међутим, сврхе да на њему и останемо јер је парадокс нашег доба да и усмену културу познајемо само из записа. Као што сведочи песма о смрти Витеза Пинте (стр. 466) који можда јесте, а можда и није био разбојник и хајдук, као што можда јесте, а можда и није био један од предака породице Бота.

За последњих 350 година своје књиге (од 1804. до 1487, односно од Карађорђа до Матије Корвина) Ивана се морала ослањати махом на „велику“ историју из које се само најупорнијим трагањем мотивисаним личном страху могло извући оно што је она пронашла и изнела на видело. Кад књига приђе самом крају, и ауторка се пита да ли је много или мало оно што је открила: „да је неко ’Старац’, или да је ’хром’, да је ’сеоски судија’, или да је наследио ’две куће’, или да је ’служио у Тврђави’, или нешто о неплаћању пореза, о коњу или удовици. И више ништа“ (стр. 511). Многи би знатно раније већ одустали и пустили да им се прича развје у магли, јер то није недостојан завршетак било чега што у нашим крајевима траје више од два-три века.

Иако већина поглавља у књизи (нарочито танкој) почињу неком „кључном речју”, прави *password* у Иванином трагању било је презиме Бота у свим облицима (Ботта, Bota, Botta, de Bota, от Ботта итд.), а на самом крају стајао је – како се испоставило – мали грб са гавраном на средњем од три брда и са цветом у кљуну. Страшно је и дивљења достојно како се неке путање савијају у петљу нарочите врсте, ону у којој су сви наши преци увек препознавали интервенцију неког божанства. Иако нема сумње да је гавран у грбу дошао међу Боте са двора Матије Корвина (заједно са његовом сестром од тетке и њеним миразом), не смемо не уочити каква се таписерија из свега тога изаткала: гавран је, уз орла и сокола, епска птица која говори и носи зле гласе, а у митологији птица богова (Одина, Аполона) који проричу судбину (читајући, вероватно, из ткања божанских ткача). На краљевски грб је доспео као крадљивац са прстеном у кљуну без иједног митског детаља, а зашто код Бота уместо тога држи цвет, и који, остаје да се види. Оно, међутим, што он у хералдици значи чудесно се слаже са носиоцима оба грба: гавран је „неко ко је, наследивши мало од својих предака, захваљујући провиђењу постао творац своје среће или неко издржљиве природе”.² Краљ Матијаш је у том смислу добио епску песму:

Круна се је и вила и вила,
Она паде на кулу високу,
А кроз кулу на Јанкова сина,
На Јанкова сина Матијаша.
А говоре будимска господа:
„Твоја ј’ срића, војевода Јанко!
И твојега сина Матијаша;
Нек му буде круна и краљевство“
а Боте су добиле Иванину књигу.

Мирјана Дејелић
Београд, 5. јун 2013.

Др Мирјана И. Дејелић
Балканолошки институт САНУ
Кнез Михаилова 35/IV, 11000 Београд, Србија
detelic.mirjana5@gmail.com

² <http://www.relikon.com/GlasHeralda/GH004/Heraldika_simbolizam.htm>

О НОВОМ КОНТРАСТИВНОМ ВАЛЕНЦИЈСКОМ РЕЧНИКУ

(Miloje Đorđević i Ulrich Engel. *Srpsko-nemački rečnik valentnosti glagola*
– *Wörterbuch zur Verbvalenz Serbisch-Deutsch*. München:
Verlag Otto Sagner, 2013, 780 стр.)*

1. PROOEMIUM. Када смо недавно представљали дело истих коаутора, Милоја Ђорђевића и Улриха Енгела, речник глаголске валентности који је био другог смера – од немачког језика (J_1) ка српском или Б/К/С (J_2) [*Wörterbuch zur Verbvalenz Deutsch – Bosnisch/Kroatisch/Serbisch*] – на крају смо приказа изразили наду, тачније очекивање да неће проћи много времена пре него што се буде појавио и речник валентности са српским језиком као полазним (J_1) и немачким као циљним (J_2). Ови су аутори четири године након првог објавили и други, ишчекивани и коришћеницима неопходан речник, а нашој лингвистици (посебно лексикографији и морфосинтакси) свакако недостајући лексикон. *Српско-немачки речник валентности глагола* издат је, као и претходни, у Минхену, али овога пута у SAGNER-овој славистичкој едицији [Sagners Slavistische Sammlung], као тридесет и четврта свеска под уредништвом угледног слависте Петера Редера [Peter Rehder].

2. О САДРЖАЈУ, КОНЦЕПЦИЈИ И ГРАМАТИЧКОЈ ОСНОВИ, ТЕ МИКРОСТРУКТУРИ РЕЧНИКА. Као што је претходни валенцијски речник Ђорђевића и Енгела, превасходно, био намењен немачким говорницима, тако овај сада примарно за адресате има матерње српске (к томе и хрватске/бошњачке/црногорске) говорнике¹ који уче немачки језик или који желе/треба да провере валенцијска својства појединих немачких глагола

* Овај прилог настао је у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагмајичка исцртавања* (178004), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ У вези с тим требало би рећи да је у овом речнику направљена измена у односу на наслов претходног речника Ђорђевића и Енгела, који је гласио *Валенцијски речник немачки-босански/хрватски/српски*, што значи да су се аутори – суочени с уобичајеном глотонимском дилемом – определили за „једночлани” лингвоним (па отуда и наслов *Srpsko-nemački rečnik valentnosti glagola – Wörterbuch zur Verbvalenz Serbisch-Deutsch*). Ипак, као и у претходном речнику, сасвим оправдано, аутори кажу да су (2013: 7) „опис, објашњења и сви примери у Речнику додуше писани екавски, али се њиме могу без икаквих тешкоћа и с мало добре воље служити сви говорници оних језичких идиома које смо до 1992. године називали општеприхватљивим термином српскохрватски, односно хрватскосрпски. Ово тим више што регионалне фонетске, морфолошке и лексичке специфичности нису препрека за нормалну комуникацију, јер је валентност глагола код свих говорника иста без обзира на то да ли они живе у Босни и Херцеговини, Црној Гори, Хрватској или Србији и како они свој језик називају”. Ми потцртавамо, у овоме цитату, две квалификације: једну системску, иманентнојезичку – без икаквих тешкоћа, и заиста је тако језички, на комуникативној разини, тј. на нивоу кода, нема никаквих тешкоћа у споразумевању међу говорницима који своје језике називају према етничкој/националној „супстанци”, и другу квалификацију – с мало добре воље, која је психолошко-интенцијске нарави, неретко индивидуално, а још чешће друштвено/регионално/етнички/историјски условљене, што често уме стварати проблеме тамо где их не би требало бити и где нема разлога да постоје.

(у поређењу с њиховим српским еквивалентима). Наравно, важи оно што је речено и за претходни речник [*Wörterbuch zur Verbvalenz Deutsch – Bosnisch/Kroatisch/Serbisch*]: њиме се може (оптимално) служити и све информације из оваквог типа речника искористити тек неко ко поседује озбиљније граматичко (пред)знање, па ће његови корисници бити доминантно студенти, лектори и други академски посленици славистичког, односно сербокроатистичког усмерања.

Речник је фундиран на зависентној (вербоцентричној) теорији, а главни му се (лексикографски) узор могу детектовати у *Концепцијоној граматичкој немачкој и српскохрватској језика* (Енгел/Мразовић и др.) из 1986. год. и другом, прерађеном издању ове књиге из 2012. год. Кључни за овај речник – као уосталом и за зависентну теорију (теорију зависности) – јесте појам *валентности* (и *рекције*), те ћемо овим феноменима и начину на који су одређени (у речнику) посветити нешто већу пажњу. Ђорђевић и Енгел кажу како (2013: 9) „глагол одређује број, облик и врсту допуна које су неопходне да реченица буде граматички коректна” и та се појава именује термином *валентности* [Valenz]; тако се, заправо, добија минимални реченични образац [Satzmuster], који, када се прошири *факултативним дојунима*, прелази у реченични план [Satzbauplan].

Аутори су *обавезне дојуне* – што је средишње место речничког чланка – класификовали према својим теоријским поставкама, изложеним у бројним радовима и претходним лексикографским делима, а у потпуности (изузев једне мале измене) одговарају систему (обавезних) допуна, изложеном у *Wörterbuch zur Verbvalenz Deutsch – Bosnisch/Kroatisch/Serbisch* из 2009. године. Ђорђевић и Енгел уводе 11 односно 12 допуна: субјекат (sub), допуна у акузативу (akk), допуна у генитиву (gen), допуна у дативу (dat), допуна у инструменталу (искључиво у српском) (instr), предлошка, тј. препозитивна допуна (prp), ситуативна допуна (sit), директивна допуна (dir), експанзивна допуна (exp), модификативна допуна (mod), предикативна допуна (pred), те глаголска допуна (vrb).² Поред овога, свакако суштинског

² Поређења ради, навешћемо и како изгледа класификација допуна у још двама – веома значајним – делима с ослонцем на *Граматичку зависност* – у *Граматичкој српскохрватској језика за странце* (Мразовић – Вукадиновић 1990) и у *Валенцијском речнику немачки-босански/хрватски/српски* (Ђорђевић – Енгел 2009). У граматички налазимо следеће дојуне (укупно девет) – допуна у номинативу D_{nom} , допуна у генитиву D_{gen} , допуна у дативу D_{dat} , допуна у акузативу D_{ak} , допуна у инструменталу D_{instr} , препозиционална допуна D_{prep} , адвербијална допуна D_{adv} , предикативна допуна D_{pred} и, као последња, издвојена је вербативна допуна D_{verb} . У *Валенцијском речнику немачки-босански/хрватски/српски* идентификоване су следеће дојуне: субјекат (sub), допуна у акузативу (akk), допуна у генитиву (gen), допуна у дативу (dat), допуна у инструменталу (само у српско-хрватском) (instr), предлошка допуна (prp), глаголска допуна (vrb), ситуативна допуна (sit), директивна допуна (dir), експанзивна допуна (exp), допуна у номинативу (nom) и придевска/адјективна (adj) допуна. Очите су, дакле, минималне разлике, али оне су ипак мање суштинског карактера, а више последица другачијег терминолошког решења; јасно је да постоји готово потпуна подударност у изгледу и броју допуна у речнику који овде приказујемо и наведеним двама претходним делима.

Овде ћемо само још скренути пажњу на врло добру Самарцијину (1986) поделу глагола према валенцијским обележјима. Овај аутор разликује следеће дојуне: D_0 – традиционални субјекат у номинативу, D_1 – акузативна допуна, D_2 – генитивна допуна (која обухвата две синтаксичке функције – директног и индиректног објекта), D_3 – дативна допуна (у синтаксичкој функцији индиректног објекта), D_4 – инструментална допуна (такође, у функцији индиректног објекта), D_5 – предлошки објекат, D_6 – прилошка допуна

сегмента речничке микроструктуре, у натукници можемо наћи још и следеће (граматичке) податке: уз *лему* (одредничку реч), која је исписана латиницом (и није акцентована), јављају се још и варијантни облици (нпр. ек. *делиџи* : ијек. *дијелиџи* // срп. *информисаџи* : хрв. *информираџи*), те видски парњаци (*доџераџи* : *доџери-ваџи*). У натукници налазимо податке о *основним облицима глагола* [Stammformen], *значању* [Bedeutung], *браћењу дружих речи* (најчешће је реч о гл. именицама и, по-негде, о придевима) [Wortbildung], *семантици* глаголских допуна [Semantik], (евентуалним) *пасивним формама* [Passivformen], (евентуалној) *дојунској клаузи* или *инфинитивној конструкцији* – за шта аутори користе термин *трансформација* или *преоблика* [Ausbau], и, на крају, уколико их има, наводе се и *додашне напомене* [Bemerkungen]. Будући да је, како је речено, централни део одреднице тзв. минимална реченична структура [Satzbauplan], тј. питање (броја и изгледа) допуна, о којима је већ доста казано, скренућемо пажњу још само на семантику глаголских допуна [Semantik], јер сматрамо да је битно објаснити семантичке типове и категорије које Ђорђевић и Енгел уводе не би ли, уважавајући значењске нијансе између актаната, истакли „рафиниране” разлике у употреби одређених глагола. Дакле, према схватањима аутора (2013: 13), већина лексема има (бар) две врсте значења: а) *инхерентно* и б) *комбинајорно*. Прво, инхерентно, значење било би *значање по себи*, тј. оно које је одређено инхерентним обележјима одговарајуће лексема, а друго, комбинајорно значење се односи на *значање речи у контексту/исказу*, управо као што глагол везујући уза се сателите не одређује само њихов број и облик него и њихова (реченичном конструкцијом условљена) семантичка обележја. Тако се могу, даље, различити *релациона* и *кашегорцијална* комбинајорна значења. Семантички односи између глагола и аргумената (сателита) исказују се уз помоћ *релацијора*, а то су, заправо, филмор(ск)и *семантички падежи* или *семантичке улоге* [semantische/thematische Rollen//’Kasus’], које су у Речнику (насупротив неким другим моделима) сведене на четири главна типа: *вршилац* радње у најширем смислу (агентив или AGT), *пацијенс*, онај ко је радњом „погођен” или пасиван члан (афектив или AFF), потом *месџо* дешавања радње (локатив³ или LOC) и, на крају, *класификајив* (KLS), који означава какву особину или припадност неке величине одређеној класи као збирном појму (уз копулативне и семикопулативне глаголе типа *биџи*, *џосџаџи*, *важџи*...).⁴ Ђорђевић и Енгел упозоравају да ове четири семантичке улоге треба

(која обухвата све оне адвербијале без којих би реченица била аграматична) с четири (значањска) подтипа (месна, временска, узрочна и начинска прилошка допуна), D₇ – именски предикат (где именска реч бива делом предиката, нпр. уз глаголе *чинџи се*, *осџаџи*, *џосџаџи*, *џрогласџи се*, *џравџи се* и сл.), D₈ – придевски/квалификативни предикат и D₉ – инфинитивна допуна (којима одређени глаголи непотпуног значења отварају место у реченичној структури). Видимо и овде велике подударности с претходним класификацијама, али и одређена одступања. Отуда не би било лоше све класификационе критерије још једанпут размотрити и срањујући их доћи до најсолиднијег решења.

³ Овај термин (=локатив) никако не треба схватити у значењу нашег седмог падежа, као члана морфодеклинационе парадигме (уосталом, у немачком језику и не постоји локатив као морфолошки падеж), него у смислу *сџацијалне дојуне*.

⁴ Аутори, такође, луче код агентива и афектива три подгрупе – EFF (када захваљујући радњи AGT-а *насџаје/несџаје* нека величина), MUT (када се захваљујући радњи нека величина просторно *мења* или се нека карактеристика *мења*) и FER (када се у некој активности не мења величина, него она фунгира само као „носилац” те активности/радње): AGT_{eff} и AFF_{eff}; AGT_{mut} и AFF_{mut}; AGT_{fer} и AFF_{fer}. Ђорђевић и Енгел прецизирају и LOC и KLS, разликујући аблатив, алатив (=адлатив) и претерив (=перлатив).

схватити у (мета)лингвистичком значењу, а не у смислу (одсликавања објективне) стварности, што се илуструје следећом групом примера: а) *Gospodin Petrović mi je poslao račun* : *Herr Petrović hat mir die Rechnung geschickt*, б) *Finansijski uređ mi je poslao račun* : *Die Finanzamt hat mir die Rechnung geschickt*, и с) *Vetar je otvorio kapiju* : *Der Wind öffnete das Tor*. Из ових примера постаје јасно да не само људско биће/ особа, као у (а) примеру, може функционисати као агентив него и да ту улогу могу имати институције, као у (б) примеру, те природне појаве, као у последњем (с) примеру. Слично је и са примером *Reka deli grad na dva dela* : *Dieser Fluss teilt die Stadt in zwei Teile Hälfte*, где је јасно да се *peću*_(sub-AGT) не може приписати свесна активност, иначе карактеристична за (прототипичног) вршиоца радње, али се, у лингвистичкој интерпретацији (ове реченице) номинативна, тј. субјекатска допуна *reka* (sub) посматра као агентив, на шта, уосталом, указује и могућност образовања пасива. Аутори разликују, према могућности творења пасива и безличних конструкција, три ступња агентивности – AGT^{'''} (најјачи ступањ = могућ је пуни пасив), AGT['] (слабија агентивност = само општи пасив је могућ) и AGT['] (најслабија агентивност = само је *швојикализација* могућа). Пошто између глагола и сателита мора постојати (и) *семантичка конгруенција* на основу *правила селекције* [Selektionsregeln], то је најцелисходније такву рестрикцију (селекцију) објаснити помоћу параметра категоријалног значења. Аутори користе следећа категоријална обележја: anim – живо, hum – људско, inst – институција, тј. установа, zool – животиње, plant – биљке; inanim – неживо, obj – предметно, материјално (избројиво), mat – предметно, материјално (небројиво); sachv – чињенично стање, akt – активност/радња/процес, stat – стање, intell – категорија мишљења и остало (нешто што се не да прецизно дефинисати). Сва се ова обележја групишу у две надређене скупине – материјално/перцептабилно и нематеријално/духовно.

За крај овог општег прегледа треба рећи да је у Речник ушло око 800 српских глагола и око 900 немачких преводних еквивалената, али да број семантичких реализација (алолекса) – услед изразите полисемичности појединих глаголских лексема – прелази цифру од 1900 значењских варијаната. Уз то, тзв. повратни глаголи обрађивани су под истом одредницом као и неповратне глаголске форме.

3. EXEMPLI GRĀTIĀ. Упознавши се с основим теоријским и методолошким поставкама Речника, можемо сада приказати и поједине речничке одреднице и указати на то како су претходно скицирана решења примењена.

Узимо следеће примере: за почетак, глагол *leći/legati* и његов немачки еквивалент *sich legen*.

leći/legati; lijegati Osn. oblici: <i>legnem/ (ležem); liježem</i> (sic)	sich legen <i>legt sich, legte sich, hat sich gelegt</i>
Značenje: 'zauzeti vodoravni položaj; odmoriti se' Rečenični plan: sub dir Semantika: sub AGT ['] _{mut} ; anim dir LOCall; mat	'sich in horizontale Position begeben' sub dir sub AGT ['] _{mut} ; anim dir LOCall; mat
<i>Stanko je [jednostavno na tri dana] legao u krevet.</i> <i>Ja tu [ne] bih legao.</i>	<i>Stanko hat sich [einfach drei Tage] ins Bett gelegt.</i> <i>Da würde ich mich [nicht] hinlegen.</i> Generalni pas. <i>Jetzt wird sich nicht hingelegt.</i>
Pasiv: – se-konstr. (bezl.): <i>Sada se ne leže.</i>	

Видимо да, у овако прегледном и детаљном речничком чланку, између леве и десне стране натукнице влада (практично) потпуни паралелизам и готово не постоји ниједна разлика између „морфосинтаксичког понашања” глагола *leći/legati* (*sich legen*) у ова два језика. Дакле, у оба се језика јавља субјекатска допуна (sub) чије је семантичко обележје AGT''_{mut}. То значи да у обама језицима субјекатски аргумент има средњи степен агентивности и да именице које запоседају ову позицију морају имати категоријално обележје *аним*. Други је аргумент – директивна допуна – међутим, интересантнији у овом примеру: видимо да и он има исте инхерентне и категоријалне особине у оба језика – LOCall mat, што значи да има значење спацијалног адвербијала и категоријално обележје тзв. материјалне ствари, али битно је нагласити како директивна допуна у српскоме може бити исказана предлошко-падежном конструкцијом (у првонаведеном примеру је у предлошком акузативу, али би могла бити и у било којем другом падежу с директивним значењем, нпр. испред/поред... + N_{gen}) или директивним прилогом (како је у другом примеру), као уосталом и клаузом Cl_{dir} с тим значењем (нпр. *Ležao je* + Cl_{dir} /*ūamo/ ēde je našao mešio*).

Узмимо у разматрање гл. *lečiti* / *liječiti* и његов немачки еквивалент *behandeln*.

lečiti / liječiti Osn. oblici: <i>lečim; liječim</i>	behandeln <i>behandelt, behandelte, hat behandelt</i>
Značenje: 'medicinski, psihološki negovati; tretirati, ukazivati medicinsku pomoć' Građenje reči: <i>izlečiti, zalečiti; lekar(ka), lečnik, lečenje; izlečen</i> Rečenični plan: sub ak Semantika: sub AGT'' _{fer} ; hum ak AFF _{fer/mut} ; anim	'für jemanden fachkundig sorgen'
<i>Dr Babić me je [tada] lečio.</i> <i>Gordana ga je lečila [dve godine].</i>	<i>Dr. Babić hat mich [damals] behandelt.</i> <i>Gordana behandelte ihn [zwei Jahre lang].</i> - werden, gehören
Pasiv: <i>biti pasiv; se-pasiv</i> <i>Ona je brižljivo lečena./Ona se brižljivo leči.</i> <i>Jedan takav čovek se jednostavno mora lečiti brižljivije./</i> Takvog čoveka treba jednostavno lečiti brižljivije.	<i>Sie wird/wurde sorgfältig behandelt.</i> <i>Ein solcher Mensch gehört einfach sorgfältiger behandelt.</i>

Погледамо ли овај речнички чланак, видећемо да агентивни аргумент у номинативу има обележје хум (мада би се овде могла наћи и лексема с обележјем *инсц*, нпр. *Поликлиника ја је њојшћуно излечила=ūрејородила*), док је други аргумент у акузативу и има улогу семантичког објекта, тј. пацијенса/афектива. Пошто други аргумент има беспредлошку акузативну форму, јасно је да се у српском (и немачком) може градити и пасивна конструкција, било партиципског било рефлексивног (*се-*) типа.

lečiti (se) 3; liječiti (se) Osn. oblici: kao <i>lečiti 1</i>	heilen 2 kao <i>heilen 1</i>
Značenje: 'ozdraviti, proći (bolest)' Rečenični plan: sub Semantika: sub AGT _{mut} ; stat (bolest) <i>Takve bolesti se [sporo] leče.</i>	'besser werden, nicht mehr existieren (Krankheit)' sub sub AGT _{mut} ; stat (bolest) <i>Solche Leiden heilen [langsam].</i>

Zanimljivo je da kao treću aloleksu овога глагола (*lečiti/liječiti* [se] 3) аутори издвајају ону која има семантичку реализацију у српском 'ozdraviti, proći (bolest)', односно у немачком 'besser werden, nicht mehr existieren (Krankheit)'. Није посве јасно да ли је у реализацији овог глагола, а сходно леми, морфема *se* факултативна или обавезна, али из примера, и наведеног значења, мора произилазити облигаторност те морфеме јер, једина допуна која се појављује у овој алолекси, према ауторима, јесте субјекатска, а семантичка улога тог субјекта је најнеагентивнија (AGT'), с подобележјем *mut* (што значи да се захваљујући радњи неко својство тог субјекта мења), дакле, реч је о медијалном гл. стању, па је морфема *se* обавезна, јер бисмо у супротном имали транзитивни глагол и морали бисмо имати *афектив* у акузативу. (Наравно, могли бисмо и рећи да је у питању квалификативна употреба глагола у рефлексивној (пасивној) конструкцији.)

Представићемо сада и глагол *lečiti*₂:

lečiti 2; liječiti Osn. oblici: kao <i>lečiti 1</i>	heilen <i>heilt, heilte, hat geheilt</i>
Značenje: 'učiniti da neko ozdravi, rešiti koga kakve bolesti' Градење речи: Rečenični plan: sub ak (instr) (prp) Semantika: sub AGT _{fer} ; hum ob mas (lek. sredstvo) ak AFF _{mut} ; anim plant/ AFF _{eff} ; stat /bolest/ instr AFF _{mut} ; obj mas (lek. sredstvo) akt (terapija) prp AFF _{eff} ; stat (bolest) <i>Edita je svog muža (od nesанице) lečila (hladnim oblogama). Ova mast leči upale (jednim novim aktivnim sastojkom). Ti možeš tvoja jabukova stabla lečiti (ovim sredstvom za prskanje).</i> Pasiv: <i>biti pasiv; se-pasiv</i> <i>Kašalj je lečen/se leči ovom terapijom.</i> <i>Bolesnik je potpuno izlečen.</i> <i>Takva bolest se mora lečiti na tradicionalan način.</i>	'machen, dass jemand/etwas wieder gesund wird' <i>ausheilen, verheilen; Heilung, Heilpraktiker, Heilungsprozess; heilbar, heilsam</i> sub ak (prp ₁ <i>mit</i>) (prp ₂ <i>von</i>) sub AGT _{fer} ; hum ob mas (lek. sredstvo) ak AFF _{mut} ; anim plant/ AFF _{eff} ; stat /bolest/ prp ₁ AFF _{mut} ; obj mas (lek. sredstvo) akt (terapija) prp ₂ AFF _{eff} ; stat (bolest) <i>Edita heilte ihren Mann (mit kühlen Umschlägen) (von seiner Schlaflosigkeit). Diese Salbe heilt Entzündung (mit einem neuen Wirkstoff). Du kannst deine Apfelbäume (mit diesem Spritzmittel) heilen.</i> <i>werden, sein, gehören</i> <i>Der Husten wurde/wird mit dieser Therapie geheilt.</i> <i>Der Patient ist völlig geheilt.</i> <i>Ein solches Leiden gehört auf traditionelle Weise geheilt.</i>

Видимо да глагол *lečiti*₂ и његов преводни еквивалент *heilen* имају подударне морфосинтаксичке особине: формална (реченична) структура подразумева субјекатску допуну (sub) и акузативну допуну (ak), и две факултативне допуне где постоји формална разлика између српског и немачког језика: у српском су то инструментална (instr) и (генитивна) предлошка (prg) допуна, док се у немачком јављају две предлошке (prg) допуне (у дативу).

На основу четири наведена примера речничких натукница, може се, барем *grosso modo*, стећи увид у природу лексикографског и синтаксичког поступка примењеног у Речнику.

4. КА СУМИРАЊУ УТИСАКА. Оно што смо рекли и закључили о претходном Ђорђевићевом и Енгеловом речнику можемо (уз мање ограде) и овде поновити, јер су, на концу, они комплементарни и рађени у идентичном теоријском кључу уз исти методолошки образац: прво (и најважније), доследно се (у речничким одредницама) спроводи зависенцијални модел у експликацији „понашања” глагола; друго, чини нам се да су ауторима семантичка својства (почесто) битнија од форме/обличких варијанти које су површински експоненти неког значења, будући да су управо семантичке јединице универзалније (и такав приступ је свакако разумљив), чиме се доста добија у семантичком опису, али делимично губи у морфосинтаксичкој разради; и треће, максимално се тежи „синхронизацији” леве (српске) и десне (немачке) стране у натукници. Једино што бисмо додали, уз ово, јесте да гдекад аутори при одређивању инхерентног значења лексема (алолекси) нису најпрецизнији, тако да се јављају мале значењске неравнине (вероватно као „уступак” немачком еквиваленту), али то не умањује свеукупну вредност и значај Речника. На другој страни, похвално је то што су аутори посветили већу пажњу објашњењу тзв. комбинаторног значења (посебно тематских/семантичких улога), учинивши метајезик Речника разумљивијим, и његову употребу приступачнијом корисницима.

5. PRO FUTURO. Депенденцијализам је – као теоријски правац – присутан у језикословљу већ пола столећа. И у том је периоду извршио немали утицај и на ширу лингвистичку, а поглавито на уже, научне заједнице синтаксичара и семантичара. У неким је срединама, међутим, рецепција овог теоријског правца остварила далеко већи утицај, у другим, сразмерно, мањи. Извесно је да је код српских лингвиста *вербоценџризам*, доминантно, био теоријско средство у анализама – германиста (истакнимо: ми, у Новом Саду, можемо бити додатно поносни, јер је у томе предњачила наша професорка Павица Мразовић). Србисти (сербокroatисти) у последње време показују све веће занимање за граматику зависности и број радова у којима се примењују принципска решења ове теорије расте, па тако и овај речник може представљати свакако битан подстицај за наставак иридирања зависенцијалног модела на ширу научну заједницу у србистици – како у области морфосинтаксе, тако и у подручјима лексикологије, лексикографије, (синтаксичке) семантике итд.

Мр Страхинија Р. Стјефанов

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

straxstepanov@yahoo.com

ПОУЧИТЕЛНО СОБРАНИЈЕ РАЗНИХ ЈЕЗИКОСЛОВНИХ ДЕЛ
 ЛИБО ОДАБРАНИ СПИСИ О КЊИЖЕВНОМ ЈЕЗИКУ
 КОД СРБА У 18. И 19. ВЕКУ

(Александар Милановић. *Језик весма љолезан*. Београд:
 Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2013, 284 стр.)*

1. Упознати једног истраживача у најразличитијим аспектима – како с обзиром на дијапазон поља интересовања и утицај лингвистичких школа и литературе тако и у погледу путева будућих истраживања – најлакше је у оном тренутку када се пред читаоцем нађе збирка одабраних списа тог аутора. Будући да најчешће у таквим ситуацијама сâм аутор врши селекцију својих радова, бирајући, претпостављам, оне које сматра за најзначајније у свом истраживачком раду, оваква збирка постаје још драгоценија. Поред тога, имати на једном месту најважније радове неког аутора, дакле, радове публиковане у различитим домаћим и страним часописима, зборницима и сл., у великој мери олакшава приступ литератури оним истраживачима који се баве сличном проблематиком. Управо такву драгоценост представља и збирка одабраних списа *Језик весма љолезан* Александра Милановића, ванредног професора на Катедри за српски језик Филолошког факултета у Београду.

1.1. Ова публикација инспиративног наслова поред уводног текста, написаног искључиво за ову прилику „као кључ за разумевање концепције и композиције књиге”, како истиче сâм аутор, нуди двадесет пет раније објављених радова, незнатно измењених и стилски уједначених, публикованих у периоду од 1999. до 2012. године. Радови су уобличени у оквиру четири тематске целине, које истовремено представљају и основна поља истраживања А. Милановића: 1. *Развој ћирилице код Срба крајем 18. и у 19. веку* (21–82); 2. *Српска књижевнојезичка ситуација у 19. веку* (83–126); 3. *Језик и стил српских љисаца у 19. веку* (127–194); 4. *Генеа љублицистичког стила у 19. веку* (195–266).

2. У уводном тексту, насловљеном *Уместо увода: српски језик на смени 18. и 19. века* (9–17), А. Милановић најпре даје преглед књижевнојезичке ситуације код Срба у 18. и 19. веку упућујући на присуство хомогене диглосије, те на коегзистенцију и конкуренцију рускословенског, руског књижевног и славеносрпског језика орфелиновског и доситејевског типа, истовремено указујући на њихову условљеност конкретном културном и друштвено-политичком ситуацијом, али и функционалностилским елементима и жанром, нарочито од 19. века. Поред тога, аутор истиче и чињеницу да је развој науке и филологије код Срба у предстандардној епоси био директна последица општег друштвеног развоја међу Србима, контаката како са православном Слaвијом тако и са западноевропским културним наслеђем, што је довело до изразитог богађења лексикона, пре свега неологизмима. На овај начин створен је простор за отварање новог питања међу ученим Србима тог времена (пре свега С. Мркаља и Ј. Милованова) – питања књижевног језика, писма и правописа. Како истиче аутор „развој књижевнојезичких схватања био је у директној

* Овај рад настао је у оквиру пројекта Историја српског језика (178001), који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

корелацији са сменама стилских формација у српској књижевности” (14), дакле, барока, класицизма, предромантизма и романтизма.

Посебно питање којим се аутор бави јесте развој публицистичког стила код Срба, насталог опонашањем немачких и руских узора, што је довело до појаве нове лексике страног порекла (славенизама, интернационализама, германизама, турцизама и др.). Истраживања показују да се ненормираност језика у текстовима овог стила односи на фонетско-фонолошки и морфолошки ниво, али да је дистрибуција појединих црта зависила од теме, жанра и извора новинског чланка.

3. Првом поглављу – *Развој ћирилице код Срба крајем 18. и у 19. веку* – посвећено је седам радова: (а) *Сйаиџус фонеме /ц/ у Мркаљевој реформи српске азбуке*, (б) *Графијско-орџоџрафска норма и њена реконстџрукција у Мркаљевим филолошким радовима (1810–1817)*, (в) *Инвенџар фонема у Мркаљевој реформисаној ћирилици*, (г) *Српска ћирилица и концепџије књижевноџ језика у 19. веку*, (д) *Српска ћирилица Јована Субоџића*, (ђ) *Графема јери у џрафемайском сисџему Јована Субоџића*, (е) *Кодерова орџоџрафија: између вуковске, џредвуковске и соџсџвене*. На основу наведених наслова читалац се практично упознаје и са централним фигурама у испитивању језика, писма и правописа А. Милановића – Јованом Субоџићем, Савом Мркаљем и Ђорђем Марковићем Кодером.

3.1. Анализирајући статус фонеме /ц/ у Мркаљевим списима, А. Милановић најпре даје преглед релативно богате литературе посвећене овој проблематици закључујући како се у њој за овај глас дају кратке констатације које се могу свести на то да Мркаљ фонему /ц/ не спомиње у својој реформи. Милановић покушава да утврди разлог због којег Мркаљ у свом елаборату о реформи ћирилице не спомиње ортографско решење за фонему /ц/, која је свакако била део фонолошког система његовог језика. Јасно уочавајући основни недостатак у свим ранијим радовима – корпус за анализу представљало је најчешће само *Сала дебелоџа јера* С. Мркаља, Милановић узима у обзир и друге Мркаљеве текстове и у њима наилази на два начина обележавања фонеме /ц/: <ж> и <чж>, нпр. *жиџерица*, *Мачжари*. Потом полази од две претпоставке. Прву је изнео проф. М. Окука и она подразумева чињеницу да је Мркаљ желео да реформише *црквену* ћирилицу, при чему је крајња граница радикализма његове реформе допирала до тога да се у новом систему реформисане ћирилице не лију нова слова, што би за слово којим би се обележавало /ц/ свакако било неопходно. Други, социолингвистички фактор, односио би се, према Милановићу, на општи став говорника западног дела српског језичког простора, у којем се зазирало од промена у оном писму које је симболизовало православље. Поред тога, изразите пуристичке тенденције, присутне међу бројним савременицима и истомишљеницима С. Мркаља (попут Дошеновића и Соларића), које су, између осталог, подразумевале и уклањање турцизама из вокабулара, сматра аутор, утицале су на то да је посебна графема за /ц/ сматрана непотребном. На крају се закључује да је „статус фонеме /ц/ био у директној вези са концепцијом будућег књижевног језика, односно са његова два битна елемента: а) типом ортографије, тј. правописа (морфолошког или фонолошког) и б) статусом турцизама” (31). Према визији будућег стандарда са морфолошким правописом и без турцизама графичко решење за фонему /ц/ сасвим је излишно.

3.2. У раду *Графијско-орџоџрафска норма и њена реконстџрукција у Мркаљевим филолошким радовима (1810–1817)* аутор Мркаљеве филолошке радове из 1810. и 1817. дели на три корпуса: (а) првих 15 страна *Сала дебелоџа јера* и 2 стране *Предисловија*, (б) последње три стране *Сала дебелоџа јера* и (в) два текста из 1817. (*Палинодија* и *Предлоденија*) закључујући да се ни у једном од њих Мркаљ није

држао постојећих узуса у погледу графије и ортографије. У односу на графију у *Салу дебелога јера*, два текста из 1817. г. доносе новину – стварање хибридне ћирилице (основа из грађанске са графемом ук <у> из црквене ћирилице). У наведена два текста из 1817. Мркаљ враћа и <щ>, графему уклоњену у *Салу*, али уноси и новину у погледу правописа те, иако задржава морфонолошки ортографски проседе, нуди своја решења за писање дугих вокала (нпр. *знаака* и сл.). Анализирајући још једном познату полемику коју је у науци изазвало питање да ли се Мркаљ у својој *Палинодији* одрекао своје реформе ћирилице, А. Милановић, у складу са ставовима В. Опачић-Лекић и А. Младеновића, закључује да С. Мркаљ не само да није одустао од својих ставова у погледу азбукопротреса, него је понуђени систем графије реконструисао увођењем графеме <ъ> (у функцији обележавања средњег вокала средњег реда шва /ə/ у позицији иза консонанта) и диграфа <ръ> (којим је обележавао силабичко р испред вокала). На овај начин, закључује аутор, С. Мркаљ је понудио графички систем од 31 графеме (26 монографа и 5 диграфа).

3.3. Трећи рад у овој збирци посвећен Мркаљевој реформи ћирилице *Инвентар фонема у Мркаљевој реформисаној ћирилици* доноси закључак да се инвентар ћирилице након Мркаљеве реформе у делу *Сало дебелога јера* *либо азбукојројрес* свео на 29 графема – 25 монографа и 4 диграфа. Аутор истиче значај Вуковог рада на коначној реформи ћирилице, чиме се фонолошки систем употпунио фонемом /ц/, диграфи заменили монографима, а <г> у вредности /ј/ графемом <ј>. На крају, велики значај у погледу имплементације и експанзије оваквог система А. Милановић приписује самом Вуку Караџићу јер је у својим делима доследно примењивао реформисано писмо. Поред тога, истиче и често занемаривану чињеницу која се односи на то да је у погледу реформе ортографије (тј. преласка са морфонолошког на фонолошки правописни принцип) заслужан искључиво Вук.

3.4. Доводећи у везу графематски систем са ставовима аутора у погледу структуре српског књижевног језика, у раду *Српска ћирилица и концепције књижевног језика у 19. веку* аутор наводи разлоге употребе различитих ћириличних система у предстандардном периоду код појединих аутора – однос према позајмљеницама утицао је на инкорпорирање <ф> и <ц> у систем, а интерпретација језичке распрострањености српског језичког простора – на статус графеме <х>. Илуструјући наведене ставове кратким историјатом фонема /ф/, /х/, и /ц/, аутор закључује како је употреба одговарајућих графема директно зависила од будућег ортографског проседеа (фонолошког, морфонолошког или историјског) те од степена пуристичких тенденција у будућем књижевном језику. Поред тога, у овом раду аутор даје и напомене о статусу графема шча/шта, тите, ижиче и јата, као и о обележавању фонема /ј/, /ћ/, /ђ/, /љ/, /њ/.

3.5. У радовима *Српска ћирилица Јована Суботића* и *Графема јери у графематском систему Јована Суботића*, описујући графичке системе којима се Суботић служио и утврђујући узроке промена у њима, аутор указује на специфично место које је Јован Суботић, „први и најзначајнији присталица Вукове азбуке у Матици српској” (59), заузимао уводећи графему јат у реформисани ћирилични систем Вука Караџића, наводећи предности које је ова графема доносила, али и разлоге њеног неприхватања. Поред тога, А. Милановић анализира графематске реализације фонеме /и/, обраћајући посебну пажњу на позиције у којима је Суботић употребљавао јери. Наиме, иако је у својој расправи *О иисмену њ* Суботић истакао да нема разлога да се наведено слово задржи у систему јер се употребљавало искључиво у вредности /и/, он га је све до седамдесетих година 19. века писао, ослањајући се на традиционалну ортографску праксу. На основу хронолошког прегледа употребе графеме <ы> и њене замене графемом <и> у појединим Суботићевим делима Милановић закључује да од 1871. г. Суботић више не употребљава јери, као ни

друге граfiјске реализације /и/, чиме се „на још један начин приближио Вуковом и вуковском правопису”

3.6. Примарно питање које А. Милановић поставља у раду *Кодерова орфографија: између вуковске, предвуковске и сојсџивене* јесте да ли је Ђ. Марковић Кодер, писац „упамћен углавном по свом необичном језику богатом индивидуалним неологизмима” (171) у погледу своје граfiје и ортографије био вуковац или антивуковац. Пажљиво анализирајући ова два домена у Кодеровим делима, аутор долази до закључка да су се код њега „одлике предвуковске и вуковске писмености нашле [...] у специфичној симбиози”. С једне стране, задржао је јат, танко јер, диграфе и морфонолошки правопис, усвајајући, с друге стране, Вукова решења <ђ, ћ, ц> и повремено <ј>, дајући таквом систему и индивидуални печат (у интерпункцији, писању малих и великих слова и сл.). Јединствен у свом песничком изразу, Кодер оваквим граfiјско-ортографским решењима, закључује аутор, не изненађује.

4. Друго поглавље књиге *Српска књижевнојезичка ситуација у 19. веку* обухвата четири рада: (а) *Анализе и вредновања Доситејевог језика у Маџици српској њоком 19. века*, (б) *Филолошка рецепција околионализма код српских писца у 19. веку*, (в) *Субоџићева концепција српског књижевног језика* и (г) *Српска језичка ситуација у Субоџићевој Автобиографији*.

4.1. Будући да односу Матице српске према Доситејевом језику у 19. веку није посвећена довољна пажња у досадашњим истраживањима, А. Милановић у раду *Анализе и вредновања Доситејевог језика у Маџици српској њоком 19. века* нуди модел за испитивање ове теме са методолошким смерницама и сугестијама везаним за корпус. На тај начин он сагледава укупност филолошких анализа Доситејевог језика у 19. веку, али и савремене интерпретације појединих ставова истакнутих чланова Матице српске у 19. веку. А. Милановић у раду даје исцрпан преглед ставова уредника *Српског леџописа* (Г. Магарашевића, Ј. Хацића, Ј. Игњатовића, Ј. Субоџића), који у овом часопису негују култ Д. Обрадовића, али и других просветитеља, Обрадовићевих сарадника и истомишљеника, попут Ј. Рајића, П. Соларића, Л. Мушицког и др. Иако је култ Доситеја временом почео да бледи, истиче аутор, Доситејев језик и дела никада нису добили негативну оцену. Ретке критике упућене су Доситејевој реформи писма и правописа, али не и језику. Уместо закључка, аутор наводи како је за будућа истраживања књижевнојезичке климе у 19. веку неопходно анализирати текстове различитих жанрова: од књижевних дела, преко аутобиографија, мемоара и дневника, до некролога и језика новинских чланака различитог садржаја.

4.2. Уз уводно детаљно разграничење и дефинисање околионализма, потенцијалних речи и узусне лексике, А. Милановић у раду *Филолошка рецепција околионализма код српских писца у 19. веку* сматра да су се они у прошлости „појављивали пре свега као конституенти поетског језика који би требало да превазиђу ограничења и оквире књижевног (стандардног) језика, често управо кроз негирање његових форми” (91). Поред тога, потенцијалне речи попуњавале су празнине у лексикону књижевног језика уз доследно поштовање постојећих творбених модела. Постављајући за циљ свог истраживања филолошку рецепцију околионализма у 19. веку, аутор анализира низ примера, регистрованих претежно код Ђ. Марковића Кодера, и закључује да би општи став према овим лексичким формама у 19. веку био сигурно другачији, прецизније – оштрији, да је (1) дериватологија код Срба у 19. веку била развијенија лингвистичка дисциплина, али и (2) да је у то време постојао већи број речника (не само Вуков).

4.3. У двама радовима – *Субоџићева концепција српског књижевног језика* и *Српска језичка ситуација у Субоџићевој Автобиографији* – А. Милановић у цен-

тар својих истраживања поставља Суботићев однос према српском књижевном језику, поредећи га са ставовима Ј. Стејића и М. Видаковића (особа чије је дело снажно утицало на Суботића до краја његовог живота) те закључује како је Суботић, попут њих, био „књижевни језички планер и идеолог” који је често критиковао недовољну изграђеност српског књижевног језика вуковског типа. У погледу концепције књижевног језика био је веома близак Стејићевим ставовима – књижевни језик чија би основица подразумевала српски народни језик треба кодификовати уз снажну пурификацију, при чему би се функционална поливалентност на лексичком нивоу остварила попуњавањем празнина искључиво домаћим речима.

5. Трећа целина у књизи *Језик и сѝил срѝских ѝисаца у 19. веку* обухвата шест радова: (а) *Грамаѝиѝке и лексичке ѝаралеле између срѝских ѝисаца из Војводине и хрваѝских ѝисаца у 19. веку*, (б) *Синѝаксички, лексиколоѝки и сѝилисѝички асѝекѝи синонимије у делима Јована Субоѝића*, (в) *Ковачи ѝесничкоѝ језика еѝохе романѝиѝзма*, (г) *Сѝилски асѝекѝи ѝворбе ѝзв. имѝераѝивних сложенѝица у срѝској романѝичарској ѝоезији*, (д) *Дериваѝолоѝке каракѝерисѝике индивидуалних неолоѝиѝама у Словару Ђорђа Марковића Кодера* и (ђ) *О развоју ѝесничкоѝ језика у еѝохи романѝиѝзма: славениѝми у Кодеровој Роморанци*. Из наведених наслова лако се може закључити да је основни предмет истраживања у овим радовима смештен у поље дериватологије, лексикологије и лингвостилистике. Поред изузетно важних закључака које доноси, у наведеним радовима аутор указује и на смернице будућих истраживања (на потребу израде речника синонима у српском језику 19. века, на потребу анализе језичких утицаја међу књижевницима и сл.).

6. Последње поглавље насловљено *Генеѝа ѝублиѝисѝичкоѝ сѝила у 19. веку* садржи осам радова посвећених једном од централних корпуса у ауторовим досадашњим истраживањима – *Новинама срѝским* и *Славеносерѝским вједомосѝима*: (а) *Неке лексичке каракѝерисѝике новинарскоѝ ѝодсѝила у ѝредвуковском ѝериоду*, (б) *Насѝанак срѝске новинске фразеологије*, (в) *Однос ѝрема лексѝици сѝѝраноѝ ѝорекла у новинама Сѝефана Новаковића* Славенно-сербскѝя Вѝдомости, (г) *Конѝиакѝѝни синоними (ѝосрѝиѝа – ориѝенталиѝам) у језику бечких Новина* (Сербских), (д) *Семанѝичка и ѝворбена конкуренѝиѝа у ѝосрѝиѝама ѝредвуковскоѝ ѝериода*, (ђ) *Конкуренѝиѝа деаѝенѝизованих речениѝа ѝри ѝенеѝи срѝскоѝ новинарскоѝ сѝила*, (е) *Корелатѝиви у срѝској сложенѝој речениѝи из 19. века*, (ж) *Сѝѝереоѝиѝносѝи и креатѝивносѝи у сѝѝрукѝѝури новинске весѝи ѝри ѝенеѝи срѝскоѝ новинарскоѝ ѝодсѝила*. У наведеним радовима аутор закључује да је избор лексике у првим српским новинама био у високој мери условљен социокултурним контекстом (панславистичким идејама, диглосијом, образовањем уредника и читалаца, утицајима рецензената и сл.) те да се временом формирају поједини новинарски жанрови које ће карактерисати нормирана и спецификована лексика. А. Милановић уочава и експресивну функцију фразеологизама у новинском стилу, начине на који су се у новинским текстовима попуњавале лексичке празнине, контактне синониме као компромисно решење повољно и за представнике пуристичке струје и за оне који су имали либералније ставове у погледу начина богађења лексичког фонда, дефинише разлоге употребе деагентизованих реченица и њихову функцију, испитује узроке нестајања појединих корелатива, те анализира дискурсну структуру новинске вести.

7. Збирком одабраних списа *Језик весма ѝолезан* А. Милановић још једном показује како се дијакхронијска испитивања језика могу реализовати не само у домену филологије, него и лингвостилистике и социолингвистике, нарочито када је реч о предстандардним језичким идиомима.

Својим истанчаним осећајем за препознавање и прецизно дефинисање проблема, одличним теоријско-методолошким поставкама, широком ерудицијом и познавањем литературе, као и изузетном способношћу за извођењем недвосмислених закључака А. Милановић се оправдано убраја међу најбоље познаваоце српског књижевног језика 18. и 19. века. Управо о томе ова књига можда и најбоље сведочи.

Др Исидора Г. Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
isidora.bjelakovic@gmail.com

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве странице чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правоиис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број

пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: А4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“; у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени

рад, у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода (?...?).

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

и) ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр. (СУВАЏИЋ 2005: 201; ПЕТКОВИЋ 2010: 65–89);

ј) рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

7. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абecedном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег“ параграфа; презиме аутора дати малим верзалом; у радовима на енглеском, немачком и француском референце ћирилицом се могу транслитеровати латиницом.

Литература се наводи на следећи начин:

а) књига (један аутор):

Павић, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг Матицки. *Народне њесме у „Српско-далматинском маџазину“*. Нови Сад: Матица српска, 2010.

в) рад у часопису:

ЖИВКОВИЋ, Драгиша. Радоје Домановић и теорија “Sekundenstil”-а. *Зборник Мајишце српске за књижевност и језик* XLIII/1 (1995): 7–16.

г) рад у зборнику радова:

ПИПЕР, Предраг. О когнитивнолингвистичким и сродно усмереним проучавањима српског језика. Предраг Пипер (ур.). *Когнитивнолингвистичка проучавања српског језика*. Београд: САНУ, 2006, 9–46.

д) речник:

ESJS: *Etymologický slovník jazyka staroslověnského* (red. Eva Havlová), 1–. Praha: Academia, 1989–.

ђ) фототипско издање:

ИВИЋ, Милка. *Значења српскохрватског инструментала и њихов развој (синтаксичко-семантичка студија)*. Београд, 1954. Београд: Српска академија наука и уметности – Београдска књига – Институт за српски језик САНУ, 2005.

е) рукописна грађа:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

FELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. (<<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајишце српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Мр Мирјана Бошков
Др Радојка Вукчевић
Др Јасмина Грковић-Мејџор
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Мирка Зоговић
Др Пер Јакобсен (Копенхаген)
Др Војислав Јелић
Др Марија Клеут
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо (Пескара)
Др Горан Максимовић
Др Слободан Павловић
Др Михајло Пантић
Др Зоран Пауновић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Радосав Пушић
Др Оливера Радуловић
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)
Др Дарко Тодоровић

CONTENTS

LJILJANA Ž. PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ. The Unusual House: The Grave Area in Oral Poetry. DANIJELA R. PETKOVIĆ. Geometrical Images of Topical Models. DANIJELA B. VASIĆ. The Suitors and Difficult Tasks Motif in Serbian and Japanese Variants. SNEŽANA Z. ŠARANČIĆ ČUTURA. Genre and Style Verbosity of the Variant. An Oral Fairytale of Cindarella after the Notes of Jovan Subotić. NERMIN S. VUČELJ. Genius in the French Thought of the 18th century. DAVORKA M. MARAVIĆ. Beginning of duality in the work of F. M. Dostoevsky (novella *Dvoynik*). SNEŽANA Z. KALINIĆ. Duelistic aspects of Confessional Self-Accounting of Dostoevsky's *Underground Man*. OLIVERA V. RADULOVIĆ. Icons, Iconic Representations and Orthodox Ornaments in the Stories of Laza Lazarević. SNEŽANA M. VUKADINOVIĆ. Plautus' *Amphitryon* in the Guise of French Avangarde. SANJA J. PARIPOVIĆ KRČMAR. Poets of the Modernized Tradition (Literary-Historical Context of the Serbian Neosymbolism Poetry). JELENA G. MILINKOVIĆ. Love Story in *One Correspondence* by Julka Hlapec Đorđević. MILAN D. ŽIVKOVIĆ. Language in Dystopia: Samuel Delany's *Babel-17*. MARINA M. PETROVIĆ-JÜLICH. Theoretical postulates about empirical literature science. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. OCCASIONS. REVIEWS.

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

Редакција 1. св. LXII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 24. фебруара 2014.

Штампање завршено септембра 2014.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача:
Доц. др Ђорђе Ђурић
генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Исидора Бјелаковић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вицекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петровадин

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

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

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 см
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138