



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 ТРЕЋА (2015), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Зорица В. Несторовић, <i>О доприносу Дражице Живковића исцртаживањима развоја српске драме и позоришта у XIX веку . . .</i>	333
Др Марина Ж. Видојевић, <i>Београд на маји православних пресјоница: њојос Новој Јерусалима</i>	351
Др Николина Н. Зобеница, <i>Скривене њоруже у бајкама Браће Грим .</i>	373
Др Михаел Т. Антоловић, <i>Култура њројив цивилизације. Политичка схвајања Томаса Мана њоком Првој светској раја</i>	389
Мср Маја Ј. Медан, <i>Однос надреализма и њрадиционалне културе у њесништву Милана Дединца</i>	411
Др Бојан Ђорђевић, <i>Десанка Максимовић као гимназијски професор .</i>	427
Др Надија И. Реброња, <i>Оријентална њрадиција у роману Конак Ђамила Сијарића</i>	445
Силвиа Х. Дражић, <i>Јудита сусреће Јудиту: „ојрезни идентитет“ кроз огледало критичкој мимесиса (једно мођуће читање) . .</i>	467

Коњништвна нарајологија

Др Снежана М. Милосављевић Милић, <i>Виртуелни светови њореха и савремене књижевне њеорије</i>	483
Др Драгана Б. Вукићевић, <i>Скривени нарајиви</i>	505
Др Дејан Д. Милутиновић, <i>Коњништвне основе њосјкласичне нарајологије</i>	521
Др Јелена В. Вуловић, <i>После Женетта: фокализација у очима њосјкласичне нарајологије</i>	533
Мср Иван Ђ. Стојиљковић, <i>Коњништвни њреокреји у читању . . .</i>	553

Прилози и грађа

Др Радослав Љ. Ераковић и др Зорица П. Хаџић, <i>Пренумерације као ѡприлози за изучавање ѡривајној живојиа Срба у 19. веку (1) . .</i>	563
--	-----

Др Иво Тартаља, *Ойкриће ђесама Уроша Миланковића (1800–1949)* . 571

Оцене и прикази

Милица М. Лазовић, „Земаљско је за малено царство, а небеско у век и до века“	583
Владан Бајчета, <i>Аспекти времена у књижевности</i>	587
Мср Тања О. Ракић, <i>Интердисциплинарни приступ дубровачкој књижевности</i>	593
Др Светлана С. Томин, <i>Репрезентативна монографија о Лазару Мирковићу</i>	596
Др Марија С. Џунић Дрињаковић, <i>Нови прилози српско-француским књижевним и културним релацијама</i>	600
Мср Кристијан Олах, <i>У колоу лепог шекспира – велика прича о сисима Дионисија Ареопагита</i>	605
Др Горана С. Раичевић, <i>Паралелне стварности Пола Осипера</i>	611
Владан Бајчета, <i>Меја-мејакриштика</i>	614
Др Горана С. Раичевић, <i>Поретци у њимима</i>	619
Немања З. Каровић, <i>Зборник радова о њојници Рајка Пејрова Нога</i> .	623
Др Радојка Вукчевић, <i>Историја рајног извештавања Вељка Ђуровића</i>	629
Упутство за припрему рукописа за штампу	633
Contents	639

Обавештавамо читаоце да је грешка техничке природе која се поткра-
ла у раду др Ненада Д. Ристовића *Главни предлогач и извор података о*
анјници Слова Дионисија Новаковића, објављеном у претходној свесци Збор-
ника, исправљена у електронском издању, доступном на следећој адреси:
http://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSKJ_63_1.pdf.

Хвала за разумевање.

Уредништво

Др Зорица В. Несторовић

О ДОПРИНОСУ ДРАГИШЕ ЖИВКОВИЋА ИСТРАЖИВАЊИМА РАЗВОЈА СРПСКЕ ДРАМЕ И ПОЗОРИШТА У XIX ВЕКУ*

Резултати истраживања српске књижевне критике настале од 1817. до 1860. године Драгише Живковића сагледавају се у оквирима оног њиховог значаја који они имају за проучавање основних тенденција развоја драме и позоришта у српској књижевности и култури XVIII и XIX века, а превасходно за разумевање промене парадигме у доживљају ових уметности која се у нашој култури одиграла у првој половини XIX века.

Кључне речи: Драгиша Живковић, историја драме, књижевна критика, естетика романтизма, српски романтизам.

За познаваоце научно–истраживачког рада Драгише Живковића одлука да се предочи његов допринос проучавању развоја српске драме и позоришта у XIX веку, могла би побудити најмање две врсте реакција. Прву би најречитеје заменило питање аутору истраживања које би могло гласити: „Значи, писаћете о Живковићевом односу према Јовану Стерији Поповићу?“ Друга би вероватно била усмерена ка уочавању веза између Живковићевих проучавања развоја српске књижевне критике од 1817. до 1860. године са његовим плодоносним истраживањима поетичких, језичко–стилских и компаратистичких карактеристика како стилских формација које су се у српској књижевности јавиле с краја XVIII и током XIX века, тако и опуса аутора чија су остварења, од којих су многа била и драмска, на репрезентативан начин обележила развој наше литературе од просвећености до реализма. У том тематском колоплету Живковићевих истраживања морало је бити и неколиких запажања о развоју драмске, односно позоришне критике. Чујемо нову варијацију већ постављеног питања – „Па зар ту опет није реч о Стерији?“.

* Ова студија је настала у оквиру рада на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века* (178026).

И јесте и није. Наведене претпостављене реакције на први поглед оди-ста указују на Живковићево истраживање опуса „оца српске драме“ Јована Стерије Поповића² као на једно од тежишта овако замишљеног истражи-вања, али то је у овој студији само бочни аспект основног истраживачког проблема. У њој су тежишна минуциозна Живковићева осветљавања продо-ра поетике романтизма у развој српске књижевне критике од 30-их до 60-их година XIX века која су, како он то недвосмислено показује, најнепосред-није везана за књижевнотеоријску, али и књижевнокритичку рефлексију о тадашњој српској драми и позоришту. Можемо рећи да су прихватање хер-деровске концепције о народном духу и развоју српске драме и позоришта, можда и на најевидентнији начин, означили присуство једног дела романти-чарских тежњи пристиглих из европског контекста у нашој култури. И управо је онај део који се односио на књижевнотеоријску заснованост разумевања улоге позоришта и драме у освешћивању националног духа, унео у нашу књижевну критику „теориско-естетичке поставке европске и светске књи-жевности“. Јер „наша национална романтичарска теорија значила је велики корак унапред према ранијим рационалистичким теоријама и као *нацио-нална* и као *романтичарска*; она је приближила књижевност не само *народу* него и *уметностима*, истичући првенствено значај *масти* и *осећања* за књи-жевно стварање“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 386).

Драгиша Живковић дубље не истражује околности које су у другој половини XVIII века претходиле овој еманципацији драмске и позоришне уметности у нашој култури у првој половини XIX века. Историја и поетика српске драме и позоришта нису његове примарне области истраживања. Ипак, значајне доприносе проучавању ових области он је остварио истражу-јући ауторе који су били у контакту са драмском и позоришном уметношћу и то као њени ствараоци и преводиоци или књижевни историчари, теоре-тичари и критичари. Међутим, његове анализе модела књижевнокритичког размишљања у нашој науци о књижевности тог времена, указују на дубоке промене које су се одиграле у рецепцијском хоризонту српске културе. Ови резултати Живковићевих анализа које се, напомнимо то још једном, не од-вијају у домену промишљања особина развојне линије српске драме и позо-ришта у XVIII и XIX веку, постају драгоцени за сваког истраживача управо тих области. До овог сазнања смо дошли истражујући развојне тенденције српске драме XVIII и XIX века с намером да опишемо историју развоја драме у новој српској књижевности.

Будући да услед нераскидиве повезаности свог текста и његовог меди-јума, драма постоји као стална двострукост (STYAN 1965: 1–14), историчари наше књижевности и позоришта истраживали су развој овог књижевног рода у нашој култури полазећи, с правом, управо од наведеног става о њего-

² Репрезентативан избор ових истраживања представља Живковићева антологијска књига *Бидермајерски усамљеник Стерија* која је у Новом Саду објављена 1983. у издању Матице српске.

вој природи као дефинишућег за сагледавање особина историјске судбине драме у нас и као књижевног дела и као позоришног текста. Све то је допринело да ми данас имамо неколико изузетно занимљиво конципираних историја српског позоришта у којима се драма као књижевно дело истражује са аспекта њеног учешћа у позоришној пракси, а да још увек немамо ниједну интегралну историју српске драме. Према нашем уверењу постојеће историје српског позоришта – без обзира на то да ли су интегралистичке, то јест посматрају ли развој театарске уметности у нас од њених почетака до данас, или су парцијалне, односно посвећене једном периоду у развоју нашег позоришта и то најчешће у одређеној геопоетичкој средини – махом припадају типу такозване атомистичке историје³. Ово стога што се у њима резултати историографског истраживања представљају уз уважавање три основна принципа организације историографског писања – (1) сукцесивност у времену, (2) распоред у простору и (3) сличност и различитост у карактеру – који су индивидуализовани и међусобно неусловљени (CRANE 1971: 23). Теоретичари истичу да је атомистички модел историје изнедрио удвојене проблеме континуитета и значаја који су решени у оквирима модела интегралне или органске историје „најпре замењујући логичком прогресијом или шематизмом идеја једноставну хронолошку сукцесију; потом обезбеђујући матрицу уобичајених термина и дистинкција која се може применити аналошки на све писце и на све врсте дела“ (CRANE 1971: 33). У постојећим историјама нашег позоришта развој драме се сагледава у оквирима развоја театарске уметности. Она је отуда посматрана као књижевни и репертоарски текст, односно историчари позоришта у њој виде један од делова слагалице композитне позоришне уметности.

С друге стране, у постојећим историјама књижевности, без обзира на то да ли оне припадају атомистичком или интегралном типу, драма добија свој простор најчешће у оквирима оних стилских праваца у којима је услед поетичког хоризонта времена имала значај или пак приликом представљања стваралачких опуса аутора који су, између осталог, писали и драме. Драма се више него други књижевни родови представља у контексту поетичког и персоналног принципа, односно на позадини коју чине идејни хоризонт времена, културно-политичке прилике и посебност ауторских поетика када се уз пуну свест о њеној дуалистичкој природи интерес за њу најчешће сели из подручја развоја литературе у домен развоја позоришта који је дубоко условљен политичко-социјалним аспектима.

Уколико бисмо, настојећи да опишемо развој драме у новој српској књижевности, применили принципе на којима почивају било интегрални/органски било наративни модел историје, дошли бисмо до резултата који

³ У својим истраживањима принципа организација на којима почива било која историја књижевности Р.С. Крејн издваја атомистички, интегрални или органички и наративни тип историје књижевности (CRANE 1971: 23–50). Напомене које се тичу ових тема у нашој студији дајемо према резултатима истраживања овог аутора.

би показали међусобну условљеност развоја драме и позоришта у нас, односно да су импулси за позоришни развој долазили и из домена развоја књижевности – у истој мери и на исти начин – на који су притицали из ширег социјалног, идејног или политичког миљеа. Јер, док бисмо применом принципа првог наведеног модела то јест интегралног или органског истраживали континуитет „дијалектичке интеграције историјских различитости у терминима једне аналогije или схеме“ (CRANE 1971: 35), у другом, односно наративном моделу, темељ наших анализа не би био положен у унапред постављен образац већ бисмо истраживали опште узрочне факторе „који могу бити издвојени у било којој прилици промене. Они стога нису конституивни концепти, одређени суштином историчаревихосновних намера, већ хеуристички концепти, одређени бројем и природом питања која онмора да постави поштујући књижевне догађаје о којима је већ, и независно, донео основне судове. И коначно, иако конструкција било које кохерентне историје захтева потврђивање уверења о потреби повезивања између њених догађаја, конекције потврђене у наративној историји неопходне су (...) само ретроспективно, у значењу неопходности коју подразумевамо говорећи о нечему што је произашло да се није могло догодити на начин на који се догодило, сем уколико се неке друге ствари нису одиграле раније“ (CRANE 1971: 36). На тај начин би се елементи развоја драме у нашој култури сагледавали не само као један од аспеката позоришне праксе, већ и као део развоја књижевности и, у ширем смислу посматрано, уметности од којих је једна наравно и позориште као други уметнички начин постајања драмског дела. Живковићева истраживања критичке мисли која је обележила ход времена од 1817. до 1860. године, драгоцен су савезник и ослонац истраживачима историје српске драме XVIII и XIX века јер управо показују да су теоријска и естетичка промишљања улоге коју драма и позориште имају у развоју једног народа, али пре свега за јачање његовог националног идентитета, биле неке од основних преокупација посленика наше културе и уметности тога времена.

Пишући о развоју овог раног периода српске књижевне теорије и књижевне критике, Живковић је дефинисао концепте на којима се формирала наша рана наука о књижевности и расветлио европски контекст фаза развоја књижевне критике тога доба као једне од њених основних дисциплина. У својој студији *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)* Живковић је издвојио следеће фазе развоја наше књижевнокритичке мисли тога времена: (1) „Вукова књижевна критика“, (2) „Период рационалистичко-кантовске естетике и школско-класицистичке критике (1817–1849)“, (3) „Кантовско-шилеровска естетика и догматична књижевна критика (1840–1850)“, (4) „Романтичарска књижевна теорија и покушај формулисања српске националне поезије (1840–1850)“ и (5) „Формирање националне критике српске (1850–1860)“ (Живковић 1957). Већ само именовање овако издвојених фаза указује на филолошки, књижевнотеоријски и философско-естетички оквир сагледавања истраживачког корпуса. Хронолошке одреднице трајања у неким случајевима

показују делимично преклапање, али и симултаност трајања одређених фаза што већ на први поглед сведочи о теоријском и естетичком динамизму периода који је предмет проучавања. Живковић готово сеизмолошки оцртава развојну линију почетног периода наше науке о књижевности указујући на осцилирања између начела (1) РАЦИОНАЛИЗМА и РОМАНТИЗМА, (2) НАЦИОНАЛНОГ и ЕВРОПСКОГ и (3) ПЕДАГОШКОГ и УМЕТНИЧКОГ као вршних тачака амплитуде њеног кретања.

Својим истраживањем развоја књижевне критике, овај аутор је сваком будућем историчару српске драме XIX века, као и проучаваоцу њене поетике, нехотично оставио историјски преглед и анализу околности, утицаја, естетичко-теоријских премиса и књижевно-критичких идеја из којих је изведен доживљај драме у можда најдинамичнијем периоду развоја српске књижевности обележеном симултанизмом књижевно-стилских праваца (класицизам, сентиментализам, предромантизам, романтизам). С правом можемо рећи да се у оквирима Живковићеве историје почетака српске књижевне критике од 1817. до 1860. године, крије драгоцен историја мисли о драми и позоришту настале у време пред заснивање наших првих сталних институционализованих позоришта, јединствена већ по томе што је нехотична и до сада једина.

Уз акрибична позитивистичка истраживања извора, Живковић је проучавајући почетке развој књижевне критике у нас, хеуристички постављао питања која теоретичари наводе као кључне принципе објашњења развоја неког феномена: шта покреће одређене елементе развоја и због чега, које је порекло неке новине у стваралачком опусу, епохи или поетици, какви су утицаји стране литературе, како друге књижевне врсте или уметности присутни у домаћој сувременој књижевности утичу на појављивање тих новина, у ком односу оне стоје према претходницима (CRANE 1971: 51–78). Одговарајући на њих у својим истраживањима развоја почетака српске књижевне критике, Драгиша Живковић једним делом постаје и проучавалац српске драме XIX века чији су увиди ослонац за будуће историчаре овог књижевног рода у нашој култури.

Једна од тачака тог ослонаца је и сазнање, које се из ових Живковићевих анализа може посредно извести, да не постоји само једносмерни правац развоја наше уметности унутар којег искључиво развој позоришта води ка развоју драме – мада је неоспорна чињеница да развој позоришта поспешује како превођење страних драмских аутора зарад установљења позоришног репертоара, тако и настајање домаћих драмских текстова не би ли се развио његов национални део – већ да су ти процеси вишеструки и двосмерни. Вредност његовог истраживања овог периода, у којем важну улогу остварује, како би он то рекао, *заснивање националне књижевне критике*, још више се уочава у контексту проматрања развојних тенденција српске драме и театра од прве драме у новој српској књижевности – *Трагедокомедије* Мануила Козачинског – до оснивања првих сталних институционализованих позоришта у нас – Српског народног позоришта у Новом Саду (1861) и Народног позоришта у

Београду (1868). Захваљујући њима добијамо секундарну потврду тезе о промени парадигме доживљаја драме и позоришта у првој половини XIX века у односу на ону која карактерише однос према њиховој улози у српској култури XVIII века. Да бисмо указали на који начин је до ове промене дошло, представимо укратко основне тенденције развоја драме у нашој литератури XVIII и XIX века које су јој претходиле.

Дуалистичка природа остварења која припадају драмском роду одредила је почетак његовог развоја у оквирима нове српске књижевности и то превасходно као његова ПРЕПРЕКА, а не ПРЕДНОСТ. Као модерни књижевни жанр двостране уметничке природе, драма се морала развијати према узусима свог литерарног и сценског живота и то у културној и уметничкој традицији која до XVIII века није познавала ниједан од њених видова постојања. Будући да је драма једини књижевни облик којег није било у старој српској књижевности, њен развој се за дуго није одвијао оним начинима који су били уобичајени за остале модерне књижевне врсте. За разлику од романа, на пример, који се у новој српској књижевности појавио најпре у облику превода, драма је свој живот у њој отпочела оригиналним делом које је написао један странац (ДЕРЕТИЋ 1997: 178–180). *Траедокомедија* Мануила Козачинског не представља само прво драмско дело у новој српској књижевности, већ и прво јавно извођење једног драмског текста будући да је у питању егземпларни облик школске/барокне/црквене/језуитске драме који је на крају школске године њен аутор извео са својим ученицима Славјано-латинске школе у Сремским Карловцима у четвртој деценији XVIII века, „учесницима на корист, гледаоцима за наук и увесељавање, заједничком патрону Вићентију Јовановићу у славу. А на чуђење Србима старог кова који једва да су могли да схвате да оно што се код језуита (у Сл. Пожеги, Петроварадину, Београду) негује може бити и у православним школама корисно“ (КОВАЧЕК 2006: 8).

Истраживање околности њеног настајања и извођења недвосмислено показује да се овај драмско–позоришни колоплет појавио упркос свему и управо зарад свега. Јер, драма је током прве половине XVIII века била доживљена као нешто што на својеврстан начин угрожава идентитет српског народа – национални и верски – будући да је тим доживљајем повезивана са специфичним видовима осмишљене и истрајно спровођене акције унијаћења прерушене у облике забаве и просвете.⁴ Када су 1690. године, гоњени турском репресијом због помоћи коју су пружили Аустрији током њеног рата против Османлија, Срби прешли на леву обалу Дунава и Саве, сусрели су са једном новом културом, тако различитом од оне коју су понели из Србије, у то време под управом моћне Отоманске империје од чије су снаге стрепели многи градови ондашње Европе. Прешавши преко река са југа на

⁴ О овој теми посебно подробно пише Мираш Кићовић (1952) а од значаја ће бити и први том двотомне монографија Миховила Томандла који је под насловом *Српско позориште у Војводини (1736–1868)* објавила Матица српска 1953. године.

север, Срби су желели да сачувају оно на чему се темељио њихов идентитет – свој језик и веру – а управо су то најпре могли да изгубе у новој држави у којој су се обрели. У томе пребива парадокс њиховог положаја. И управо у том контексту треба сагледавати значај окретања Русији која је, одговоривши на молбе наших црквених великодостојника, као један од облика подршке напорима очувања идентитета братског словенског православног народа, послала групу учитеља са Кијевске духовне академије која је требало да пресудно оснажи оно што је у том тренутку било бранич и језика и вере – црквено школство.

Секундарни значај ове просветитељске мисије руских педагога огледао се у томе што су они поред елемената свог образовног концепта (метода и облика рада, уџбеничке литературе) и рускословенског језика, у магистрални ток наше литературе унели и барок као стилску формацију. Корени руског барока су западноевропски па је тако барок у нову српску литературу као први западноевропски стил, изнова парадоксално, дошао са истока. Са њим је стигла и барокна/школска/језуитска драма. Истовремено, оно што је било облик претње од унијаћења, овим обртом постаје инструмент одбране од њега.

Облици школске драме претрајавали су током читавог XVIII века, попут реке понорнице појављујући се на махове, каткад снажно, праћени позорношћу јавности, да би изнова нестали, готово замрли. Али и у томе је могуће препознати одређени вид ритма, који иако неуједначен, неочекиван и несинхронизован, сведочи о присуству школских облика драме који обављају дидактичку функцију унутар образовног система, најпре црквеног а потом, крајем XVIII века, и световног. Процесима дивергенције из овог типа драме развио се низ условно гледано позоришно–драмских облика чији је заједнички именитељ садржан управо у њиховим коренима односно у школској драми, које нису напуштали чак ни у случајевима када су се највише приближавали световном на плану драмске врсте, и професионалном на плану позоришне праксе. У овом тренутку за нас је занимљиво да се и по својим сличностима и по својим разликама они уклапају у општу поетичку мапу српске књижевности XVIII века чији су модели одређени дидактизмом и историзмом (Деретић 1997: 140). Матрица је постављена својеврсном *мајком-драмом* од које је све почело а то је Козачинскова *Траедокомедија* јер је она у оквиру драмског текста – његових поетичких, жанровских, тематских, идејних, стилских, језичких особина – укрстила дидактизам и историзам, док му је начином и околностима његовог сценског извођења осигурала неопходност постојања и у позоришном смислу. Развијање лепезе различитих облика проистеклих из ове матрице подразумевало је комбинацију елемената два плана рецепције драме као уметничког дела.

Уколико прву драму у новој српској књижевности сагледамо као матрицу, приметимо да се њоме поставља извесна бинарна структура. Будући да постоји и као *књижевноуметнички шекспир* и као *позоришна представа*, за први план рецепције као кључне издвојићемо појмове текст и сцена. Тиме

смо уједно и назначили да се *први план рецепције* одређеног остварења, који посматрамо у оквиру историје развоја драме у српској књижевности XVIII и XIX века, везује за саму природу драмског рода односно његову дуалност. *Други план рецепције* детерминисан је поетичким моделима који одређују природу оне националне књижевности којој припада књижевни род чија је историја развоја предмет нашег истраживања. Будући да су, као што смо већ назначили, *исџоризам* и *дидактизам* тежишта основних модела српске литературе, драмска остварења ћемо посматрати и у контексту њихове одређености дефинишућим елементима наведених модела односно њихове преовлађујуће припадности једном од та два модела. Кажемо *преовлађујуће припадности* будући да се често елементи једног модела укрштају са особинама другог најчешће услед спољашњих, неуметничких околности.

Уколико бисмо зарад потреба овог кратког прегледа основних тенденција развоја српске драмске књижевности XVIII и XIX века, наведене планове рецепције означили римским, а делове њихове бинарне структуре арапским бројевима, добили бисмо занимљиву и до формулативности доведену историју српске драме овог периода. Она би нам разоткрила како магистралну линију развоја овог књижевног рода у нас, тако и облике који су остајали на његовим маргинама без довољно снаге да промене основни ток. За нас су од посебне важности подаци који нам из овако скициране схеме притичу као снажни аргументи за тезу о промени парадигме која се одиграла унутар оба плана рецепције и управо тако потврдила обрт у доживљају драме и позоришта у српској култури који је довео до тога да XIX век у њеном развоју с правом назовемо златним веком драме у српској књижевности. Матрица коју је поставила *Траедокомедија* Мануила Козачинског могла би бити изражена следећом формулом:

Планови РЕЦЕПЦИЈЕ ДРАМСКОГ ДЕЛА	ЕЛЕМЕНТИ
I природа драмског рода	1. <i>тџекст</i>
	2. <i>сцена</i>
II ТЕЖИШТА ПОЕТИЧКИХ МОДЕЛА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	1. <i>дидактизам</i>
	2. <i>исџоризам</i>

Наша истраживања показују да развојна линија драме у српској књижевности током XVIII и XIX века осцилира између модела који су настали редукацијом наведене матрице. Шта ће бити редуковано у односу на полазишни модел, условљено је културноуметничком парадигмом односно статусом који драма и позориште у њој имају. Упркос променама ауторских и стилских поетика, могуће је установити основне тенденције развоја српске драме овог периода уколико се путања њеног осцилирања, односно њене почетне и вршне тачке, посматрају хронолошки.

Различити облици позоришне праксе српској култури XVIII века, колико год они у појединим деценијама овог века били ретки или учестали,

могу се подвести под појам *школског њозоришћа*. Школска драма, била она црквено-световна, црквена, световна, просветитељска, превод, прерада или адаптација, карактеристична је по редукцији елемената у оба рецепцијска плана у односу на постављену матрицу. Тачније, у њој доминира дидактизам док историзам, уколико и постоји, врло је рудиментаран и подређен дидактичкој матрици. Истовремено, текст је подређен сцени. Императив извођења доминира над потребом да постоји уобличен текст који може бити доживљен и независно у односу на своје извођење, односно као драмско дело. У том смислу би раније описана матрица добила нову, редуковану формулу која би гласила I:2 + II:1 односно СЦЕНА+ДИДАКТИЗАМ.

Са развојем свести о значају драмског дела у нашим оквирима просветитељског слављења култова НАУКЕ И ОБРАЗОВАЊА НА НАРОДНОМ ЈЕЗИКУ, на прелазу из XVIII у XIX век појављује се низ дела која се не могу сврстати ни у праве преводе ни у потпуне адаптације страних остварења ни у специфичне врсте превода које се најчешће називају *посрбама*. Овако одређен троугао, израстао на разноврсности приступа страној драмској литератури, подржава напред описани редуковани модел основне матрице – I:2 + II:1 односно СЦЕНА+ДИДАКТИЗАМ – уз једну изузетно важну новину која се огледа у инсистирању на комичкој природи изабраних драмских остварења. Напоменимо само кратко да се приликом увођења страних драмских дела у нашу књижевност изузетно много води рачуна о њиховој уклопивости у педагошко–дидактички модел литературе те да се одредница *комедија* не доживљава на начин на који ми то данас чинимо. Поднаслови и предговори наших посрба, превода, адаптација, прерада страних драма управо говоре о том императивном настојању да се врло јасно нагласи како дело читаоцу/гледаоцу треба да помогне „разум свој просветити, срце побољшати и нараве украсити“ (ОБРАДОВИЋ 2003: 253) и то захваљујући како својој тематској окосници, тако и народном језику на којем настају. Иако се у неколико наврата истиче да одређени превод/прерада/посрба/адаптација јесу примарно намењени читању, неупоредиво је већи број ових остварења који настају с превасходном намером да буду изведена.

На овом месту оправдано је поставити питање зашто се приликом одабира драма из страних књижевности готово заобилазе класична дела немачке, француске, енглеске или шпанске драмске традиције, и то не само озбиљне драме већ и комедије, а у први план постављају она која, иако некад и врло популарна у срединама у којима настају, немају значајнији уметнички квалитет и превасходно припадају комедији као драмској врсти. Међу бројним разлозима који мотивишу овакву врсту избора свакако је најснажнији онај који је омогућавао постепену промену укуса којом би се дошло до формирања ширег читалачког хоризонта рецепције врхунских остварења. „Постепено се еманципујући из *џракићичне* дидактике, он је ушао у дидактику *учену*“; затим је захватио област емоције, још увек с васпитним циљевима; док се најзад није постепено узвио до схватања уметности као естетичног и личног доживљаја“ (СЛИЕПЧЕВИЋ 1937: 56).

Дакле, зашто Лесинг, а не Шилер, Коцебу, а не Гете, Голдони, Енгле, Штарк, Екартсхаузен, а не Молијер, Корнеј, Шекспир? Зато што се у духу културно-образовне политике јозефинизма бира оно што ће испунити своју просветитељску мисију.

„На крају свог живота, 1810, Доситеј препоручује Витковићу, кад га је запитао шта би превео на српски, да преведе 'преполезну француску приповетку Вилјелм Телал, т.ј. ослобожденије Швице, која ми се Сербљија друга каже (...)'. Дакле, француску приповетку о Телу. Је ли могло у оно време нашег устанка бити актуелнијег дела из светске књижевности но што је Шилерова драма *Вилхелм Тел*!“, узвикује Перо Слијепчевић и пита се: „Како би сјајно изгледало упоређење грозних безакоња швајцарских тирана са београдским дахијама, како ли је био сличан устанак сељака једних и других не поради славе и рата него за одбрану голог живота и за људску част! Би ли Доситеј могао да бар не спомене то најпопуларније Шилерово дело да је бар њега читао! Али нити смо ми онда имали свога позоришта, нити је – бојим се – и сам Доситеј имао укуса за такву пуну поезију. Он мисли на своју младеж, њему треба басна са наравоученијем, треба му приповедање какво слаткоречиво“ (Слијепчевић 1937: 59).

Потреба за неговањем базичних култова просвећености укршта се с практичним околностима њиховог развијања у култури једног нараштаја чији световни интелектуални слој с одушевљењем прихвата реформе Јосифа II⁵ и ентузијастички доживљава просветитељску мисију којој књижевност треба да служи, односно да буде средство које ће потпомогнути њено остваривање, а не циљ по себи. Утилитаристички концепт литературе погодовао је препознавању улоге позоришта као једног од начина да се развију просветитељске идеје те се испрва рудиментарне активности полако преображавају у делатност дилетантских путујућих позоришних трупа. Творци њиховог репертоара негују превасходно прерађен, преведен, адаптиран односно посрбљен текст страних комедија које на најбољи начин преносе васпитне обрасце, али истовремено остварују и мисију неговања народног језика као просветитељског оруђа у ширењу образовања. Међутим, из тога проистиче секундарни ефекат доживљаја улоге уметности у просвећености јер се непријатељски и ниподаштавајући однос према облицима позоришне праксе постепено мења у њихово прихватање не само као вида *просвећеније-нија*, већ и уметности и забаве.

„Просветилачка драма дошла је да, после побожне верске поуке, пружи грађанску поуку, и то не у облику трагедије, него најпре у комедији, као

⁵ „Појава Јосифа II и његове реформе пробудиле су код Срба наду у вредност појма којим је њихов положај био дефинисан као *patrimonium domus Austriacae*. После деценија у којима су Срби осећали сву несталност царске политике према добијеним привилегијама, цар реформатор Јосиф II прихваћен је код Срба управо зато, што су његове идеје биле у складу са жељом да се коначно реши спољни и унутрашњи положај ове многонародне државе, која се тешко ослобађала свог средњовековног оклопа“ (Медаковић 2005: 102).

лакше приступачној. Код нас као и другде простонародно схватање глуме везивало се за верски култ. Требало је дакле тек приучити нешколовану публику да и световну игру схвати озбиљно“ (Слилепчевић 1937: 65). Комедији је припала управо та улога. Стога се нагли пораст превода, прерада, адаптација и посрба управо европских комедија чији су аутори најчешће другоразредни писци, појављује као наредни корак унутар редукције постојеће матрице и то редукције која се одвија само унутар једног аспекта. Тачније, будући да су комедије превођене или прерађиване или адаптиране или посрбљиване са јасно израженом тенденцијом ка очувању ’материног језика’ – јер се не пише за Славјане него за Србље, како би то рекао Емануел Јанковић у предговору свог превода-прераде Голдонијевих *Трговаца* – оне нису биле намењене само извођењу, већ и читању. Редукција наведене матрице морала би уважити ове претпоставке те би у том случају гласила I:1, 2 + II:1 уколико бисмо желели да њоме изразимо праву природу тих текстова који су били намењени и извођењу и читању (СЦЕНА+ТЕКСТ) и то примарно са дидактичком улогом (дидактизам).

Средином прве половине XIX века развој српске литературе био је обележен процесима еманципације књижевности из дидактичко-педагошког модела у смислу поетичких освешћивања *фикционалности* као облико-творног начела књижевног стварања које је водило радикалнијем заостравању односа његове естетске и утилитарне димензије. Полет националног концепта српског класицизма, предромантизма и романтизма, утемељен у реалним политичким околностима борбе за ослобођење од Турака које су резултирале Првим и Другим српским устанком, као и програмско приближавање Хердеровој мисли о нацији, мишљењу „А.В. Шлегела о националној и историјској драми, теорији Ф. В. Шлегела о језику и националној прошлости као битним особеностима нације [...]“ (Živković 1957: 228), водиле су јачању историзма у оквирима родољубиво-просветитељског концепта српске литературе, посебно драме која се у њеним оквирима развијала. Захваљујући делатности путујућих дилетантских позоришних трупа које су на свом репертоару најчешће имале посрбе, прераде и преводе дела различитих драмских аутора, превасходно комедија, као и упоредном објављивању неких од њих, али и почецима развоја наше оригиналне драме и јачању потребе да се оснује национални театар, драмско-позоришна делатност препозната је као најјаче оружје у одбрани националних интереса.⁶ Одиграла

⁶ Петар Марјановић наводи да је у времену Баховог апсолутизма на снази посебан пропис о позориштима „(донет 25. новембра 1850), који предвиђа цензурисање драмских дела репертоара и представа, уз обавезу театра да на сваком извођењу обезбеде бесплатну ложу за представнике власти. Оснивање и вођење позоришних дружина условљавано је моралном и политичком подобношћу (то је подразумевало неоспорну поданичку оданост царској власти)“. У том смислу он даје упечатљив пример о томе како је од 1857. када је гувернер Земаљске управе за Српско војводство и Тамишки Банат у Темишвару, фелдмаршал–лајтнант Јохан Коронини, забранио активности позоришне дружине Јована Кнежевића

се потпуна промена парадигме унутар које оно што је пре било одбацивано као непријатељско постаје примарни функционални сегмент најнепосреднијег јавног деловања – политичког, националног, културног и просветног – на најшире народне кругове. У таквим околностима природно је да јача озбиљна драма са својим врстама – историјском мелодрамом, историјском трагедијом и историјском драмом у ужем смислу. На таласу историјско-легендарне тематике, узвишених јунака из националне повеснице како српског тако и других балканских народа, у оквирима класицистичком поетиком освешћене визије о узвишености драме која се меша са националним заносом романтичарских стремљења, поновљена је формула основне матрице али сада унутар нове парадигме: I:1,2 + II:1,2.

Ова настојања показују своје јачање како у оквиру сценског тако и у оквиру књижевног живота драмских остварења овог круга. Јер, сценско овде није само модус живота текста који ће управо захваљујући њој испунити своју васпитно-образовну улогу, већ је оно тражено и циљано под ручје самостално у односу на друге функције будући да је само израз једне функције којој је све друго подређено. Такав доживљај позоришта условљава и постојање оригиналне драме која ће управо постати израз оне улоге коју позориште у национално пробуженом грађанском друштву треба да има. Национално позориште тражи националну драму, а она је одређена историзмом. „Драме нам дајте – нове, изворне драме! Та сваки вам догађај из старе, нове и најновије повестнице довољно материје даје какве ни Шекспир није имао када је безсмртна своја дела писао! [...] Пишите драме, тако вам бога! [...] *Пишите српске, праве српске позоришне игре, иако вам бога*“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 369), узвикује Јован Ђорђевић, један од оснивача оба национална позоришта у нас, и оног у Новом Саду и оног у Београду, и призива Шлегелов став из чувеног 37. *Предавања о драмској уметности и књижевности*: „У последње време се уложило доста труда, да се на различите начине поново оживе остаци наше националне поезије и предања. То би за писце могла да буде основа за дивне свечане игре, а најдостојнији род романтичног позоришта свакако је историјска драма“ (ŠLEGEL 1985: 450).

упућиван низ молби да јој се одобри рад. „Ваљало би нагласити да се у основи Кнежевићевих проблема са влашћу не налазе разлози из приватног окружења (морални, финансијски и духовни) него они које је навео Лазар Миросављевић. Подсећам да је 1859, у договору са Кнежевићем, Миросављевић посетио у Темишвару Коронинија и замолио га да им одобри оснивање позоришне дружине. Јасно и изричито грофово одбијање, иако његова веродостојност није изворно потврђена, преведено је на српски језик и више пута навођено: 'Код вас Србаља није позориште вандрокашко друштво које из нужде путује да се захрани, већ вама је цел да народу уливате витешка духа, да му будете свест и понос, и да га одушевљавате за све што је српско и народно, а то не сме бити!'“ (МАЈАНОВИЋ 2009: 35). НАПОМЕНА: наведене Коронинијеве речи Миросављевић даје на основу следећег извора: Миросављевић Лазар Лала, „Прилог за грађу историје српског позоришта“, *Позориште*, бр. 31, Нови Сад, 16. март 1974, 122 уз опаску да тај текст наводи и др Миховил Томандл у првом тому своје књиге *Српско позориште у Војводини (1736–1868)* на страницама 123 и 124.

Естетско начело није потиснуло или сменило утилитарни принцип у доживљају улоге коју су у свом рудиментарном облику имале и драмска и позоришна уметност у оквирима српске просвећености. Оно се, парадоксално, утилитарности придружило јер је управо, и опет парадоксално, својим еманциповањем од педагошког модела литературе, својеврсном одбраном уметничких принципа, довело до освешћења оних уметничких тежишта која су показатељи развоја културе неког народа, шта више важан ослонац у јачању националног идентитета неког народа. Романтизам је тако у нашу културу ушао управо преко теоријско–естетичких поставки које су помогле да се у народној култури препознају оне вредности на којима почива идентитет – национални, језички, културни – једног народа, а потом да се у ауторској књижевности остваре слични концепти (тематски, стилски, језички, вредносни). Парадигма доживљаја драме и позоришта је промењена у односу на претходни период јер је паралелно незаустављивим процесима еманципације књижевности као уметности из педагошког модела литературе, морало бити пронађено оно упориште које ће функционализовати естетско начело, али не негирајући га, већ га усмерити ка остваривању оних циљева који притичу из вануметничких домена.

Драгиша Живковић је сјајним компаратистичким увидима недвосмислено показао елементе оних европских, превасходно немачких, философских, естетичких, лингвистичких и књижевних теорија на којима се заснивао поглед утемељивача наше националне критике. У том смислу је посебну пажњу посветио раду Јована Стерије Поповића, Јована Суботића, Јована Ристића и Јована Ђорђевића на развоју српске драме и позоришта. Њихови радови о природи и улози коју књижевност, драма и позориште имају у једном младом грађанском друштву у којем почиње да јача ауторефлексија националне припадности и идентитета народа након дугог времена подјармљености, као и о томе каква нам је драма потребна као окосница позоришног репертоара било дилетантских, било институционализованих облика позоришне праксе, представљају, прецизно и неупитно, меру односа општих европских естетичких теорија и наших националних прилика.

„Наше друштво је, пише Живковић, било *младо* грађанско друштво; као такво оно је из европске естетичке теорије усвајало оне поставке које су биле карактеристичне за књижевност таквог истог европског друштва на том истом ступњу развитака – неке поставке теорије *сенџиментализма* европске књижевности. Отуда и у нашој национално-романтичарској књижевности има доста моралистично-поучних и утилитарних црта. Али наше друштво је стварало своју националну културу и књижевност у епоси великих класних раслојавања и револуционарних борби у Европи и у епоси снажног романтичарског књижевног покрета у њој, нарочито у Немачкој. Отуда и у нашој националној књижевности из средине 19. века има снажних трагова романтизма. Али каквог романтизма! У њему нема оног основног елемента европског романтизма – мистичности и спиритуализма; нема или има у веома малој мери и у специфичном облику чувене романтичарске

„чежње“ (Sehnsucht) и „светског бола“ (Weltschmerz); нема култа сладострашћа нити солипсистичких визија и сновиђења романтичарских јунака; чак се и љубавна лирика изражава у идилично-нежном или раздрагано-радосном расположењу, а занос и пијанство од љубави и од вина наилазиће стално на критичарске корективе и веома брзо, код Светозара Марковића, и на потпуну негацију. Од европске и немачке романтичарске поезије наши песници и критичари преузеће углавном родољубиву поезију и, у погледу теорије песничког стварања, поставку о спонтаном и слободном књижевном твораштву“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 386–387).

Српска национална књижевна критика 50-их година XIX века је, према суду Драгише Живковића, у борби против „ненационалних идејно-теориских основа туђих естетичких теорија“ градила „систем идејних и формалних поступака националне поетике“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 387) испољавајући притом идејно-догматички став у вредновању књижевних дела. На сличан начин ће у својој класификацији развоја српске позоришне критике Боривоје С. Стојковић окарактерисати управо период од 1842. до 1847. године одредивши га као „*прелаз од њозоришних бележака ка домаћинској критички*“ (Стојковић 1932: 13) са присуством изразитог филолошког уплива, да би тек у наредном периоду, који је трајао од 1859. до 1872. године, видео примат догматичког концепта позоришне критике који ће сменити етапа прелаза од догматизма ка импресионизму. „Значајно је најзад, напоменути да се тек од сада у рецензији позориште третира као народна школа, много јасније и уверљивије“ (Стојковић 1932: 13). Уколико ово Стојковићево запажање повежемо са Живковићем истраживањем почетака српске књижевне критике, јасно је зашто се тек у периоду од 1842. до 1847. театар доживљава и именује као „народна школа“ будући да су се 40-их година „појавили и први озбиљнији покушаји формулисања српске националне поетике, која је имала да се бори против до-тадашње рационалистичке књижевне теорије, да би је већ у следећој деценији потпуно потиснула и сменила“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 221).

Од не малог значаја је чињеница да су радови у којима се постављају образци српске националне поетике у култури често се везани за позоришну и драмску уметност. Кључна личност тог контекста је Јован Суботић коме Живковић први, сасвим оправдано и уз ваљано научно-истраживачко образложење, приписује ауторство чланка који је под насловом *Позоришње, народње њозоришње, српско народње њозоришње*, објављен 1837. године у 41. књизи „Новог сербског летописа“, без потписа и само уз напомену која је постављена као фуснота на крају последње реченице текста и потписана са „уредник“, због чега је дуго времена била приписивана Теодору Павловићу који је те године био уредник овог часописа. Овој занимљивој расправи у којој се постављају основне премисе из којих се јасно изводи закључак да је акт оснивања неког националног театра друштвено–историјски, а не само културолошки моменат,⁷

⁷ О томе више у Несторовић (2000: 16–26).

треба додати и Суботићев превод чланка „Позоришно дејствије“ који је објављен такође у „Летопису“ и то у 43. књизи 1838. године. На ове Суботићеве активности Живковић надовезује, сасвим тачно, и његов књижевноисторијски оглед „Неке черте из повестнице сербског књижества“ (*Лейойис*, књ. 75 за 1846, књ. 76 за 1847) као и оглед програмског карактера *Драмајичка уметност и свейско хисториски значај народа* (*Лейойис*, књ. 112, 1867–1869) јер се тек унутар таквог контекста вишеструко потврђује теза о Суботићевом ауторству првог текста, али и у потпуности обликује његов концепт националне поетике доживљене унутар драмске и позоришне уметности.

У том смислу Живковић анализира и први Суботићев чланак истичући да га је аутор „по свој прилици превео из неког чланка с немачког, можда из Шлегела, кога Суботић и помиње на крају чланка. Ја сам тражио одговарајуће мисли у Шлегеловој студији о историји и карактеру драмске уметности „Vorlesungen überdramatische Kunst und Wissenschaft“ (1808), али, сем неких општих сличности, нисам могао да нађем нека конкретна подударања. Такође сам упоређивао тај чланак и са Шилеровим чланком *Die Schaubühne als ein moralisches Anstalt betrachtet* (1784)“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 223–224).

Шта овим Живковићевим истраживањима добијамо? Први и најзначајнији резултат је показатељ који није важан само у оквирима истраживања српског позоришта и драме, већ наше литературе и, шире посматрано, културе, а то је да се одређени видови рецепције естетике и праксе романтизма непобитно везују за развој драме и позоришта. Затим, да је ова врста савеза очекивана у културно-политичком контексту појаве и нашег романтизма и наше драматургије јер су следећи постулате ране шилеровске концепције о позоришту као о моралној установи, наши први посленици на овом пољу у позоришту видели снагу образовања, морала, оно што је свеобухватније од мудрости, религије и закона, пут којим стижемо да спознаје о томе како да лакше поднесемо нужност, оно чему морамо да се покоримо, судбину, оно што буди у нама емпатију и што нас извлачи из заблуда али пре свега видели су оно што као Шилеров став из огледа *Позоришће пошмайрано као морална установа* (1784) Драгиша Живковић препознаје као основну мисао у Суботићевом тексту *Позоришће, народње позоришће, србско народње позоришће*:

„Не могу овде да мимоиђем – вели Шилер – један велики утицај који би добра позорница имала на дух нације. Националним духом једног народа називам ја сличност и сагласност мишљења и његових склоности према предметима, о којима нека друга нација друкчије мисли и осећа. Само је позорници могуће да ту сагласност изазове у највећем степену... Једном речи, ако доживимо да имамо национално позориште (Nationalbühne), онда ћемо имати и нацију“ (ŽIVKOVIĆ 1957: 22).

Живковић у овом Суботићевом чланку види програмски текст нашег романтизма у који су уплетени Шлегелови и Шилерови ставови о потреби за постојањем народњег, дакле националног (Nationaltheater), а не народног

(Volkstheater) позоришта. На ову диференцијацију наслања се потоње Суботићево разликовање народних песама (Volkslieder) од националних песама (Nationalieder). Зашто програмски? Зато што се, како објашњава Живковић, из њега види све оно што је у суштини тежиште романтизма као погледа на свет (однос макрокосмоса и микрокосмоса; бесконачност света која стоји наспрам бескрајности метафизичког потенцијала људског ума управљеног ка спознаји апсолутног) подређено појму нације „као скупу људи који су прожети истим народним духом” (Živković 1957: 225). Свесни одабир из естетике романтизма онога што је одговарало нашим националним потребама мотивисан је родољубиво-просветитељским доживљајем не само позоришта, драме, литературе већ културе. „Зато су они усвајали мишљење А.В. Шлегела о националној и историској драми, теорији Ф.В. Шлегела о језику и националној прошлости као битним особеностима нације [...], зато су преносили Хердерове мисли о нацији још у другој деценији XIX века [...]“ (Živković 1957: 228).

Занимљиво је Живковићево образложење околности развоја позоришне критике и мисли о драми и позоришту у овим оквирима. И ту ће он видети донекле романтичарски избор јер је овај прелазак наших првих књижевних критичара са књижевне на позоришну критику (пре свих Павла Арс. Поповића и Константина Богдановића) означио њихову потребу за слободом. „Критика неког књижевног дела потицала је у већини случајева из политичких побуда, и та повезаност политиканства и књижевности спречавала је писце да слободно и отворено иступају са својим књижевним убеђењима“ (Živković 1957: 145). Будући да су у оваквим околностима и Поповић и остали били принуђени, како истиче Живковић, да спроведу својеврсну аутоцензуру (да пазе о којој ће књизи писати критику и како ће је писати), долази до прелаза на поље слободније изражавања – писање позоришне критике које су се могле писати слободније из неколико разлога.

„Пре свега, позориште у целини, и глумци и позоришни писци, било је тада предмет особите пажње и наклоности владара (најпре кнеза Михаила, а касније кнеза Александра и кнегиње Персиде) и правителства. Затим, позоришни комади били су већином преводи или прераде, и критика се није морала бојати да ће својом оценом увредити овог или оног нашег писца. Уз то, та критика је првенствено оцењивала игру глумаца, а много мање књижевну вредност самог дела, а оценити негативно једног глумца није ни изда лека било тако опасно као оценити негативно неког књижевника. (...) И напо слетку, акција за оснивање сталног позоришта, за које се правилно увиђало да је најбоља „школа за народ“, и, у вези с тим, опште интересовање за позоришну и драмску уметност, побудили су и наше књижевне критичаре да своју пажњу посвете позоришту и позоришним делима и да својом, углавном благонаклоном критиком, охрабре и глумце и позоришне писце у правцу даљег рада на развијању позоришне уметности“ (Živković 1957: 146–147).

Веома је важно напоменути да Живковић повлачи разлику између позоришне и драмске критике, као и да овај корпус радова (пре свих Павла Арс. Поповића и Константина Богдановића) одваја од позоришне и драмске теорије и естетике чији су носиоци били Јован Суботић, Јован Ристић и Јован Ђорђевић. Као последњи разлог опредељивања књижевних критичара за позоришну критику, Живковић наводи да се у суштини овим избором чини добро дело јер се пише о позоришту као „школи за народ“. Ваља напоменути да је тај доживљај позоришта паралелан са појављивањем романтичарског доживљаја позоришта односно уплива шлегеловско-шилеровске концепције националног театра. Но, оно што нам у овој ствари додатно привлачи пажњу јесте чињеница да је овај трансфер са књижевне на позоришну критику био врло лак и готово нужан. Тачније, био је могућ јер су се њени носиоци најпре потврдили као књижевни критичари пишући радове о драмским делима, пре свих Стеријиним. Такође, колико год да је била усмерена на позоришни чин, позоришна критика тог периода у великој мери била је и књижевна јер су њен предмет били садржај и идејне вредности драмског текста који је био изведен на сцени. Уколико је, на пример, позоришна критика била састављена од два пасуса, један је морао бити таквог карактера.

Постављајући Јована Стерију Поповића, Јована Суботића, Јована Ристића, Јована Ђорђевића у центар истраживања оних периода књижевне критике у српској науци о књижевности које именује као период рационалистичко-кантовске естетике, период кантовско-шилеровске естетике, време романтичарске књижевне теорије и доба формирања националне критике, Живковић де факто постаје и историчар почетака развоја српске драме и позоришта, односно проучавалац раних рефлексија наших првих теоритичара, историчара и естетичара књижевности, драме и позоришта. Тиме проучавање развоја теоријске и естетичке мисли од драми и позоришту у нас добија на тежини и значају, будући да су таква истраживања изван описаног домена ретка и у великој мери условљена углом из којег се посматрају а то је пре свега позоришна перспектива.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Поеџика српске књижевности*. Београд: Филип Вишњић, 1997.
- КИЋОВИЋ, Мираш. *Школско позориште код Срба у 18. и на почетку 19. века*. Зборник радова XVII Института за проучавање САН, 2, 1952.
- КОВАЧЕК, Божидар. *Талиа и Клио II*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Почеци српског професионалног националног позоришта: Уметнички развој Српског народног позоришта у Новом Саду 1861–1868, друго проширено издање*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Јосиф II и Срби*. Нови Сад: Прометеј, 2005.
- НЕСТОРОВИЋ, Зорица. *Јован Суботић – драмски писац*. Нови Сад: Матица српска, 2000.

- ОБРАДОВИЋ, Доситеј. *Писмо љубезном Хараламију*. У: Ломпар, Мило, Зорица Несторовић. *Српска књижевност XVIII и XIX века. Барок, просвећеност, класицизма, предромантизам. Хрестоматија, књига I*. Београд – Крагујевац: Филолошки факултет – Нова светлост, 2003, 249–254.
- СЛИЈЕПЧЕВИЋ, Перо. *Шилер у Јужославији. Студија о примању немачке класике код Срба и Хрвата с освртима на Словенце*. Годишњак Скопског Филозофског факултета III/1 (1934–1936), 1937.
- СТОЈКОВИЋ, Боривоје С. *Историјски преглед српске позоришне критике*. Сарајево, 1932.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Српско позориште у Војводини I (1736–1868)*. Београд: Матица српска, 1953.

*

- CRANE, R. S. *Critical and Historical Principles of Literary History*. Chicago: The University of Chicago, 1971.
- STYAN, J. L. *The Dramatic Experience. A guide to the reading of plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- ŠLEGEL, August Wilhelm. *Predavanja o dramskoj umetnosti i književnosti*. Ivan Ivanji (prev.). *Teorija drame XVIII i XIX veka*. Vladimir Stamenković (prir.). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša. *Počeci srpske književne kritike: 1817–1860*. Beograd: Rad, 1957.

Zorica V. Nestorović

ON DRAGIŠA ŽIVKOVIĆ'S CONTRIBUTION TO RESEARCH OF SERBIAN DRAMA AND THEATRE DEVELOPMENT IN XIX CENTURY

Summary

This paper deals with Dragiša Živković's research on beginning of Serbian literary criticism (1817–1860) with intention to demonstrate the values of his researching results for analysing development of Serbian drama and theatre in the first half of XIX century. The author emphasise the change of paradigm in understanding importance that theatre and drama have for establishing the national identity comparing that process with changing in concept that was brought to Serbian culture from European romanticism, literary theory and aesthetics which was defined in Živković's research.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија

zorica.nestorovic@fil.bg.ac.rs

Др Марина Ж. Видојевић

БЕОГРАД НА МАПИ ПРАВОСЛАВИХ ПРЕСТОНИЦА:
ТОПОС НОВОГ ЈЕРУСАЛИМА

(Прилог проучавању поетике средњовековне књижевности:
Житије десјоѿа Сѿефана Лазаревића Константина Филозофа)

Идеја Новог Јерусалима, формирана у Старом завету, развијана је у средњовековној књижевности, уз поштовање свих њених аспеката. Архетипски град-мајка, град-заштитник, стоји попут мотивског кичменог стуба у *Житију десјоѿа Сѿефана Лазаревића* Константина Филозофа. Деспот гради свој Београд по угледу на Цариград. Простире се на седам узвишења попут Јерусалима, у њему живи изабрани народ, са својим богомданим владаром као предводником пастве, попут цара Давида. Реликвијарни програм је потпуно подређен византијској идеолошкој матрици: десна рука цара Константина, мошти свете Петке и царице Теофано, као и икона Богородице Београдске. Библијски мотив доласка новог, духовног царства, када старо, материјално пропадне, преко дела Константина Филозофа продreo је у српску књижевност и наставио да се развија.

Кључне речи: Деспот Стефан Лазаревић, Константин Филозоф, Београд, Нови Јерусалим, свети краљ, хијеротопија.

1. Увод. Доба деспота Стефана Лазаревића у многа је било одређено ратном климом, с једне стране, али и процватом лепих уметности у складу са текућом ренесансом, с друге стране. Бежећи пред таласом страдања учени монаси, градитељи и уметници из околних земаља пристижу у деспотовину, како би се спасли, али и наставили са радом. Деспот, и сам велики љубитељ уметности, писац и преводилац, пружа им уточиште и омогућава услове за даље стварање.

Међу досељеницима био је и Константин Филозоф, пореклом Бугарин из Костенеца¹, због чега нам је познат и као Константин Костенечки. Он је

¹ Данас у науци постоји више теорија о Константиновом пореклу. Док Ђ. Даничић сматра да је то Трново са околином, а В. Јагић и М. Г. Попруженско да је у питању град

по захтеву патријарха Никона, а по жељи покојнога деспота, саставио *Житије десјоѿа Сѿефана Лазаревића*. Сматра се да оно датира из периода између 1433. и 1439. Године (Богдановић 1991).

Оригинални текст житија није сачуван. Преписи на које се данас ослањамо настали су у периоду између XV и XVII века. Познато је да постоји седам различитих примерака, од којих разликујемо три кратке и четири дуге верзије. Краћи преписи су писани руском редакцијом – Тројички, Казањски и Погодинов препис. Дуже верзије представљају два српска и два руска преписа.²

Константин Филозоф није начинио класично светачко житије (Јовановић 2007: 9). Писано по угледу на античке и византијске животописе³, ово житије је у преводу Гордане Јовановић са правим разлогом насловљено *Житије Сѿефана Лазаревића, десјоѿа срѿскоѿа*.

У овом раду посебно ћемо обратити пажњу на идеју Београда као Божијег града и деспота као Божијом промишљу изабраног владара.

2. Формирање идеје Новог Јерусалима. Човек древних друштава свој живот је подређивао тежњи да живи што ближе *Центру Света* (Елијаде 2003), како би био што ближи Богу. У јудејском друштву, основи хришћанске цивилизације, Палестина је била центар света, Јерусалим центар Палестине, а Храм центар Јерусалима. Религиозни човек, који може да егзистира само у сакралном свету, тежио је да управо његова кућа буде у Центру, „отворена“ ка висинама, да постане *imago mundi*, како би омогућио контакт са „трансцендентним“ светом (Елијаде 2003).

У исто време када ствара Рај, Бог ствара и Нови Јерусалим, који траје у вечности, *in aeternum*. Град Јерусалим требало је да одговара свом „вишњем“ моделу, попут одраза.

Опис Новог Јерусалима дат је у *Новом завету*, у Откривењу Јована Богослова, у 21. глави. Представљен је као „наук божанске истине“ (Свенденберг 1991: 13). Нови Јерусалим није физички град који ће сићи са неба после апокалипсе, што се види из његових мера у Библији. Речено је да су

Ћустендил, или Велбужд, како су га Словени називали. Неки научници, међу којима су и К. Куев и Г. Петков, заступају тезу да је место пишчевог рођења управо Костенец, од чега је и изведено презиме Костенечки, сасвим у духу бугарског језика (Јовановић 2007).

² Одески или Цетињски препис писан је српском редакцијом. Ватрослав Јагић га је издао 1875. године, а према воденим знацима може се датирати између 1508/10. и 1523/27. године. Према њему је сачињен превод Гордане Јовановић, који ћемо користити у овом раду. Цавататски или Богишићев препис, такође је у српској редакцији. Данас се чува у Богишићевом музеју у Цавтату, сматра се да је настао почетком XVII века. Ова верзија узета је за основу издања Куева и Петкова. Кирилобелозерски препис потиче из XVI века и писан је руском редакцијом. Чува се у Руској националној библиотеци у Петрограду. Волоколамски препис је сачињен, као и претходни, у руској редакцији. Потиче с краја XV и почетка XVI века.

³ Историчари који су писали такве биографије били су, на пример, Римљанин Плутарх и Византинac Нићифор Григора.

му дужина и ширина једнаке (16. стих), а мера његовог зида и темеља је човечија мера, али и анђелова (17. стих). Опремљен је попут заручнице (2. стих), невин у својој лепоти и чистоти мисли, која ће доћи као награда, кад све зло и грешно Господова рука обрише са лица земље. Јерусалим јесте „фундаментални топос средњовековне цивилизације“, „топос идентитета“ на основу којег се човек средњег века „одређује а његов свет просторно, не само духовно, оријентише и дефинише“ (Ердељан 2006: 97). У хришћанству Јерусалим важи за „апсолут, нуклеус, центар, *umbilicus mundi*, исходиште и уточиште, почетак и крај“ (97).

Када описује Београд, Константин Филозоф инсистира на његовом спољашњем изгледу: „Овај (Београд) заиста беше седмоврх, веома велики и прекрасан, сличан Сиону у вишњем Јерусалиму...“ (Филозоф 2007: 50). А сва она додатна значења које ово поређење носи израстају из пищевих поређења Стефана са старозаветним личностима, са Константином Великим („равноапостолним“), са поменом Богородице која чува српску престоницу, што је директно указивање на реликвијарни програм који је у Србији средњег века био заступљен по угледу на Византију, са описима Србије као савршене државе и Срба као беспрекорног народа. Читав систем конотација који представља „вишњи“ Јерусалим средњовековном читаоцу био је познат, па када би се сусрео у тексту са Јеремијом који „оплакује запустење новог Сиона“ (85), он би свакако већ имао пред собом древну слику страдања целог једног народа, који би поистоветио са српским народом који испашта због надирања Исмаиљана; слику владара који је власт примио од Бога, који влада промишљено и који се горко каје када погреша, разуме се, овде је то „свезнајући премудри зналац и свемогући посленик деспот Стефан“ (6); слику ближења дуго очекиваног краја света.

Идеја Новог Јерусалима зачета је у *Свѣтаром заветѣ*. Није у питању локалитет, већ место (*thoros*) где се светост заснива. Реч је о читавој функцији једне тачке ослонаца ка којој све мора бити усмерено и ка којој религиозни човек упорно тежи.

Из односа текста *Свѣтоѡ ѿисма* и друштва проистиче сакрализација простора – цркве, манастира, града. У тесној вези са њом стоји појам *хијеротопије*, који обухвата архитектонске, музичке, сликане, различите ритуалне аспекте који се посматрају као „елементи комплексне структуре, подређени главном циљу – стварању сакралног простора“ (98). Међу главним инструментима хијеротопије стоје енкомпијастички⁴, пророчки, апокалиптични, хагиографски текстови, чија се улога састоји у потврђивању „богомизабраног и богомчуваног статуса једног места“ (Елиаде 2003: 99). На тај начин се изграђује идентитет једног места и представе о том идентитету

⁴ Енкомпион (грч.) представља похвалну песму, чија би главна обележја била јак емотивни набој, склоност ка патетици и висок књижевни стил. Она је упућена божанству, свецу или некој другој истакнутој личности, а може величати и одређено место, државу или духовне вредности (РКТ 1992: 614).

– реликвије, чудотворне иконе, „сакрална топографија“, „деловања светитеља“ (Елијаде) – као светом месту на којем борави Бог.

Један од главних принципа хијеротопије јесте преносивост светости. Идеја Јерусалима тако почиње свој самостални „живот“ као културни феномен великих размера, одвојивши се „од своје почетне географске одреднице“ (Ердељан 2008: 1). Захваљујући средствима којима се ствара свет испуњен значењем (2), тј. сакрализовани простор, овај феномен постаје „мобиљан“, покретљив, са тежњом да делује тамо где се за то покаже потреба. Препознајемо га под називом *translatio Hierosolymī* (2).

Од Цариграда се поменути статус светог града преносио ка западу, од Арта, Трапезунта и Никеје, све до Венеције и Париза, Новгорода и Москве. На православном Балкану, Трново и Београд постају кључне тачке у ширењу овог топоса, што је апсолутно очекивано, с обзиром на огроман утицај византијске културе, а посебно литературе на српску и бугарску државу.

Симболизам јудејског Храма преузимају и хришћанске богомоље – црква је „слика Космоса“ која треба да „сакрализује Свет“ (Елијаде 2003: 106).

Према рабинском предању, прах од кога је Адам направљен узет је са места олтара у Јерусалиму (Ердељан 2006: 31). На тај начин, место олтара, место храма јесте плодно тло из кога је Божјом вољом настао свет. Тако се од самог почетка, у старозаветном добу, формира мисао о богомизабраности владара и његовог народа. Јерусалим, као место, и Давид, као репрезентативни представник и предводник јеврејског народа, одређени су Божјом милошћу. Како цар Давид у свој град преноси Ковчег завета (2 Сам. 6), он потврђује присусво Божје силе и промисли у Јерусалиму, потврђујући тако и себе и своју династију на престолу. Предодређеност, изабраност и заштита Давидове лозе од стране Бога јесу елементи чија је улога у њиховом заснивању више династичко-идеолошка. Међутим, та идеја се даље развија и обогаћује у тексту *Сйароџ завейа*.

Мотив становања божанске промисли у изабраном граду може се уочити и у тексту Константина Филозофа, који, не само што директно пореди деспота са старозаветним јунацима, приписујући му њихове врлине, чак и узносећи га и изнад неких од њих, него и истиче заштиту Богоматере коју српски владар ужива.

Давида наслеђује мудри цар Соломон и тако су постављени темељи веровања да Давидова династија, Храм и Јерусалим постоје као Једно заувек (21). Уношењем Ковчега завета из пустиње у Храм постигнута је интеграција пустиње и града. Пустиња је схваћена као првобитно боравиште Божјег присуства и промисли, самим тим, пренета је у град Јерусалим, који тако, у сваком погледу, постаје станиште Господње. Тако је обновљен савез између Бога и Израиља, његовог изабраног народа.

Старозаветна идеја Јерусалима наставља се и у Новом завету. У Јеванђељу по Луки (2, 49) сам Христ говори о Храму и граду као о наслеђу од Оца, чиме се разрађује мотив доласка месије. Тако Јерусалим наставља да живи као станиште Творца. Исус показује бригу за њега истеривањем трговаца

из Храма, тежи да га очисти (Јов. 2, 16), мада говори и о његовој будућој пропасти и паду (Мат. 23, 37).

Јеврејски концепт града-храма у хришћанству израста у цркву која је Божји храм, Нови Јерусалим. Земаљски Јерусалим је у потпуности замењен Небеским. У складу са тим и царство које дође после пропасти овога света биће духовно. Станиште Бога, место где су смештени Ковчег завета, Скинија и Храм, израста и утврђује се као Сион који је плоносни Центар, мајка и невеста. Сви старозаветни и новозаветни мотиви обједињени су у Часном крсту⁵ – симболу хришћанске идеје Јерусалима (46). Овај град, обогаћен значењима, са којима ће се касније селити по православном и католичком свету, постао је у Светом писму „град реликвијар [...], сублимација свих *lota santa*, читаве икономије спасења и времена...” (47)

Управо та „селидба“ града реликвијара и свега што га таквим чини представља концепт „флексибилне географије и преносиве топографије“ (50). Померање предмета чије су особености непомерљиве односи се на везивање нематеријалног, духовног за материјално, чиме се развијало веровање о оваплоћењу највећих хришћанских светиња. Светиње су својим постојањем укидале границу између неба и земље, заправо спутивши небо на земљу.

Како је Константин Филозоф желео да представи Београд као Нови Јерусалим, он је имао свест о чињеници да се Божје присуство мора сместити у урбане оквире – у град. Поред тога, везивање владара за светиње, као и светост његове лозе, изабране од стране Господа, попут Давида, своди се на обједињавање владара, храма и Бога и на представљање престонице као центра, из кога све потиче и ка коме се све усмерава. Владар ту стоји као покретач трансације, па се поистовећује са Месијом, Давидом, а ређе и са *alter Christos*-ом (57).

3. БЕОГРАД КАО НОВИ ЈЕРУСАЛИМ. Пре него што се представимо идеју Београда као Новог Јерусалима, треба нешто рећи и о Цариграду, који је такође имао свој јерусалимски идентитет и он је значајан за наше истраживање утолико што је српска престоница „јерусалимизирана“ баш по угледу на византијску, која јој је у свему била блиска и на коју је вековима непрестано била упућивана.

Дефинисан као „универзум у малом“ (Ердељан 2006: 65), обогаћен бројним реликвијама⁶, са василевсом као идеалним државником на свом престолу, Цариград је вековима учвршћивао свој положај и свој углед међу хришћанским престоницама. Његов значај ушао је у све поре друштва, па он у књижевности постаје својеврсни архетип.

Када је у питању просторно планирање града, византијска престоница је доживљавана као прототип „који је требало опонашати, преносити и

⁵ Свете честице Часног крста имали су у свом поседу Немањићи, у Жичи.

⁶ Проф. Ердељан помиње Ота Мајнардуса који говори о 3600 реликвија сабраних у Цариграду, што је заиста значајна цифра (2008: 67).

уподобљавати се њему“ (142). Реликвије страдања чиниле су језгро постојања РOMEЈСКОГ царства и Цариграда. Сходно томе, околни хришћански народи, баштиници византијске културе, имали су своје место у породици народа, на чијем челу стоји василевс, у зависности од светиња које су поседовали. Управо то што је Константинопољ постао у језицима словенских народа Цариград, јасно говори о архетипу овог града као „извора царске, богомдароване силе и снаге“ (147). Константин Филозоф, поредећи Стефана Лазаревића са царом Давидом, а Београд са Јерусалимом, сада српског деспота изједначава са Константином Великим, називајући га „равноапостолним“⁷, а, самим тим, Београд се управља ка Цариграду, за који каже „да у свету нема ништа јаче и утврђеније (од њега)“ (Филозоф 2007: 42).

Старозаветна богомданост владара допринела је да се у средњем веку развије феномен *свeйџоџ краља*. Краљ је тако посредник између Бога и свог народа. Његово крунисање и миропомазање обреди су изразито сакралног карактера, захваљујући чему „улога краља остаје на средини између световне и првосвештеничке власти“ (МАРЈАНОВИЋ -ДУШАНИЋ 2007: 18). Тако светост остаје интегрални део краљевске улоге.⁸

Идеја о светом краљу узидана је у темеље средњовековне владарске идеологије, а тежила је и да се материјално уобличи (17). Под материјалним уобличавањем подразумевају се хагиографски списи, задужбинарство и сакупљање реликвија.

„Као што су слике владара у хагиографским текстовима у основи идеални, типизирани ликови прилагођени реалијама, тако је и сама слика краљевства [...] архетипска“ (28). Обдарен натприродним моћима, предводник пастве, свети краљ шета на животној скали од улоге бранитеља и ратника, до улоге мученика, који се на заласку своје владавине повлачи у неку од својих задужбина, како би потврдио свој савез са Богом и обезбедио канонизовање после своје смрти.

Из *Свeйџоџ завeтџа* је књижевност средњег века преузела и поређења владара са угледним личностима древног јудејског царства. Свака библијско-хришћанска фигура имала је препознатљиве особине и симболику за средњовековног читаоца. Неретко су државници довођени у везу са старозаветним јунацима у зависности од социјално-политичке реалности, али и од пишчевих намера (МАРЈАНОВИЋ-ДУШАНИЋ 1997: 188). Личности Старог завета су „деловале у борбеној стварности ближој средњовековном животу него што је стварност Христове и апостолске жртве, али су истовремено представљали и префигурације хришћанских врлина“ (188–189).

⁷ Константину Великом је хришћанска црква дала епитет „равноапостолни“, тј. раван апостолима, или „тринаести апостол“ због његових великих заслуга за хришћанску веру.

⁸ У једној од легенди о краљу Артуру, где се описује његова смрт на бојном пољу, истиче се особеност његовог мача – Ескалибура – који не тоне када се баца у реку, већ се из воде извија ванземаљска рука која га прихвата, јер ће умирућем краљу још бити потребан. Наводно, краљ Артур ће само привремено бити одсутан, а његов повратак је несумњив попут Христовог. На гробу му је, у складу са тим, стајао епитаф: Овде лежи Артур, бивши и будући краљ.

Извођење порекла деспота Стефана Лазаревића од првог хришћанског цара Константина Великог, само је по себи преседан у старој српској књижевности, а и шире. Сам Константин називан је у хришћанској литератури Новим Мојсијем, што га усточије као вођу изабраног народа коме се Творац непосредно обратио. Он је током читавог средњег века важио за прототип идеалног хришћанског владара и оснивача царства (287). Његова поређења са царем Давидом величају Константина као беспрекорног ратника и војсковођу, који се бори „крсним оружјем“. Владар упоређен са првим крштеним василевсом био је пун врлина, а такође је „оставио трага у повељама, лепој књижевности и црквеном сликарству“ (289). Као што је Константин Велики основао Цариград, са духовним идентитетом утемељеним на идеји града као Новог Јерусалима, тако је и Стефан Лазаревић населио ушће Саве у Дунав, опасавши га бедемима и назвавши га Белим градом. Ова паралела сама по себи не би превише значила да српски деспот није поседовао руку светог византијског цара, као доказ Божије милости и као залог сигурности и заштите од неверника.

На првој страни *Житија* деспот Стефан се пореди и са Мојсијем. Као такав, он је вођа свог народа, дела у савезу са Богом, поседује премудрост и пророчки дар. И остала поређења, о којима ће бити речи, тематска су и односе се на владареву улогу законодавца (103). Деспот Стефан је написао Закон о рудницима, па се уклапа у матрицу идеалног владара.

Актери светих списа са којима писац *Житија* доводи у везу деспота су бројни.

Тачно је речи слађе од меда и саћа, као из запечаћеног извора, а (мед) је уједно и мирис и храна, ако се с мером једе.

Имајући ово у виду, (био је) као неки нови, најкроткији Давид (према) онима који сачуваху (на делове) раздељен плен. Показао се као дивни Соломон многим хиљадама (људи), који су дошли са свих страна. Као вожд рода (свога) показао се као (гостољубиви) Аврам, који жељно прима странце. [...] По лепоти беше други (Јосиф) из Египта, који уместо пшенице злато даваше. (Беше) ратник у победоносним биткама као да замењује силнога Самсона међу храбрим Адамовим потомцима /Србима/, којима је од почетка био најбољи узор. (Деспот) је био други Јов, штедре руке, делећи свима без зависти (Филозоф 2007: 88–89).

У време када Константин Филозоф почиње да пише *Житије деспота Стефана Лазаревића* светородна династија Немањића већ више од пола века није постојала на челу државе. Бројни ратови, сукоби у Србији и изван ње, неизвесност због турског, све чешћег надирања, утицали су на писца да покуша да успостави континуитет у темељењу неких основних постулата владарске идеологије. Његови напори да створи ослонац држави и владару, у виду њихове идеалне представе, наилазили су на одразе сурове стварности на сваком кораку (Ђурић 1990: 13–14). Створити идеалну државу и владара,

са хијерархијским друштвеним поретком, у неку руку по угледу на старо-заветну јеврејску заједницу и њене вође, стајало је у основи Константинове намере да учврсти првог и последњег Лазаревића на његовој позицији мудрог деспота, који је одржавао добре односе и са Турцима и са Угрима, и истовремено био примљен у византијску породицу владара. Волео је уметност и био умерен у свему, није толеришао никакав вид испразне дворске забаве, музика је њему била одговарајућа само ако јој је сврха била да соколи ратнике. Такав владар, који је сијао над својим народом попут Сунца, оставио је добар део свог личног печата у престоном граду. Да би могла да се роди идеја о Београду као Небеском Јерусалиму *морали* „су сазрети услови у друштву кроз развитак његових (друштвених) облика и институција“ (17). Уметност никада није била равнодушна на прилике у заједници у којој се рађала. Она је често сама од себе, мада неретко и свесном интенцијом писца, бележила кретања на друштвено-политичком плану и служила као рефлексција свога времена. Такође је и сама учествовала и несебично давала свој допринос остваривању многих промена у државној заједници. Ту се првенствено мисли на фрескосликарство, архитектуру, тј. подизање задужбина, и на књижевност, где су се својим значајем за династију истицале хагиографије, повеље, похвале, молитве и плачеви. Дело Константина Филозофа има епохални значај у српској књижевности колико због својих општих места, која га стављају у ред изванредних остварења источноевропске културне баштине у позном средњем веку, толико и због оних посебности које се огледају у детаљима, на основу којих савремени читалац може да доживи тај особени поглед на свет, карактеристичан за време и средину настанка (Радошевић 1986). Особине које лик деспота Стефана чине живим, минијатуре попут његовог проливања покајничких суза због исхитрене реакције у Сребреници, дају делу биографску ноту реализма, доказ деспотовог историјског постојања. Оне су показатељ његове људске величине и потврда да се на земљи може живети по угледу на небеске принципе, у суровим условима ратних попршта и страдања, и да се Београд може и мора градити по угледу на Цариград и Нови Јерусалим, јер се само тако може веровати у спас српског народа.

Све су се ове околности интензивно осећале у *Житију десјоѿа Сѿефана Лазаревића*. Ако имамо на уму да се земаљски Јерусалим истиче по величини и броју становника, а ти становници по мудрости, лепоти, пореклу, обичајима (Ердељан 2008: 31), онда је интенција Константина Филозофа савршено јасна.

И ова (земља) не само да, као она обећана, точи мед и млеко, него (изгледа тако) као да је у себе примила и повезала четири годишња доба и ваздух и из себе (их) даје осталима. Јер се у читавој васељени не може наћи земља која би у себи садржала сва добра сабрана у једно и то (посвуда), на све стране – нека (добра налазе се) делимично и (само) на по-неким местима, на истоку или на западу, на северу или на југу, као што говораху житељи на земљи и (као што ми) видесмо. Ова је (међутим),

(српска земља) пуна свеколиких добара и по опису из (неких) земљопи-са шаље ваздух западу и Хелеспонту. (...) Нема, дакле, сумње у то да (ова земља) има благ ваздух и складност у свему. (...) Пре свега треба говорити о ономе што је најпотребније, тј. о злату, а уједно и о сребру; њихови извори (одн. рудници) су богати и плодни и што се више из њих ископава, све су плоднији, као (и) извори, из којих, што се више црпе (вода), све слађи бивају. Па где се на истоку или западу може наћи толико богатство?! [...]

Такође су засађени многи виногради – и нигде тако без тешкоће као у овој земљи, (која) је препуна семења, засада и плодова. У њој су изворишта река и студенаца, а предели се уклапају један у други, слика су красоте, и једни друге превазилазе лепотом и плодношћу. (Филозоф 2007: 18–19)

Према утврђеним правилима енкомијастике (Радошевић 1986: 446), Константин Филозоф развија читав хвалоспев Србији. Обећана земља, где теку мед и млеко, ваздух је беспрекоран, поседује богатства свих врста, од злата и сребра, плодних винограда и идиличних студенаца до хране сваке врсте. Адекватан стратешки положај чини да се њени становници осећају сигурно и да уживају своја блага у миру и складу са својим врлинама, слушајући свога господара који им тумачи речи Божије.

Кроз Србију и њен престони град тече једна од четири рајске реке – Дунав, или Фисон, како га писац *Жиџија* назива. У Београду се у Дунав улива Сава, једна од тридесет и шест најпознатијих река на свету. Ови космолошки мотиви представљали су „одраз опште интелектуалне и духовне климе“ (Ердељан 2008:171) тога времена. Космолошко-географски одломак са почетка *Жиџија десјџџа Сџефана Лазаревића* још један је доказ ауторовог образовања. Елементи тог типа постоје у још једном књижевном делу насталом у истом периоду, а реч је о *Горичком зборнику*, који је настао преписком Јелене Балшић, деспотове сестре, и њеног духовника Никона Јерусалимца.

Одломци средњовековне космографије и географије⁹ данас се чувају у збирци Валтазара Богишића, на Цавтату. У питању је зборник из XVI века, а чине га преводи и прераде грчких оригинала. Научници су данас прилично уверени да је преводилац ових одломака управо Константин Филозоф (Радошевић 1981: 173).

Да би савршена држава имала уређење како доликује, морала је имати врли народ.

А погледај ми и људе који су последње и најчасније дело Божије [...]. (Људи су овде) тако храбри да глас о таквој (храбрости) нико други у васељени нема, и ништа часније, (од тога), према Соломону, људи не

⁹ Космолошки и географски текстови бавили су се питањем облика земље, њене дужине, како она стоји, како изгледа васељена, колико је растојање између неба и земље и да ли испод земље постоје антиподи.

поседују. Радо ће и искрено помоћи и (у томе) им нема равних у васељени; хитри су да послушају, а спори су у говору; кад се треба супротставити, брзи су да одговоре ономе ко тражи; оружје држе у левој и у десној руци; телесном чистотом превазилазе друге народе, као и лаком и светлом крвљу; уз то су и милостиви и дружељубиви [...]. Живот по читавој земљи (Србији) је као црква божија... (Филозоф 2007: 20–21).

Поред обичних људи, аутор не заборавља да спомене и монахе, оне „чија су дела вишега реда“ (21), они славе Бога, као што то чини и владар и цео народ. Тако је обећана земља добила свој Израил, племе изабрано од стране Творца.

Описи Србије у односу на описе Београда изгледају уопштеније, они су попут кулиса на позорници где је главни јунак деспот Стефан. Подређеност усвојеној и добро утврђеној реторици доприноси да се у тим дескриптивним пасажима може учитати било која држава, са циљем да јој се припише Божија наклоност. Ови описи су статични и једнодимензионални (Радошевић 1986: 451). Њихова суштина је цела у уобичајеним мотивима обећане земље – плодност, природна богатстава, чист ваздух и велике реке. Насупрот поменутом, Београд је представљен врло живописно и, иако се и његов опис уклапа у реторичке обрасце, дат је у симбиози са деспотовом личношћу, што нас поново упућује на *Ситари завети* и јединство Давида и Јерусалима, на шта је Константин Филозоф и алудирао. Деспотове борбе и примирја, проблеми са братом Вуком и осиленом властелом јесу историјске чињенице. Међутим, у основи хагиографског текста стварност никада није приказана у телу текста због себе саме. Апсолутно сваки детаљ јесте само позадина суштине, средство које доприноси циљу, а то је у овом случају, постављање деспота Стефана Лазаревића на пијадестал највећих православних владара и уписивање Београда на мапу Нових Јерусалима.

... Који беше (један) од тих великих старих (градова), а на красном месту, као мало где у васељени, што више пута рекосмо; беше простран по изгледу, (налик) на бродска једра у пристаништу; (имао) је сваковрсна утврђења и (могућност) добављања хране. [...]

Сазида (Деспот) и многе утврђене куле за људе који живе унутра и напољу; зато се за (београдско) узвишење, као за солмоново у Јерусалиму, могло рећи: од (ових) здања сенка падаше по околини (као што је падала) од високих, моћних вавилонских врата. [...] Овај (Београд) заиста беше седмоврх, веома велики и прекрасан, заиста сличан Сиону у вишњем Јерусалиму... (Филозоф 2007:49–50).

Дакле, ако је Горњи град представљен као сам Сион, „праслика, и небеско обитавалиште Бога“ (Јовановић 2007: 50), а митрополија, црква посвећена Успењу Пречисте Богородице, поистовећена са Гетсиманијом, местом на коме се Христос молио после Тајне вечере, а пре него што ће бити предат Пилату (51), јасно је да аутор разрађује идеју Београда као Новог Јерусалима. Он инсистира на организацији града по угледу на Јерусалим.

„Насељавање једне територије одговара оснивању света“ (ЕЛИЈАДЕ 2003: 95). Насељавањем Београда и изграђивањем његове духовне димензије, деспот је стварао свој микроцентар.

У средњем веку се физичке и метафизичке особине ограниченог простора, тачније града опасног зидинама, поклапају. Говорећи о симболици заштите, унутрашњег интегритета, повезаности и стабилности, професорка Ердељан нас у својој дисертацији подсећа на архетип женског принципа, чија је главна одлика плодност, ширење, раст и развој (ЕРДЕЉАН 2008: 58). Тако идеја града сада добија ново значење које га додатно обележава – град је утерус, свети простор испуњен Божјом милошћу, чија је сврха даривање живота, мудрости, али и заклон од светских зала. У складу са тим, још једном подсећамо на Откривење Јованово где се експлицитно Јерусалим назива невестом, мајком свих градова. Као такав, Јерусалим је идеални град, па у складу са тим, Београд га у *Житију десјоѿа Сѿефана Лазаревића* подражава, како би пружио сигурност, благостање и мир својим житељима.

Вратимо се на мотив Београда „седмоврхог попут Јерусалима“:

Осим у тексту, топос седмоврхог града се реализује и у просторном обликовању, у топографској димензији Београда. Иако је одавно с правом примећено да реторичке фигуре не треба дословно схватати, истраживања београдске тврђаве показале су да постоји основа да се истакнута обележја утврђеног града доведу у везу са седам врхова идеалне схеме (ЕРДЕЉАН 2006: 103).

Тако на генералном плану разликујемо *castrum* – Горњи град и *civitas* – Доњи град (КАЛИЋ 1974: 449). *Castrum* је био војнички најзначајнији део града, а назива се још и „први“ град. *Civitas* се састојао из два дела, па ту разликујемо „други“ и „трећи“ град. Сви су међусобно били повезани. Угарски извор, из времена после пада Београда, Јован Таљакоцо, сведочи да су у Доњем граду, који је био најбоље утврђен, чуване „свете књиге“ и реликвије (451).

Марко Поповић је проучавао седам врхова Београда, тачније, узвишења која су врхове могла представљати. Он је дошао до закључка да се „под појмом „врха“ некад подразумева јасно издвојена фортификациона целина, али и мањи део једне стварне целине“ (1982: 66). Тако би први врх без сумње било утврђење Горњег града, а други Доњи град. Трећи врх би могло представљати пристаниште, вероватно оно које се налазило у склопу утврђења Западног подграђа. Четврто, пето и шесто узвишење Поповић је приписао некадашњем византијском кастелу, у унутрашњем граду – „кули“. Седмо узвишење поистовешћено је са Западним подграђем.¹⁰

Реална потреба за делом светских размера, које ће показати да је српска књижевност ишла у корак са византијском и упућивање на деспотове

¹⁰ Занимљиво је да се упоређивањем описа Београда из *Житија* и описа Јована Таљакоца и Бертрандона де ла Брокијера, испоставља да је Константин Филозоф врло поуздан извор за реконструкцију средњовековне престонице.

уметничке склоности, захваљујући којима се она одужује европској ренесанси, постојала је без сумње. Њен непорециви чинилац биле су и текуће историјске неприлике, чиме се само још више истиче улога Србије као древног јеврејског племена. Професорка Ердељан помиње Књигу Тобије, јеврејску апокрифну књигу, где је назначено да је златно доба у историји Израиља било оно кад је народ са Богом становао у обећаној земљи. Оно је назначено и као циљ коме у будућности треба тежити (Ердељан 2006: 32). С тим у вези јесте и мотив „скрбних“ година и краја света, који је још једно опште место средњовековне књижевности, али чија позиција у *Жиџију* заузима адекватно место у складу са скором пропашћу деспотовине.

Мотив „последњих година“ у књижевности, одражавао је изразити пессимизам, безнађе, који су владали међу људима последњег столећа постојања Византијског царства (Ћирковић 2006: 25). Његова престоница, Константинопољ, даривана је многим епитетима, али никада није обележавана са eternal – вечни град. Настала по угледу на Рим, и називана, често, Новим Римом, Источна престоница није сматрана неуништивом. Сматрало се да ће трајати до краја света, до доласка Новог Јерусалима (VASILIEV 1944: 464).

За време било којих ратних страдања, међу Јеврејима се будио месијански дух (475). Речено је колики је био утицај *Сйароџ завейи* на средњовековну културу, па је јасно где су почеци есхатолошких погледа на свет. Сам деспот Стефан је радо читао *Сйари завейи*. Његове теме су га привлачиле због древних истина о цикличном кретању историје и подстицале га да истраје (Трифуновић 1979: 92). Сматрало се да је 7000. година последња година и да после ње следи Страшни Суд, крај света и други Христов долазак. Константин Филозоф пише *Жиџије* после 6935. године, што иде у прилог целом тону дела – идеални владар и његово царство, живот у врлини и борбе са неверницима, пред пропаст света, са најавом надолazeћег Небеског Јерусалима.

Године су одбројаване у складу са светим списима. Сам чин божанског стварања преноси се на микроплан смртне душе. Бог је створио свет за шест дана, а седми наменио одмору, а пошто је сваки његов дан хиљаду година за човека, то износи тачно 7000 година овоземаљског постојања. На необјашњив начин се укоренило уверење да свет не може трајати дуже него што је трајало његово стварање (Ћирковић 2006: 26–27).

Мирча Елијаде инсистира на космолошкој димензији нашег света у коме живимо (2003). Супротност Космоса је Хаос. „Наш свет“ је, према томе, настао опонашајући дело Бога, па у складу са тим, непријатељи који покушавају да га освоје могу се посматрати попут демона (Ердељан 2008: 99). Читајући *Жиџије десјоџа Сйефана Лазаревића*, демони се тумаче као османски освајачи, неверници, гледано из хришћанске перспективе.

Литература пророчанства није просто наговештавала нити само временски прецизирала неизбежни крај света, у њој је долазило до споја историје прошлости са својеврном историјом будућности. Спајање погледа на прошлост са очекивањима од будућности је поступак популаран и актуелан до наших дана... (Ћирковић 2006: 27).

Посебан извор песимизма налазио се у искуствима људи из света у коме су живели. Особа која је била у средњим годинама око 1420. године, памтила је међусобне ратове Лазаревих синова, свеже су биле ране са Косова и Марице, а будућност није најављивала ништа боље. Све чешћи турски упади и подређени положај владара-вазала деспота Стефана чинили су да и књижевна мисао западне у стање потпуног незнања и учврсти у делима тога времена „године скрби“ као један од кључних топоса.

Многа пророчанства су била сагласна да Бог у једном тренутку пушта Измаилљане да победе хришћане, који ће праведни страдати, а они који се тада одрекну Христа, испаштаће са доласком Страшног суда. Један рукопис руске рецензије врло изражајно описује то страдање: „И тада ће почети живи завидети мртвима“ (28). Пророчанства су у наставку најављивала долазак цара, који се буди из дугог сна, попут пијанства. Он ће одбрани свој народ, завладаће мир и благостање. Цар ће отићи на Голготу, ставиће своју круну на крст и предаће своје царство Богу, јер га је од њега првенствено и добио. То ће означити крај овог света и други Христов долазак (27–28).

Мисао о крају света била је чврсто укореена у свести људи. Она се ширила од Византије ка Русији, на северу, и Балканском полуострву, на западу, да би доспела чак до Француске. Тамошњи извори су дали веома живописну слику страдања у последњој години, без икакве свести о хиперболисању. Оваква грешка појавиће се и у списима из XIX века (VASILIEV 1944: 487–500).

У *Житију десјоџа Стефана Лазаревића* не можемо говорити о обичном преувеличавању. Смрт деспота приказана је у делу на врло снажан, уметнички начин. Топос појављивања небеског у земаљском окружењу дат је преко подизања икона са иконостаса београдске митрополије и извођења Деизисног чина (Ердељан 2006: 108). Цела та сцена још један је Костантинев доказ деспотове везе са Свевишњим.

Одједном завлада гадост (и) пустош, све се изокрену, све постаде као да ничега нема, све се испуни горчином; брда се обрушаваху и сагореваху; људи су били (час) прогањани, (час се опет) насељавашу. [...]

А догоди се и друго знамење. Пала је дубока ноћ, ми нисмо спава-ли, (а) чуло се са запада, с оне стране реке Саве, (кунемо се) истинитим Христом, као јечање трубе; (звук) се помало појачавао и изгледало је да је на пола Саве, затим (да је) пред кулом, а онда по читавом граду, (чуо се) од врата до врата. [...]

Догоди се и овај приказ: у великој градској цркви у ваздуху су се подигле часне иконе и, гле, као по чину који ће се догодити приликом другог Христовог доласка: Царица, дакле, и Владичица и Јован Претеча са обе стране лика Спаситељевог, иконе дванаест апостола – по шест са сваке стране, као што треба – што смо мислили да је у славу града и (за његову) заштиту. А то беше у часу смрти, јаој! (Филозоф 2007: 85–86)

Деисис или Деизис представља свечану икону на којој су била три лика: Исус Христос на престолу, који благосиља десницом, а у левој држи Библију,

са десне стране му је Богородица, а са леве Јован Крститељ (Јовановић 2007: 86).

За српски народ, пад деспотовине најјављивао је крај света. Стефанова смрт и сахрана у његовој задужбини Манасији, односно Ресави, за Константина Филозофа била је адекватна веза са Новим Јерусалимом.

Од Београда ка рају пут води преко манастира Ресаве – деспотовог маузолеја. Константин за њега каже да „има стазу ка вишњем Јерусалиму и њему је сличан“ (53). Текстом *Жиџија* и уређењем саме задужбине очито је да је она требала да представља „идеални центар“ (Ердељан 2006: 108). Смиља Марјановић Душанић напомиње постојање два међусобно комплементарна плана: земаљски и монашко-аскетски. У *Жиџију* се они истичу у опису Београда и Ресаве, која је монашки пандан престоници (Марјановић Душанић 2006: 89–90). У деспотовој идеологији огледа се јака аскетска компонента:

(Деспот Стефан) имаше огромну жељу да разговара са пустињацима и радо биваше са њима. Јер кад ова божанска љубав обузме било кога, она га подупире и узноси; радовао се (пустињацима) и лепо их дочекивао (дарујући их)... (Филозоф 2007: 53).

Ранохришћанско схватање раја као града и тежња богомданог владара да интегрише град и пустињу (Ердељан 2008: 182–183) у основи је Константиновог текста. На тај начин Ресава представља Нови Сион и нови Храм. Поред *Жиџија*, „идеја о Стефану као Rex Imago Dei исказана је [...] и сликаним програмом Ресаве, посебно владарским портретом“ (185). Научници су давно уочили алузије на Исуса Навина, затим елементе који Стефана стављају у ред идеалног цара, борца и ктитора. Он без посредника приноси своју задужбину Светој Тројици. Владарски портрет је уоквирен фигурама „светих монаха, „живих икона“ анђеоског живота већ на земљи, али и идеалних владара Давида и Соломона“ (185). Стефанов гроб је уклесан у камену, чиме се још једном потврђује његова љубав према аскетском животу. Потврда сваког елемента, који скупа оличавају деспота као идеалног владара, налази се у његовом *Жиџију*. Константин Филозоф више пута истиче да он „у свему беше савршен“ (2007: 31), затим ту мисао разрађује:

(Деспот) не само што немаше мане, него у толикој (својој) владарској величини ништа што је корисно не превиде, остаде непоколебљив, клонећи се онога што је Богу противно, што не приличи владарима, тако да су (му се) и анђели дивили. Не скрену ни са једног правога и царског пута (Филозоф 2007: 32).

Своју земљу и народ „осигурао“ је одговарајућим реликвијама, које су по свом одабиру одговарале „јерусалимизацији“ Београда и својој слици као Новог Мојсија и Новог Константина.

4. БЕОГРАДСКЕ СВЕТИЊЕ. Суштина светости и моћи реликвија садржана је у односу божанског и земаљског, који су оне својим постојањем обједињавале. Даница Поповић подсећа да су догматске основе на којима почива схватање реликвија једнаке основним поставкама теологије икона (2006: 207). Како су Христовим отелотворењем човек и природа обоготворени, прожети трансцендентним, њима се пружа самим тим могућност искуства Божје милости, а светост поприма појавне облике. Самим тим, светиње се посматрају попут „Христове инкарнације“ (208). Мошти светаца су, с тим у вези, сматране својеврсним залогома које „сапрестолници Христови“ остављају свету. Мученици и светитељи стоје на средини пута између човека и Бога, ступајући истовремено у везу са земаљским и небеским и тиме постајући непобитним доказом Божје милости и обликом стечене светости. Из тог посредништва произлазе и њихова чудотворност.

Реликвије су играле важну улогу у животу цркве, али и средњовековне државе. Поред места које су заузимале у богослужбеним обредима, коришћене су и у јавном животу, приликом правних активности које су спроводиле држава и црква (209). Владар је донекле био одређен светињама које је имао у свом поседу. Оне су му могле бити гарант сигурности, али и знак Божје милости којом је управо он предодређен да свој народ предводи. Тако су Часни крст или оруђа страдања могли припадати сфери политичке моћи, чиме би се позиција владара учврстила.

Са вером у све ближи крај света и долазак „скрбних година“, у Цариграду се број реликвија великом брзином увећавао¹¹. Са појавом крсташких ратова и доласком многобројних војски са Запада, долазило је до пљачкања цркви и одношења реликвија. Када је 1204. године Цариград пао у руке Латина, битно је измењена топографија реликвија у тадашњем хришћанском свету (210–211). Што се тиче Србије, Сава Немањић је заслужан за реликвије које су донете у Спасову цркву у Жичи, о чему је детаљно писала Даница Поповић (2006). Реч је о Богородичиној ризи и појасу, глави и десној руци Јована Претече и остацима Часног крста. Презентоване да представе најважније животне „тачке“ једног хришћанина – рођење, крштење, страдање и васкрсење – ове светиње требало је да заштите српски народ и државу, али и да учврсте династичку позицију Немањића и да „супституишу Свету земљу“ (Поповић 2006: 215).

Као што смо већ назначили, поред основне – религиозне и духовне – реликвије су имале и важну политичку улогу. Захваљујући Сави Немањићу, постављени су темељи култа реликвија у Срба. Он се испољавао на два начина: штовање општехришћанских светиња, какав је био Часни крст, и неговање култа моштију националних владара светитеља (Поповић 2006: 254).

¹¹ Једна од кључних тема постмодернистичког романа Умберта Ека *Баудолино* управо је трговина реликвијама и сумња у њихову веродостојност у време крсташког похода Фридриха Барбаросе на Цариград. Ту се могу пратити манифестације постмодернистичких техника да се сведочанства прошлости преиспитују, ревалоризују и редефинишу.

У доба деспота Стефана Лазаревића штовање светиња ће достићи много виши ниво. Његова престоница биће својеврсни духовни, сакрални простор, са несвакидашњим димензијама на нашем подручју. Појам „светог“ се може изједначити са појмом „моћи“, а „свето“ је гарант дуговечности и ефикасности (Елијаде 2003: 70).

Чудотворни заштитници Београда огледали су се у Икони Богородице Београдске, моштима царице Теофано и свете Петке и руци цара Константина. Богоматера је првенствено била заштитница Цариграда¹², али и Венеције, чиме се Београд подиже на ниво хришћанских престоница које су тежиле да учврсте свој положај на духовној мапи „Нових Јерусалима“, који су махом захваљујући историјским неприликама ницали на граничним подручјима Европе и Мале Азије.

У складу са тим, у Београд су пренете мошти двеју светица-заштитница, Свете Петке и царице Теофано, како би се град одржао и осигурао и поред физичког утврђења.

У време Стефанове немилости код сулатана Бајазита, кнегиња Милица и монахиња Јефимија одлазе у Турску, у дипломатску мисију, и сматра се да кнегиња том приликом долази у посед моштију свете Петке, а извесно је да је тада добила и мошти царице Теофано. Оне су прво биле смештене у цркви Лазарици, у Крушевцу, старој престоници, да би потом биле пренете у Београд, са великим значајем за династичку идеологију.

Царица Теофано назива се „мати градовима“ (Маријановић Душанић 2007: 178). Њен култ био је изразито негован у Константинопољу, а угледање на византијски модел било је примарно у стварању система Новог Јерусалима. У том контексту треба читати текст Константина Филозофа који инсистира на деспоту Стефану као на Новом Константину, почевши од родослова, из кога закључујемо да деспот води порекло од Константина Великог, што је преседан у хагиографској књижевности средњовековне Србије, преко описа оснивања престонице, до похрањивања руке светог цара у Београду (179). Рука светог цара Константина је била покровитељ државе и владара, а чувала се „у скупоченом оригиналном реликвијару“ (Поповић 2006: 261), а данас се налази у московском Кремљу. Ово Константиново настојање да деспот Стефана Лазаревића повеже крвним везама са највећим хришћанским царем може се објаснити јаком потребом за очувањем континуитета владања. Тај континуитет је, дакле, почивао на слици града „замишљеног као емулација Цариграда и Јерусалима“ на седам брда, са реликвијама по угледу на Цариградске светиње и са владарем који порекло води од првог хришћанског светог цара Константина.

Континуитет владања уско је повезан са континуитетом светости. Грађење родослова преко кнегиње Милице, инсистирање на сличностима између Немањића и Лазаревића, преузимање владарског имена Стефан и неговање

¹² У питању је чувена цариградска Одигитрија, којој се у *Житију деспота Стефана Лазаревића* као паралела поставља Богородица Београдска.

култа светог Стефана, као и установљavanje новог култа – кнеза Лазара, козовског мученика, све су то темељи на којима је почивао династички и култни легитимитет Лазаревића (Марјановић Душанић 2006: 77–78).

Међутим, београдске реликвије сведоче да не постоји доминантна тенденција за ширење династичких култова. Стефан Лазаревић похрањује у Београду светиње које су универзалног, општехришћанског карактера.

Ова промена „идеолошке матрице“ одвијала се под утицајем „Стефановог цариградског искуства“ (87). После турског пораза код Ангоре, Стефан Лазаревић борави неко време у Цариграду, добија деспотску титулу и бива прихваћен у византијској „породици владара“. „Византијско универзалистичко поимање власти, по коме је византијски цар над свима као намесник Христов на земљи“ (Ђурић 1990: 16). Константин Филозофу је било добро познато. Он је био упознат са грчким дворским схватањима, према којима у породици хришћанских владара цариградски василевс стоји као отац – глава породице. Ово је донекле реализовано и на животном плану: „Према Стефану цареви су показивали ретку наклоност и омогућили му да се ожени из њиховог рода и тако постане близак породици Палеолога.“ (16) Поређење Стефана са Сунцем „води јасно порекло из развијених византијских реторичких похвала у којима је често поређење владара са *Sol invictus*-ом“ (Марјановић Душанић 2006: 89).

Формално позивање на кнеза Лазара и лозу Немањића, одвајање од тенденције да се само цркве и манастири сакрализују, тежња ка урбаном принципу, где је сам град много више од утврђења и седишта владара, где град добија посебан духовни идентитет, матрица је преузета из Цариграда, који је и сам посматран као Нови Јерусалим. Нови концепт престонице представљен је врло јасно у *Житију деспота Стефана Лазаревића*. Оно јесте један у низу покушаја да се успостави деспотов култ – написано је по захтеву патријарха Никона. Ова идеја је постепено напуштена: „Владачку породицу замењује угрожена отаџбина, а општехришћански мотиви претежу над локалним“ (84). И поред тога, владар је представљен као посредник између небеског и земаљског, монашког и државног плана. Београд и Ресава јесу „света места“ која представљају та два плана, тј. Ресава је небески, монашки пандан Београду, они заједно чине важна упоришта Стефановог владарског концепта (90).

Велики државни пораз на Марици и Косову и тежња да се одржи континуитет умногоне су обликовали идеју Новог Јерусалима у деспотовом *Житију*.

5. НЕГОВАЊЕ ЕВРОПСКЕ КУЛТУРНЕ БАШТИНЕ НА ДВОРУ ДЕСПОТА СТЕФАНА. Константин Филозоф описује деспота Стефана као великог љубитеља уметности, а посебно књижевности. Неки његови књижевни радови ушли су у историју српске књижевности као дела епохалног значаја, а неки су потиснути у историјском памћењу. Поред *Слова љубави* и *Највишиса на косовском мраморном сџубу*, повеља манастирима Милешеви, Хиландару, Тисмани

и Водици, граду Београду, деспот је аутор и надгробног ридања за кнезом Лазаром, као и предговора Закону о рудницима¹³.

У Горњем граду Београдске тврђаве, постојала је библиотека за коју не можемо рећи да је била у потпуности деспотова приватна својина. Она се развијала под утицајем Свете Горе и Византије, али истовремено и по угледу на будимски двор и западноевропску латинску књижевност (Корићанац 2006: 7). Сама библиотека била је одраз духовног живота и културних прилика тадашње Србије. Она је била још један деспотов покушај да одржи културни континуитет у времену страдања, напор да се очува српски духовни идентитет и да се учврсте књижевне везе са светским литерарним токовима.

Добри односи са угарским краљем Жигмундом отворили су врата западним утицајима у Србију. Отворен за такву врсту новина, српски деспот је постао витез Змајевог реда и припадао је одабраном кругу властеле на двору у Будиму. Имао је право да уручује витештво и радо је прихватао западне обичаје (Калић 1978: 103), иако неки извори тврде да се облачио по угледу на византијске владаре, што су, наиме, чинили и његов отац и Немањићи (Ђурић 1990: 38). Међутим, ни утицаји са са Запада, ни византијска традиција, нису имали времена да се размахну и да се даље развијају у Србији. Никада до тада градитељска рука није подигла толике бедеме на нашем тлу. Утврђења Београда, Манасије и Смедерева указују на јасну свест Срба о ономе што је уследило (Калић 1978: 103).

6. ЗАКЉУЧАК: ИДЕЈА НОВОГ ЈЕРУСАЛИМА У МОДЕРНОЈ СРПској КЊИЖЕВНОСТИ. У збирци прича Борислава Пекића *Нови Јерусалим, ђойска хроника* топос Новог Јерусалима превреднован је и извргнут постмодернистичкој иронији:

Готска хроника почиње у времена рађања библијске легенде о Новом Јерусалиму да би се завршила пародијским, антиутопијским стварањем новог мита, мита о прошлости, на гробљу једне пропале цивилизације. Између сјајног призора Новог Јерусалима из „Откровења“ и драстичне слике Новог Јерусалима – ГУЛАГА простире се простор Пекићеве повести о напретку према Армагедону, на којем је уметност – једини корак назад, једини покушај опирања неумитности (ТАТАРЕНКО 2008: 117–118).

Последња приповетка у циклусу – *Луче Новоџ Јерусалима*, 2999. јесте политичка прича, са подтекстом Солжењицина, сурова пародија и беспопштедна критика владајућег, комунистичког режима, са чијом се тамном страном Борислав Пекић сусрео још у младости. Формом „иронизованог трагичког парадокса“ (ПАНТИЋ 1993: 25) писац деконструише идеју небеског града као оваплоћења благостања и богомдане бесмртности. За савременог човека суштина егзистенције је само још једна интерпретација, ни у ком случају права истина (АХМЕТАГИЋ 2006: 138).

¹³ На светској изложби најлепшег и највреднијег византијског средњовековног блага *Byzantium Faith and power 1261-1557*, у њујоршком Метрополитен музеју 2004. године, један од експоната српског рукописног наслеђа био је и Новобрдски рударски законик деспота Стефана Лазаревића, из 1412. године (Корићанац 2006: 29).

Беспоштедни пад Новог Јерусалима, симбола наде и вере у правду, вечну светлост и благостање, дао је Пекић кроз „научни рад“ „проучаваоца“ археолошких остатака Гулага. Све што су побуњеници-логораши морали да трпе у Новом Јерусалиму, научник тумачи као необориве доказе среће и љубави у заједници, коју су заробљеници оформили између себе, али и са пацовима, што се сматра посебном привилегијом. Рад као сврха себи самом, бескрајна радост због тога, правазилажење ниских температура и глади, аутор је приказао као одбацивање нама познатих примитивних окова друштва и као повратак природи и њеним законима, сједињавање са природом, како би се превазишло све што је с друге стране бодљикаве жице, где станују они који немају ту предност и част да бораве у Новом Јерусалиму.

Тако је идеја божанског града, који рађа мудрост и дарује вечност, у модерној књижевности доживела да буде окренута на наличје¹⁴, са циљем да се ревалоризује прошлост, а посебно сведочанства прошлости, документи. Сада Нови Јерусалим не треба да заштити праведне од страдања, он је место страдања, које је после његовог пада (по први пут имамо идеју краја владавине Новог Јерусалима!) тумачено као обећана земља. Ни једног тренутка читалац ту „обећану земљу“ не доживљава као ону из дела Константина Филозофа. Комплетна деконструкција овог сложеног мотива, који стоји у основи јудеохришћанске цивилизације, остварена је у Пекићевој прози.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АХМЕТАГИЋ, Јасмина. *Антирелигија, библијски подтекст у Пекићевој прози*. Београд: Драслар партнер. 2006.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Историја српске књижевности*. Београд: СКЗ, 1991.
- ЂУРИЋ, Војислав Ј. Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић-Бранковић. *Зборник Мајнице српске за ликовне уметности XXVI* (1990).
- ЕЛИЈАДЕ, Мирча. *Светло и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2003.
- ЕРДЕЉАН, Јелена. Београд као Нови Јерусалим (размишљања о рецепцији једног топоса у доба деспота Стефана Лазаревића). *Зборник радова Византолошког института XLIII* (2006).
- ЕРДЕЉАН, Јелена. *Идеја Јерусалима и градови пресијонице држава православних Словена у позном средњем веку*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду. Филозофски факултет. 2008.

¹⁴ Умберто Еко се у свом роману *Тајанствени пламен краљице Лоане* игра симболом Новог Јерусалима на посебан начин. Док основно значење остаје исто, симбол се спушта у свакодневицу, подижући је на виши ниво. Еко препричава радњу стипа, *Флеш Гордон*, у библијском кључу, а долазак Новог Јерусалима оличава у слици широм отворених гимназијских врата, док се на школском степеништу ређају ликови стрипова и цртаних филмова. Пад материјалног света поистовећен је са падом царства негативног јунака Минга у стрипу.

- Јовановић, Гордана. Увод. *Животи Стефана Лазаревића, десјоша српскога*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
- Калић, Јованка. Опис Београда у XV веку. *Зборник Филозофског факултета XII* (1974).
- Калић, Јованка. Србија и Београд почетком XV века. *Годишњак града Београда XXV* (1978).
- Корићанац, Татјана. *Дворска библиотека десјоша Стефана Лазаревића*. Београд: Музеј града Београда, 2006.
- Марјановић-Душанић, Смиља. *Владарска идеологија Немањића*. Београд: СКЗ, Свети архијерејски Синод Српске Православне цркве, Клио, 1997.
- Марјановић-Душанић, Смиља. Династија и светост у доба породице Лазаревића. *Зборник радова Византолошког института XLIII* (2006).
- Марјановић-Душанић, Смиља. *Свети краљ. Кули Стефана Дечанског*. САНУ, Балканолошки институт. Посебна издања 97. Београд: Клио, 2007.
- Пантић, Михајло. Нови Јерусалим: трагички парадокси или иронијски ефекти приповедања. *Александријски синдром 3*. Нови Сад: Матица српска, 1999.
- Пекић, Борислав. *Нови Јерусалим*. Београд: Народна књига, 2004.
- Поповић, Марко. *Београдска тврђава*. Посебна издања. Београд: Археолошки институт, 1982.
- Поповић, Даница. *Под окриљем светости*. САНУ, Балканолошки институт. Посебна издања 92. Београд, 2006.
- Радосевић, Нинослава. Козмографски и географски одломци Горичког зборника. *Зборник радова Византолошког института XX* (1981).
- Радосевић, Нинослава. *Laudes Serbiae – the Life of Despot Stephan Lazarević by Constantine the Philosopher*. *Зборник радова Византолошког института XXIV–XXV* (1986).
- РКТ: *Речник књижевних термина*. Драгиша Живковић (прир.). Београд: Нолит, 1992.
- Сведенберг, Емануел. *Небески Јерусалим и његов небески наук*. Београд: Нова, 1991.
- Татаренко, Ала. *У зачараном троуглу: Црњански – Киш – Пекић (есеји и студије)*. Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“, 2008.
- Татић-Ђурић, Мирјана. Икона Богородице Београдске. *Годишњак града Београда XXV* (1978).
- Трифунковић, Ђорђе. Живот, доба и књижевни рад Стефана Лазаревића. *Књижевни радови*. Београд: СКЗ, 1979.
- Ђирковић, Сима. Последње године у последњем столећу српско-византијских односа. *Зборник радова Византолошког института XL* (2006).
- Филозоф, Константин. *Животи Стефана Лазаревића, десјоша српскога*. Гордана Јовановић (превод и напомене). Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.

*

VASILIEV, A. Medieval Ideas of the End of the World: West and East. *Byzantion XVI* (1944).

Marina Ž. Vidojević

BELGRADE AS NEW JERUSALEM IN THE LIFE OF DESPOT STEPHAN
LAZAREVIĆ BY CONSTANTINE THE PHILOSOPHER

Summary

“The Life of Despot Stephan Lazarevic” by Constantine the Philosopher and its descriptions of Serbia and Serbs is close related to the Byzantine rhetoric. The writer abides by the encomium. The comparison of Belgrade to Jerusalem and Constantinopolis is not a reflection of their real similarity but a way to bring the medieval Serbian capital closer to the eternal and perfect celestial Jerusalem. Thus, the peace-time work of Despot Stephan has a new dimension as a reflection of God himself, a new step to the path to the Upper Jerusalem. Belgrade’s relics were: right hand of Constantine the Great, icon of the Belgrade’s blessed Lady, relics of Saint Petka and empress Theophano. The idea of Serbian capital as New Jerusalem took place in modern Serbian literature, in the story by Borislav Pekić: The Lights of The New Jerusalem.

Основна школа *Бранко Ћопић*
Београд
marina.kanic@gmail.com

Др Николина Н. Зобеница

СКРИВЕНЕ ПОРУКЕ У БАЈКАМА БРАЋЕ ГРИМ

Бајке су, између осталог, исцрпно разматране са становишта морфологије (Проп) и структурализма (Леви-Строс). Ипак, сазнања о функцијама и о структури бајки не могу да објасне интересовање за ову књижевну врсту, које не јењава већ стотинама година. Кад је реч о бајкама браће Грим, оне су свакако најпознатије бајке свих времена, али будући да браћа Грим нису били ни први ни једини сакупљачи бајки, поставља се питање зашто су баш њихове бајке оставиле тако дубок траг у историји светске књижевности и културе. Одговор на то питање треба тражити не у њиховој структури, већ у семантици и симболици, јер оне садрже одређене универзалне, свевремене поруке које се преносе кроз генерације и осигуравају им трајање упркос свим променама које време носи. У овом раду ће се на неколико примера указати на семантику и симболику појединих елемената бајки као носилаца различитих функција, и открити поруке скривене на архаичном магијско-митском нивоу бајки.

Кључне речи: бајке, структура, морфологија, семантика, симболи, поруке, мит.

1. БАЈКЕ БРАЋЕ ГРИМ У ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ. Бајке су пореклом са Оријента, а њихови први записи потичу из Старог Египта и из антике. Већ античка бајка о Амору и Психи (SRELOVIĆ – CERMANOVIĆ 2004: 368–367) поседује низ елемената који су присутни и у Гримовим бајкама. Тако Психа од љубоморне свекрве, богиње Венере, добија тешке задатке и извршава их уз помоћ мрава, трске, орла и куле, исто као што Пепељуги помажу птичице да испуни захтеве завидне маћехе. Кад отвори чаробну кутију коју је добила од злонамерне Венере, Психа пада у паклени сан из којег је својим пољупцем избави Амор. Очигледна је сличност са бајком о Снежани, која након што загризе јабуку од зле маћехе, такође пада у дубок сан, из којег је буди њен принц.

Универзалност појединих мотива у бајкама је неоспорна, мада остаје отворено питање да ли је реч само о типолошким сличностима. Исто тако,

неоспорно је да су се поједини мотиви, као и читаве приче, преносиле усменом традицијом кроз векове. Иако бајке нису записиване у средњем веку, приметан је њихов утицај на дворску књижевност. Бајколики мотиви и чуда, структура бајки и њихова атмосфера присутни су у германској јуначкој поезији, на пример, у *Еди* и у *Песми о Нибелунзима*, као и у многим другим средњовековним књижевним врстама (DINZELBACHER 1992: 500–501). Бајке су оставиле трага у витешким романима и тзв. шпилманским еповима, а најпознатији пример су, свакако, предања о краљу Артуру, чаробњаку Мерлину и мачу Екскалибуру, као и предање о наивном Парцифалу, који упркос својој простодушности успева да нађе љубав и постане краљ Грала (RÖLLEKE 2004: 13). Његова прича подсећа на честу бајку о глупаку који се на крају докаже и све надмаши својим подвизима. Иако већ ове алузије указују на то да су бајке у дугом временском периоду биле присутне у културном сећању, тек су записивањем сачуване од заборава.

Од XVI века почело је записивање бајки и оне су из усмене традиције улазиле у писану књижевност, пре свега италијанску и француску. Прва збирка бајки потиче од Италијана Ђована Франческа Страпароле (Giovanni Francesco Straparola: *Le piacevoli notti*, 1550, 1553), који је објединио бајке из опуса познатих италијанских писаца Бокача, Морлинија и Јакова де Воратине (Boccaccio, Morlini, Jacopo de Voragine) и бајке преузете из усмене традиције. Будући да их није стилски дотеривао и да су биле пуне драстичних и неприличних елемената, црква је ову збирку у XVI веку забранила. Један од најзначајнијих и најгенијалнијих сакупљача бајки био је такође Италијан, Ђамбатиста Базиле (Giambattista Basile). Он је у XVII веку (1634/36) објавио збирку бајки (*Lo cunto de li cunti uouero lo trattenemiento de' peccerille*), превасходно на основу усмених казивања, а браћа Грим веома су ценила његов рад. Иако су ове две италијанске збирке биле преведене на немачки језик, нису имале толико снажан утицај на немачку књижевност као француски извори. Уочене су бројне сличности између бајки браће Грим и Шарла Пероа (Charles Perrault: *Histoire ou countes du temps passé, avec des moralitez*, 1697), најзначајнијег француског скупљача народних бајки. Његова збирка је била узор за многе друге, као на пример за збирку вилинских бајки Мадам Долној (Madame d'Alnoy, 1698, нем. 1762), затим књиге Антоана Дамилтона и Мадам де Вилнев (Antoine d'Hamilton 1777, Madame de Villeneuve 1765). Чак је и арапска збирка бајки *1001 ноћ*, која је такође неоспорно утицала на Гримове бајке, прво преведена на француски (*Mille et une nuits*, 1704–1712), а тек онда са француског на немачки језик (*Tausendundeine Nacht*, 1824–1825) (RÖLLEKE 2004: 13–18). Након рецепције италијанских, француских и арапских бајки, Немци су се окренули сакупљању прича из сопствене усмене традиције.

Прва збирка бајки на немачком језику вредна помена јесте збирка гимназијског професора Музојса (Johann August Musäus: *Volksmärchen der Deutschen*, 1789), која има сличности са бајкама браће Грим. Међутим, његова збирка оптерећена је мноштвом рационалистичких објашњења, алузијама

на савремене догађаје, а присутна је и иронична дистанца у приповедању. Касније је бајке скупљао и Алберт Лудвиг Грим (Albert Ludwig Grimm), савременик, али не и рођак браће Грим. Записивао је аутентичне приче свога деде и бајке из усменог предања, али их је оптеретио елементима рококо маниризма и класицистичког патоса, који нису били у складу са једноставном грађом, испричаном у дечијем и богобојажљивом тону (RÖLLEKE 2004: 21–24). Тек у доба романтизма, окретања средњовековној књижевности, народном духу и народној књижевности, бајке су могле да буду забележене у свом аутентичном тону.

Занимање браће Грим за стару немачку књижевност пробудио је романтичар Лудвиг Тик (Ludwig Tieck) са својим прерадама средњовековних љубавних песама, као и историчар права Фридрих Карл Савињи (Friedrich Carl Savigny), који је написао књигу о љубавној лирици (*Die Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*) (NISSEN 1984: 29). Међутим, кључну улогу у записивању бајки имали су немачки романтичари Ахим фон Арним и Клеменс Брентано (Achim von Arnim, Clemens Brentano), који су први почели са сакупљањем народних песама. Резултат њиховог рада била је збирка *Дечаков чаробни роџ* (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806–1808). На Брентанов подстицај су браћа Грим почела да сакупљају народне бајке, које су записивали на основу казивања младих образованих девојака које су добро знале француски језик, па је у њиховим верзијама био видан утицај француских бајки. То није било неуобичајено, будући да је причање бајки у Немачкој превасходно било домен жена, а представници мушке приповедачке традиције су пре били изузетак него правило, као што је то био случај са војником Краузеом (Krause), који је браћи приповедао бајке у замену за изношену одећу. Међутим, кад су браћа Брентану послала рукопис, он је већ одустао од плана да објави збирку, а рукопис је загубио. На срећу, браћа Грим су имала копију оригиналног текста и на подстицај Ахима фон Арнима наставила су да сакупљају бајке и одлучила су да их сами издају. Први том, са 86 текстова, појавио се за Божић 1812. године под насловом *Дечије и њородичне бајке* (*Kinder- und Hausmärchen*). Прво издање је, у ствари, била дечија књига праћена обимном научном документацијом у прилогу, коју је израдио Јаков Грим. Будући да је тај део књиге оптерећивао текст, касније је избачен на иницијативу читалаца, а и самог Вилхелма. Након што је објављен први том, нове приче су пристизале и други том је објављен 1815. године, с укупно 156 текстова. Друго издање целокупне збирке појавило се 1819. године. Међутим, тек *Мало издање* Вилхелма Грима из 1825. године обезбедило је популарност бајки браће Грим. О томе сведочи чињеница да је овај избор од 50 најпознатијих бајки објављен чак још девет пута у периоду између 1833. и 1858. године. Његовој популарности је свакако допринео бајковити тон приповедања прилагођен деци, који је Вилхелм Грим годинама дотеривао, у настојању да створи језик близак народном и дечијем тону, пре свега негујући сликовитост израза. Након што је ова мала збирка осигура-ла популарност Гримових бајки, чак је и *Велико издање* из 1837. године

могло да буде објављено у целости трећи пут. После тога, многи савременици браће Грим почели су да сакупљају и објављују збирке бајки (Friedmund von Arnim, Josef Franz Vonbun, Karl Müllenhoff, August Stöber), али ниједна од њих није досегла популарност збирке браће Грим (RÖLLEKE 2004: 51–52, 76, 81–95). Разлог за то треба тражити у садржини одабраних бајки, али и у начину на који су оне исприповедане, као и у чињеници да је свет бајки далеко комплекснији него што се на први поглед чини.

2. СВЕТ БАЈКИ. Ако се погледа наслов збирке *Дечије и њородичне бајке*, пада у очи да су оне превасходно намењене деци. Међутим, бајке су се првобитно препричавале међу одраслима, у дугим и хладним зимским ноћима, поред топлог огњишта или кухињске пећи или поред мердевина (RÖLLEKE 2004: 24). Изворно су вероватно имале магијску функцију, затим је требало да забаве и разоноде публику, а онда и да је поуче, као што је то био случај са бајкама браће Грим, које су ипак намењене најмлађим генерацијама. У неким бајкама је присутна и друштвено-критичка тенденција, јер су главни ликови претежно припадници нижих друштвених слојева, занатлије и сељаци, који освајају руку лепе принцезе – а то је могуће само у бајкама, у утопијском свету правичности. Мало је вероватно да су бајке са таквом сатирично-утопијском тенденцијом изворно биле намењене деци (BASTIAN 1981: 17–21). Вишеслојност бајки је довела до њихове вишезначности, јер је њихова изворна, архаична митско-магијска функција потиснута, а у први план су избиле њихов забавни, поучни или сатирички карактер.

Бајке, у ствари, потичу из предисторијског времена људског рода, из времена када су мисли и осећања човека били заокупљени темама као што су живот, смрт и повратак, преображај и магијска моћ, као и исконски страх да се Сунце неће вратити кад падне мрак. У том свету душа убијеног брата лети у облику птице на дрво, животиње говоре људским језиком, све живи, чак и „мртве ствари“ (KRAMARCZYK 1985: 103). Да су бајке настале још у претхришћанско време показује и бајка о гушчарици (BRÜDER GRIMM 1977: 443–453). Мотив гвоздене пећи и три капи крви које доносе срећу и заштиту, мотив чаробног коња који говори, све су то остаци паганских бајки из давних времена. Нарочито је уочљив конфликт старе и нове вере у сцени када је краљева кћерка призвала Божје име док је пила воду („Ах, Боже!“), а три капи крви су пале у воду и нестале говорећи: „Кад би то твоја мајка знала, срце би јој у грудима препукло“. Девојка то није ни приметила, али откада је изгубила магичну заштиту, препуштена је сама себи, на милост и немилост својој злој служавки, јер заштитничка магија њене мајке више не делује. То је и симболички растанак приповедача са магијом, растанак од праве изворне бајке, јер њена магија одлази и препушта своје место Богу (RÖLLEKE 1985: 219). Међутим, иако је хришћанство потиснуло и делимично заменило магијско-митско у бајкама, фантастични елементи су се ипак до некле задржали, што је и био разлог за негативан став према бајкама у доба рационализма.

Просветитељство је прогнало свет магије и празноверја из књижевности на уштрб рационалног мишљења, тако да су бајке у то време, па све до данашњег дана, углавном маргинализоване или препуштене свету деце. Оне буде машту, у њима се дешавају чудесне и необичне ствари, врве од чаролија и натприродних бића, вила, ђинова, аждаја. При томе све оно што је натприродно изгледа сасвим природно, а свет фантазије приказује се као динамична стварност пуна боја, чудеса и преображаја, прожета изразитим контрастима, јер ту су једни поред других велики и мали, богати и сиромашни, стари и млади, лепо и ружно, добри и лоши. Динамика бајке, то брзо кретање од једног до другог места, од епизоде до епизоде одговара потреби дечије маште за непрестаним лутањем и кретањем (LÜTHI 1975: 17–19; BASTIAN 1981: 5). Из тога разлога бајке су забавне, али оне, исто тако, у себи носе и животне поуке.

Иако основна схема бајки увек подразумева почетну ситуацију у којој се јунак налази у некој невољи, та невоља не траје дуго, и јунак на крају углавном налази срећу (BASTIAN 1981: 40). У том смислу је оптимистична порука бајки сасвим јасна и једноставна: све тешкоће у животу пролазе и јунак(иња) на крају бива награђен(а). Међутим, да би се то десило, морају да буду испуњени одређени услови. На пример, јунак бива награђен због своје послушности (*Злајина њишца*, *Пјишца Феникс*) или му је постављен неки задатак који он успешно решава или је подвргнут искушењу које превазилази. Ипак, кад су посреди бајке, не може да се говори о моралу у строгом смислу речи. Основна тенденција бајки углавном јесте награђивање доброг и кажњавање злог и то поспешује морални развој детета, јер оно још увек није зрело да увиди да треба чинити добро због њега самог. У награђивању јунака, дете доживљава победу принципа доброг, у убијању зликовца савладавање злога. Међутим, поступци главног лика не морају да буду заиста морални, јер у бајкама не бивају награђени само јунаци пуни врлина, већ и они који су груби или крше задату реч, лукави су или лењи, али упркос томе буду помиловани, склапају везе, а њихова судбина је посебна. Нико није одбачен од самог почетка, и не само сироче, већ и ленштина може да добије шансу ако ради све како треба, али не у моралном смислу, већ по обрасцу који води ка срећи и који одређује приповедач (LÜTHI 1975: 18; PAUKSTADT 1986: 117). Такве бајке упркос фантастичним елементима заиста говоре о стварном животу. Оне не идеализују ни људе ни свет, оне не моралишу, већ приказују реалну слику живота на један сасвим сликовит и језгровит начин.

3. СТРУКТУРА БАЈКИ. Бајке су кратке књижевне врсте, у њима ништа није сувишно и све има своје место и своју функцију. Упркос њиховој зачуђујућој разноликости, њиховом шаренилу и богатству боја, оне су крајње једнообразне, поновљиве, у њима постоје стални, непроменљиви елементи по којима је свака бајка препознатљива. Варијације ликова, ситуација и поступака јесу неограничене, али функције ликова су фиксирани. Према делокрузима који одговарају вршиоцима функције Проп, чувени руски теоретичар бајки,

разликује седам група: делокруг противника (штеточине), дариваоца (снабдевача), помоћника, цареve кћери (траженог лица) и њеног оца, пошилаоца, јунака и лажног јунака (PROP 2012: 28–33, 93–94). Међутим, иако је избор носилаца тих функција сасвим слободан и препуштен машти приповедача, он свакако није случајан и потпуно произвољан.

Функција не може да постоји без значења. Ако Проп говори о морфологији и структури бајки, о елементима бајки као носиоцима функције, онда исто тако може и да се говори и о семантици бајки, односно о значењу елемената који сачињавају ту структуру. Као што код значења лексема разликујемо њихово дословно и пренесено значење настало путем метонимијског или метафоричког преноса (Prčić 2008: 31), тако и сваки елемент бајке може да има своје дословно и пренесено значење. Ако се узму у обзир фантастични елементи бајке, јасно је да оне не могу да се читају само дословно, већ да је сваки њихов елемент бременим значењима.

Бајка се превасходно састоји од слика и свака од тих слика односи се и на стваран свет и на симболе. Шума јесте симбол за непрегледни свет пун опасности или за тамну човекову подсвест или за оноземљско или за прошлост (пренесено значење), али је она, пре свега, права шума у којој се одиграва радња приче (дословно значење). И кад је реч о мору, о маћехи или о животињама, у бајци увек морамо прво да помислимо на стварно море, стварну маћеху и праве животиње (дословно значење), а тек онда на њихову симболику (пренесено значење). Борба са чудовиштем може да буде и симбол човекове борбе уопште, борбе са непријатељским светом, борбе са злом ван нас или у нама самима, борбе људске воље против нагона, борбе форме против хаоса, борбе човека против оностраног или против судбине. Змај и морско чудовиште могу бити симболи и за неукроћену и опасну природу, као и за људску подсвест. Исто тако, душа и подсвест могу у једној ситуацији да буду представљени као море, у другој као шума или као девојка коју треба изабавити или као животиња која мора да се савлада (Lüttni 1975: 11, 13). За разлику од дословног значења ових слика, број пренесених значења није фиксиран. И као што тек у контексту може да се открије актуализовано значење речи, тако и сваки елемент бајке мора да се посматра у односу на друге, како би се одредило његово значење у оквиру структуре бајке.

Структуру, како је разуме чувени француски антрополог и етнолог Леви-Строс, чине елементи и односи између тих елемената. Структура је вишеслојна и састоји се из видљивог дела (секвенци), и невидљивих симултаних наслага (схема). Свака секвенца хронолошки приказаних догађаја подразумева постојање одређених космолошких, географских, социолошких и других схема. Промене и недоследности у оквиру секвенци су одраз много дубљих промена, али, иако се основна структура мења и пролази кроз различите трансформације, она задржава извесне њој својствене константе, које могу да се уоче само ако се варијације посматрају у својој укупности, дакле, нипошто независно једна од друге, јер у том случају константе се не би могле идентификовати као такве (LEVI-STRAUSS 1988: 16, 60, 148–152). Кад

је реч о бајкама, које се у усменој традицији и кроз вишевековну продуктивну рецепцију често трансформишу, треба водити рачуна о елементима који су присутни у свим варијантама (константе), јер они припадају основној структури бајке. Збир значења тих елемената даје смисао целокупне бајке.

4. СИМБОЛИКА БАЈКИ БРАЋЕ ГРИМ. Смисао „представља уређен скуп довољног броја дескриптивних обележја, којима се дефинише извесна класа ванјезичких ентитета. [...] Термином дескриптивно обележје означава се свако дистинктивно својство или особина ванјезичког ентитета, које може бити релевантно при успостављању неког семантичког контраста” (PRČIĆ 2008: 50). Аналогно томе, ако се примени на бајку, скуп њених дескриптивних обележја дефинише неки ванкњижевни ентитет, односно, упућује на нешто друго ван литерарног света, носи поруку о том свету.

Ако се, на пример, посматра прича о Црвенкапи, деца данас могу да гледају јапански цртани филм о Црвенкапи који се знатно разликује од оригиналне Гримове бајке, чак и од оних текстова које су слушале и читале генерације њихових родитеља у детињству (варијабле). Међутим, колико год да се прича (секвенца) промени под утицајем временског, културног и интермедијалног контекста (схеме), основни елементи увек остају исти (константе). На њих треба да обратимо пажњу, јер они су прави носиоци значења и смисла целокупне приче. Црвенкапа увек креће у посету болесној баки након јасног упутства које је добила од мајке (почетна ситуација), на путу среће вука (непријатељ/ штеточина) и скреће с пута, због чега вук поједе и њену баку и њу, али их ловац (помагач) спасава.

Без обзира на разлике између свих прерада, нема верзије ове бајке у којој девојчица носи капуљачу неке друге боје – нема приче о Плавокапи, Зеленкапи, Сивокапи, Жутокапи, већ је то увек Црвенкапа. У причи су увек присутне не само исте функције, већ и исти ликови: мајка, вук, ловац и бака. Ако се размотри сваки од тих елемената, открива се непрегледно мноштво пренесених значења. Црвена боја може да представља ватру, крв, човека, земљу, душу, либидо, срце, знање, живот и смрт, животну снагу, љубав и лепоту, импулсивност, слободу, ратника, младост, здравље, богатство. Мајка је симбол земље, живота, плодности, уточишта, топлине, нежности, хране, али и опасности од тлачења и гушења због скученог простора и претераног продужавања функције хранитељице и водича. Вук поседује позитиван аспект као симбол светла, чувара, заштитника, ратника, плодности, али и негативан аспект као симбол незаситости, греха, злослутности, ноћи, пећине, пакла, смрти; ослобођење из вучје гунице је у том контексту наступ зоре, иницијацијске светлости након силаска у пакао, подземље, смрт. Лов симболизује убијање животиње, односно незнања и злотворних тежњи, али и трагање и праћење, односно духовно тражење човека. На крају, бака у себи обједињује мноштво значења: она је стара мајка, симболизује мудрост и врлину, односно мудро мајчинство, али и водича (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 113–115, 508–509, 532–533, 872, 1033, 1072–1074). Сва ова значења наведена

једно поред другог не дају смисао приче о Црвенкапи. Смисао произилази из „уређеног скупа” значења. Отуда тумачење ове бајке подразумева избор и повезивање значења у настојању да се открије скривена порука.

Једно од могућих тумачења јесте да је у основи целе бајке прича о путовању људског срца. Девојчица носи црвену капуљачу, јер представља људско срце на путу ка мудрости и врлини (бака). Црвенкапа напушта сигурност мајчиног окриља и креће сама на путовање живота. Успут скреће са тог пута, заведена грехом, незаситошћу (вук), жељом за шареним цвећем. Кад стиже на своје одредиште, тамо је не чека мудрост већ смрт. Међутим, ловац, као уништитељ тих злотворних тежњи на духовном путу, спасава и Црвенкапу и баку и оне се на крају уједињују: људско срце налази мудрост и врлину (SIEGERT 1991: 98–109). Повезивањем елемената и укрштањем њихових значења може да се открије смисао бајке, њена скривена порука.

Порука ове бајке може да буде, у ствари, васпитна поука, јер *Црвенкайа* заиста може да се сведе на родитељско-педагошко упозорење да се дато обећање мора испунити и да човек никада не сме да скрене са моралног пута (RÖLLEKE 2004: 28). Међутим, порука може да буде и много дубља. Није случајно што и бака и Црвенкапа морају бити „поједене“, односно суочене са смрћу. Ипак, упркос томе, срце се поново рађа и започиње нови живот, као што је Јона изашао из утробе кита. Мотив васкрснућа је универзалан и део је мита.

У основи је јасно препознатљива митска структура бајке која може да се схвати као нека врста иницијације. У архаичним културама су симболика и обред који подразумева прождирање од стране неког чудовишта заузимали значајно место у иницијацијама. Симболика повратка у стомак увек има извесну космолошку валенцу, јер продрети у стомак чудовишта, бити симболички „сахрањен“ или затворен у иницијацијској колиби одговара регресији, повратку у космичку Ноћ, а излазак из мрачне колибе или иницијацијског „гроба“ одговара космогонији, односно стварању света. Иницијацијска смрт понавља узорни повратак у Хаос, како би се омогућило понављање космогоније и припремило ново рођење. У свим мистеријама присутна је иста иницијацијска схема – патња, смрт, ускрснуће – јер је човек примитивних друштава настојао да победи смрт претварајући је у обред преласка. Плод иницијације јесу света наука и мудрост, односно рађање „новог човека“ у „вишем духовном животу“ обogaћеном новим вредностима (ELIADE 2004: 138–143). Посматрано са овог аспекта, *Црвенкайа* је у основи универзална прича о човеку и његовом животном путу. Уколико истраје у духовној потрази, чак и у тренуцима кад га прогута тама, људско срце може да нађе прави пут, да се поново роди обogaћено животном мудрошћу. Међутим, митски обред иницијације није приметан само у *Црвенкайи*, већ и у другим бајкама браће Грим.

У бајкама као што су *Трнова Ружица*, *Снежана*, *Мајшовилка* (*Злајшочка*) и *Пейелџа* реч је, у ствари, о женској иницијацији. У *Трновој Ружици* тринаеста вила, која није позвана на славље поводом принцезиног рођења, жели да се освети бацањем клетве, према којој би принцеза требало да умре

у шеснаестој години живота. Број шеснаест као удвостручен број осам представља умножавање циклуса промена и поновних рођења (ŠEVALJE, GERBRAN 2009: 929), чиме се упућује на циклус сазревања кроз који девојка треба да прође, а који вила жели да спречи. Како би се циклус живота ипак наставио, друге виле ублажиле су клетву и претвориле смрт у сан, из којег ће Трнова Ружица бити избављена захваљујући снази љубави.

Урањање у дубок сан и буђење из сна још је један универзалан мотив. Он може да има везе са еротиком и љубављу, али и са смрћу (RÖLLEKE 2004: 107). Ружичин сан представља прелаз између живота и смрти, вид женске иницијације после које следи буђење и поново рођење захваљујући љубави принца. Међутим, мотив дугогодишњег сна није само у вези са љубављу, еротиком и смрћу. Већ у античкој књижевности постоји мит о Епимениду који 57 година проводи у сну. У средњем веку је забележена прича о монаху који се из шуме вратио стотину година након свог одласка из манастира, иако је мислио да је прошло само неколико сати. У низу предања млади пастир улази у пећину и излази из ње тек након неколико деценија, иако он мисли да је прошло само неколико сати (на пример, Ирвингов Рип ван Винкл). Док су у овим предањима сви ужаснути овим „испадањем“ из времена, у бајци *Трнова Ружица* нико се не чуди када принц након стогодишњег сна пољупцем пробуди девојку – у бајци ипак чудновато постаје нешто сасвим прихватљиво (RÖLLEKE 2004: 44–45). У наведеним случајевима вишегодишњи сан нема никакве везе са љубављу и еротиком, као у случају Трнове Ружице, али управо то је пример како се у датом контексту врши селекција и повезивање значења.

Трнова Ружица подсећа и на германски мит о Брунхилди (RÖLLEKE 2004: 105), која је Одиновом вољом пала у дубок, дуг сан, из којег ју је пробудио Зигфрид (GOTTSCHALK 1996: 369), њен суђени изабраник. Исто тако, Трнова Ружица може да отелотворује земљу у њеном стодневном зимском сну, а принц пролећно сунце које је буди (RÖLLEKE 2004: 107–108). Иако читалац може да одабере оно тумачење које за њега има смисла, битно је да сви елементи целине буду узајамно усклађени. У контексту бајке одређена значења се ипак фиксирају, нарочито кад се узму у обзир и друге бајке са сличним мотивима, као што је случај са бајком *Снежана и седам ђаћуљака*.

Већ сâм опис Снежаниног лика је богат симболиком боја: црвена, бела и црна – љубав, невиност и смрт. Исто тако, у бајци је присутна и симболика бројева, јер седам патуљака представља потпуност, заокруженост и обнову, свеукупност моралног живота и врлина које ће заштитити Снежану. Међутим, јабука је средство спознаје, а јести јабуку значи злоупотребити разумевање које се добија од ње да би се спознало зло, па је она и знак магије, знања и откривења (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 816, 361–362). Снежана није послушала упозорење седам патуљака, који су је штитили, и иако је спознала зло у лику своје маћехе, није га препознала, тако да ју је поновна спознаја зла довела у стање између живота и смрти, из које ју је коначно избавила принчева љубав.

У *Мајовилки* девојка живи у изолацији у високој кули и само је зла вила посећује пењући се уз помоћ дугачке косе коју девојка спушта кроз прозор (BRÜDER GRIMM 1997: 87–91). Затвореност у кули такође представља симбол регресије, изолације, а распуштена коса јасно указује на заточену женственост, коју принц ослобађа. Он је тај који девојку избавља из живота који наликује на смрт, буди њену женственост и са њим она започиње нови живот.

Пепељуга је после смрти мајке препуштена маћехи и злим сестрама, и води тежак и мукотрпан живот слушкиње. Она, додуше, није уснула или заточена, али пепео којим је стално прекривена је такође симбол смрти, казне, боли и покајања (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 692). Птичице које помажу Пепељуги отелотворују душу њене покојне мајке. Под утицајем Дизнијевих филмова, добра вила заузима њено место, али и у тој верзији птичице помажу Пепељуги да сасије прву хаљину, оне остају Пепељугин константни пратилац. Чак је и централни мотив целе бајке, ципелица, симбол путовања, нарочито на онај свет, дакле, симбол смрти. Међутим, кристал је симбол прозирности и чистоће, јасне идеје и бистрог духа, заметка, прелазног слоја између видљивог и невидљивог, прорицања, мудрости и тајанствених моћи (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 104, 426–427). На тај начин се смрт повезује са духовношћу, са вишом свешћу, односно представља прелаз и почетак новог живота, још једну врсту иницијације.

Почетна ситуација у свим овим бајкама, *Трновој Ружици*, *Снежани* и *седам ђајћуљака*, *Мајовилки* и *Пепељуги*, увек је непотпуна или нескладна породица. Равнотежа између мушког и женског принципа је поремећена, јер у свим случајевима отац не може да заштити кћерку од негативне женске снаге и моћи. Снежанин и Пепељугин отац умрли су и кћерку оставили на милост и немилост злој маћехи. Матовилкин отац и отац Трнове Ружице нису успели да заштите своје кћерке од злих вила, натприродне негативне женске моћи. Слабљењем и нестајањем очинске фигуре у овим бајкама нестаје лик који симболизује доминацију, поседовање, врлину, инхибицију, ауторитет, ограничавање, супротстављање инстинктивним нагонима, али и недостатак, губитак, празнину (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 655). До самога краја, кад долази принц и поново успоставља равнотежу, одвија се борба између негативног (зле маћехе и виле) и позитивног женског принципа (добре кћерке и виле).

Позитивни аспект женског односи се на симбол сјајне и девичанске енергије, он је носилац храбрости, идеалног, доброте, привлачности (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 1133), особине које красе и Снежану, Трнову Ружицу, Пепељугу и Матовилку, јер све су оне лепе и добре девојке, спремне да се храбро суоче са непознатим и да ризикују: Снежана је пустила непознату старицу у кућу и загризла отровну јабуку, Матовилка је пустила непознатог младића у кулу, Пепељуга је кришом отишла на бал, а Трнова Ружица пришла је непознатој жени и посегнула за вретеном. Иако би их то прво довело у невољу, на крају би их избавила љубав.

Женско као носилац негативног може да представља варљиви сан о љубави, срећи, мајчинској топлоти (гнездо) или склоност ка заједљивим, жучним, млаким опаскама којима се све обезвређује (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 1133). Маћехе и виле у овим бајкама носиоци су оба негативна аспекта женског: њихове речи призивају зло и наносе патњу, и оне уништавају сан о љубави и породичној срећи. Међутим, захваљујући истрајности носиоца позитивних вредности, то је само пролазно, јер већина бајки је ипак оптимистична и врлина се на крају награђује.

Ликови маћехе која уништава породичну срећу и пасторке која се жртвује да је поново успостави присутни су и у бајци *Шест њабудова*. У овој бајци зла маћеха претвара шест синова свог мужа у њабудове и само их њихова сестра може поново преобратити у људе (BRÜDER GRIMM 1997: 251–256). Маћеха долази из шуме, у шуми су скривена деца, тако да је шума у овој бајци, осим стварног места одигравања радње (дословно значење), и место које крије опасност, на којем се дешава нешто лоше; између осталог, она се односи и на људску подвест и на губитак (пренесено значење). Деца симболизују невиност, једноставност, спонтаност, мирољубивост и чистоту. Њихова угроженост подразумева угроженост свих ових позитивних елемената у човеку. На то упућује и број шест, који представља искушење, избор између добра и зла и симболизује број греха. У анализи бајки, овај број представља физичког човека без свог спаситељског елемента, без оног последњег дела њега самог који му омогућава да успостави везу са божанством. Њабудови својом белином, снагом и љупкошћу симболизују светло, бића с оног света, неко више или анђеоско стање на путу ка ослобођењу или повратку ка вишем принципу. Исто тако, њабуд симболизује и љубав и јединство (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 154, 929, 473–475). Ако се повежу сва ова значења, постаје јасно да је сестра представник спаситељског елемента који недостаје броју шест, онај последњи део човека који му омогућује да успостави везу са божанским светлом које представљају њабудови. Тек када је спасла своју браћу и поднела жртву и искушења, сестра је заиста остварила истинску везу са вишим и бољим делом свога бића и пронашла праву љубав и срећу у заједници са мужем, децом и браћом.

У бајкама пут ка бољем делу људског бића увек подразумева искушења. Тако је и у бајци о Гвозденом Хансу (BRÜDER GRIMM 1977: 635–643). Основна симболика у овој бајци односи се на метале гвожђе и злато. Гвожђе представља чврстоћу, тврдоћу, непопустљивост, претерану неумољивост и несавитљивост; оно је господар сене и ноћи, симболизује владавину материјалности и назадовање према сировој снази несвесног. Пошто је гвожђе хтонског, чак пакленог порекла, оно је профани материјал који не може да се доведе у везу са животом. Злато као савршени метал има Сунчев, краљевски, чак и божански карактер. Злато-светло је симбол спознаје, плодности, богатства, власти, средишта топлоте, зрачења, симбол прочишћења, ватре, просветљења (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 259–260). Међутим, супротстављеност ова два

елемента у бајци *Гвоздени Ханс* не огледа се у њиховом сукобу, већ напротив, превазилази се у њиховом међусобном служењу.

С обзиром на то да Гвоздени Ханс живи у шуми, на дну језера, он је симбол дивљих, непознатих снага у људској подсвести. Краљеви ловци (симбол разума) савладавају га и стављају у гвоздени кавез који представља ограничавајућа, неумољива правила друштвеног уређења, норми и прописа. Међутим, Ханс успева да побегне из тог кавеза захваљујући постојању једног вишег реда који представља самилост детета у потрази за златном лоптом, симболом савршенства. Да би пронашао то савршенство, и дечак мора да прође одређена искушења. Он није успео да испуни свој задатак као чувар језера нити као кухињски помоћник, али је као баштован, који симболички негује башту своје душе, нашао срећу. Уз помоћ Гвозденог Ханса победио је у рату и три пута је ухватио јабуку коју је принцеза бацила и која представља пандан златној кугли с почетка приче. Принц, дакле, упркос неуспесима није одустао од своје потраге за савршенством, на крају успева да изврши постављене задатке и да прође искушења. Први дан када је принцеза бацила јабуку он је носио црвени оклоп, што представља његово храбро срце, његову ватрену животну снагу; други дан је носио бели оклоп, што симболизује његову чистоту и невиност; а трећи дан је носио црни оклоп. Будући да је црна боја смрти, младић је симболички прошао иницијацију, умро да би се поново родио, коначно сазрео, нашао савршенство у себи и освојио награду. Међутим, на необичан начин он је тиме ослободио и Гвозденог Ханса (SIEGERT 1991: 110–140). Дивљи дух Гвозденог Ханса није могао да буде укроћен ограничењима и сузбијањем његове снаге у гвозденом кавезу (гвожђе на гвожђе, сила на силу), већ само људскошћу, саосећањем и послушношћу. Његова дивља гвоздена природа је преображена деловањем снаге прочишћења и просветљења коју симболизује принц са златном косом и златним срцем. Младић јесте пронашао духовно савршенство за којим је трагао, освојио је награду, али је и помогао другоме на путу његовог преображаја.

Бацање чини, преображај и избављење чести су мотиви у бајкама, са којима је повезан и мотив смрти, сазревања и љубави. Исконска жеља човека јесте да нешто ружно претвори у нешто лепо, да не мора чак ни да га зачара, већ само да скине чини са њега, да из нечега наоко изобличеног ослободи његово право биће. Нешто што је страно, опасно, одбојно, може да поприми људске црте, ако га не одгурнемо од себе, већ га привучемо, заволимо таквог и својом љубављу га преобразимо. Животиња са које су скинуте чини нам се далеко лепша и узвишенија од обичног човека који није прошао преображај (LÜTNI 1975: 9). То нарочито долази до изражаја у бајци о Краљу Жапцу, који се из ружне и одбојне животиње преображава у лепог човека. Његова суштинска природа, која је била видљива већ у његовим поступцима, испољава се на крају бајке.

Прича *Краљ Жабац или Гвоздени Хајнрих* о принцези са златном лоптом која прихвати помоћ од жапца кад јој лопта падне у бунар поред липе, али није спремна да испуни свој део договора, јер је жабац превише одбојан,

па га баца о зид и на тај начин скида чини са њега (BRÜDER GRIMM 1997: 29–33) – пуна је симболике. Златна лопта је и овде, као и у Гвозденом Хансу, симбол духовног савршенства и супротстављена је гвозденим оковима које Гвоздени Хајнрих носи око срца као симбол непопустљивог одбијања љубави и бола. Жаба је симбол васкрснућа, душе која путује док тело спава, симбол распршених и фрагментарних мисли које разапињу оне који медитирају, а још су везани за овоземаљске материјалне бриге. Бунар у који златна лопта пада је синтеза три космичка поретка: неба, земље и подземља; три елемента: воде, земље и ваздуха. Бунар је и комуникацијски пут, микрокосмос, симбол обиља и извора живота, симбол тајне, скривености, спознаје или истине. Липа може бити знак пријатељства и нежне верности (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 95, 1129), али у германској култури је липа и место где се спроводи закон и заједно са бунаром представља средиште јавних дешавања. Испод липе се одржава суд, склапају уговори и венчања. Као средиште окупљања за време плеса и свечаности, липа је дрво заљубљених, посебно у раној немачкој љубавној лирици (DINZELBACHER 1992: 486). Отуда и не чуди што се први сусрет између принцезе и жапца одиграва управо испод липе, јер љубав је у овој причи тајна која тек треба да буде откривена, савршенство које треба да буде пронађено и препознато. Тек када принцеза жапца баци о зид, она може да се пробуди, спозна праву истину и препозна љубав. Да је заиста тако, показују нам и три гвоздена окова око срца верног Хајнриха која на крају пуцају. Скидање чини са Краља Жапца, могућност испуњења љубави, на крају ломи чврсту, постојану, непопустљиву снагу воље која се одриче љубави због боли.

Питање чрвстине воље присутно је и у бајци о *Рибару и његовој жени*. Ова бајка својом садржином и констелацијом ликова подсећа на причу о изгону из раја, а лик рибареве жене донекле подсећа на Фауста (RÖLLEKE 2004: 60–61, 66). Тиме се већ указује на њену универзалност. Коју год жељу би јој рибица испунила, рибарева жена никада није била задовољна, захтевала је све више, оно што јој не припада, па је на крају пожелела и да досегне божанско (BRÜDER GRIMM 1997: 119–127). Порука ове приче је јасна: уз мало среће, жеље могу да се остваре, али ако човек изгуби меру и тражи превише, може све да изгуби. Ово је једна од ретких бајки која није оптимистична и нема срећан крај, али говори о једној од највећих трагедија људске природе: незајажљивости и гордости, о томе куда човека води грех. Симболика ове приче је на изванредан начин дубоко морална и религиозна, јер Христ се често приказује као рибар, али га симболизује и риба, која представља и воду, рођење, живот, плодност, мудрост (ŠEVALJE – GERBRAN 2009: 780–781). Рибар није искористио прилику за нови почетак, за стицање истинске мудрости, већ је вођен гласом незајажљивог дела свог бића (жене као Еве), упркос упозорењима, три пута пропустио своју прилику за срећу. У основи ове приче је дубока трагика људске природе, превише слабе да би преузела одговорност за своју судбину и остварила своје могућности.

5. ЗАКЉУЧАК. Иако су бајке на први поглед намењене забави, оне заиста садрже експлицитне и имплицитне моралне поуке, али на свом дубинском, архаичном, митском нивоу, оне крију и поруке о човеку, свету и животу. Кад покушамо да их одгонетнемо, бајке могу да нам на сликовити начин прикажу пут људског срца до мудрости, различите врсте иницијације и почетка новог живота, успостављање равнотеже између мушког и женског принципа, искушење као део одрастања и сазревања, љубав као моћ која преображава, неумерену жељу као извор пропасти и многе друге животне истине. Која год да је прича у питању, она је увек универзална и свевремена, јер свака права бајка читаоцу предочава неку животну мудрост која се преносила вековима на сликовит и језгровит начин.

Иако су браћа Грим сакупила преко стотину бајки, само неколицина њих је постала трајан део европског културног наслеђа. Бајке које трају кроз време и простор управо су оне које у себи носе скривене поруке о људској природи и њеној судбини, која се кроз векове суштински није променила.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BASTIAN, Ulrike. *Die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm in der Literaturpädagogischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts: Studien zur Kinder- und Jugendmedien Forschung*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Haag Herchen Verlag, 1981.
- BRÜDER Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. München: Winkler, 1977.
- BRÜDER Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Bd. 1. Stuttgart: Reclam, 1997.
- DINZELBACHER, Peter. *Sachwörterbuch der Mediävistik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992.
- ELIJADE, Mirča. *Sveto i profano: Priroda religija*. Beograd: Alnari, Lačarak, Tabernakl, 2004.
- GOTTSCHALK, Herbert. *Lexikon der Mythologie*. München: Wilhelm Heyne, 1996.
- KRAMARCZYK, Ludwig. *Die Brüder Grimm: Lebenswege und Märchenwelt*. Würzburg: Stürtz Verlag, 1985.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Strukturalna antropologija 2*. Zagreb: Školska knjiga, 1988.
- LÜTHI, Max. *Volksmärchen und Volkssage: Zwei Grundformen Erzähler Dichtung*. Bern; München: Francke Verlag, 1975.
- NISSEN, Walter. *Die Brüder Grimm und ihre Märchen*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.
- PAUKSTADT, Bernhard. *Die Struktur der Märchenhandlung. Das selbstverständliche Wunder*. Wilhelm Solms und Charlotte Oberfeld (Hrsg.). Marburg: Hitzeroth (1986): 109–119.
- PRĆIĆ, Tvrtko. *Semantika i pragmatika reči*. Novi Sad: Zmaj, 2008.
- PROP, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012.
- RÖLLEKE, Heinz. *Die Märchen der Brüder Grimm*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2004.
- RÖLLEKE, Heinz. *Das Bild Gottes in den Märchen der Brüder Grimm*. In: *Wo das Wünschen noch geholfen hat. Gesammelte Aufsätze zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm*. Bonn: Bouvier Verlag, Herbert Grundmann (1985): 217–219.

SIEGERT, Christa M. *Geheime Botschaft im Märchen*. Bad Teinach-Zavelstein: Hermanes T, 1991.

SREJOVIĆ, Dragoslav, Aleksandrina CERMANOVIĆ. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga, Službeni glasnik, 2004.

ŠEVALJE, Žan, Alen GERBRAN. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, 2009.

Nikolina N. Zobenica

HIDDEN MESSAGES IN FAIRY TALES OF BROTHERS GRIMM

Summary

A fairy tale is a genre which has been in favour both with children and adults for centuries. As the subject matter of scientific research fairy tales have been analyzed from various aspects, among others from the aspect of morphology (Propp) and structuralism (Levi-Strauss). However, the knowledge of their structure cannot explain the interest for this literary genre which does not wane for hundreds of years. Concerning the fairy tales of brothers Grimm, they are certainly the most famous fairy tales of all the times, but taking into account that brothers Grimm were not the first and not the only collectors of fairy tales, the question arises: Why have their tales left such a deep track in the history of the world literature and culture? The answer to this question can be found in the semantics and symbolism of the fairy tales, because they contain certain universal, everlasting messages which have been transferred through generations and secured their duration in spite of all the changes brought about by the course of time. Based on few examples, in this paper it has been pointed at the semantics and symbolism of several function carriers, and reveal the messages hidden at the archaic magical-mythical level of the fairy tales.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за германистику
nikolinazobenica@gmail.com

Др Михаел Т. Антоловић

КУЛТУРА ПРОТИВ ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ. ПОЛИТИЧКА СХВАТАЊА ТОМАСА МАНА ТОКОМ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

У раду се анализирају политичке идеје немачког књижевника Томаса Мана током Првог светског рата. Својим политичко-публицистичким списима, Ман је дао пуни допринос ратном напору Немачког рајха и легитимацији његових ратних циљева. У својим радовима, међу којима је најзначајније волуминозно дело *Размајтрања нејолиитичког*, Ман је интерпретирао рат као борбу за очување немачке духовне *културе* од материјалистичке *цивилизације* Запада. Сматрајући да Немачку одликује полажај у средишту Европе, између либералног Запада и аутократског Истока, Ман је доказивао да конзервативизам представља особено својство немачке нације. Одбацујући просветитељство и либерално-демократску идеологију, Ман је иступао у име очувања сталешке монархије Хоенцолерна. На темељу идеја које је заговарао, Ман је постао један од родоначелника „конзервативне револуције“ у Немачкој након Првог светског рата.

Кључне речи: Томас Ман, Први светски рат, култура, цивилизација, конзервативизам.

1. Духовна мобилизација. Ступање Немачке у светски рат у августу 1914. било је праћено престанком политичких сукоба, успостављањем националног јединства и одушевљењем и колективном мобилизацијом широких слојева друштва ради одбране угрожене отаџбине. Ово „искуство из августа“ 1914. године (*Augusterlebnis*) превазилазило је политичке, идеолошке и социјалне разлике, те су допринос оправдању „немачке ствари“ публицистичким радом дали готово сви најугледнији немачки интелектуалци, универзитетски професори, научници, као и књижевници посве различитих поетичких схватања – поред осталих Герхарт Хауптман, Роберт Музил, Хуго фон Хофманстал, Рајнер Марија Рилке и многи други. Осим убеђења да немачки народ води праведну борбу за свој национални и државни опстанак, широко

је била распрострањена идеја о рату као потенцијалној „катарзи“ која нацији пружа прилику да превазиђе класне поделе и да се изнова уједини у хармоничну „органску заједницу“. Истовремено, надовезујући се на идеје тзв. културног песимизма са прелома столећа, постојало је раширено уверење да рат пружа могућност проналажења аутентичног „херојског живота“, насупрот засићености коју је пружала сигурност (мало)грађанске егзистенције (MITROVIĆ 1983: 41–45; MOMMSEN 1997: 21–38; MOMMSEN – MÜLLER-LUCKNER 1996).

Овенчан славом коју му је у књижевном свету донело објављивање романа *Буденброкови* 1901. године, а затим и дела *Тонио Крејер*, *Краљевско височанство* и *Смрт у Венецији*, Томас Ман је уочи избијања Првог светског рата словио за једног од најугледнијих немачких писаца. Рођен 1875. у имућној грађанској породици у Либеку, Ман се, на прелому столећа, у потпуности посветио књижевном раду и питањима уметничког стваралаштва. Већ тада, он је указивао на разлику између песника (*Dichter*) и литерате (*Literat*) којима је својствен различит поглед на свет а тиме и супротстављена политичка и естетичка схватања – док песник представља отеловљење немачке „грађанске културе“, литерата је изданак научног интелекта и демократских тежњи којима се руководи у своме делу. Ипак, тек је избијање рата 1914. кристализовало ову разлику у Мановом поетичко-политичком мишљењу (WILLIAMS 1969).¹ Дневнички записи и преписка из предратних година показују да је политички живот у потпуности остајао мимо интересовања великог писца који, усредсређен на питања лепог, није уочио ни једну од великих спољнополитичких криза кроз које је пролазио Немачки рајх од 1911. године. Радећи на романима *Исјовесни варалице Феликса Крула* и *Чаробни бреј*, Томас Ман чак ни током „Јулске кризе“, подстакнуте сарајевским атентатом на хабзбуршког престолонаследника, није уочио опасност од ратног сукоба која се надносила над Европу (KURZKE 1997: 130; WINSTON 1970: 66–67). О Мановој затечености избијањем рата убедљиво сведоче његове речи упућене професору Филипу Виткопу, 11. новембра 1914, да би требао да осећа стид што није предосетио рат јер „чак и након надвојводине смрти нисам имао појма, и када је објављен рат наставио сам да говорим како он неће постати ништа озбиљно. Стварно је смешно што једноставно више нисам веровао у рат...“ (WINSTON 1970: 68). Упркос томе, опште одушевљење избијањем рата није заобишло ни Томаса Мана. У писму старијем брату Хајнриху, 7. августа 1914, ступање Немачке у рат описао је као „чин божанске милости“ који „мора нужно да донесе велике душевне преокрете“ да би неколико недеља доцније, оценио да је савременик „суштински пристојног и, у ствари, подстицајног рата“ (WINSTON 1970: 66–67).

2. АПОЛОГИЈА РАТА. Након избијања рата Томас Ман је, прекинувши рад на књижевним делима, своју списатељску вештину „ставио непосредно у

¹ У обимној литератури о различитим аспектима Мановог стваралаштва упућујемо на: KURZKE 1997³; MUNDT 2004; Митровић 1977; Слиепчевић 1936.

службу немачке ствари“ (WINSTON 1970: 69). Током јесени 1914. објавио је публицистичке текстове *Мисли у рају* и *Леје вести с фронтиа*, почетком 1915. исцрпну студију *Фридрих и велика колација*а затим још неколико краћих новинских чланака (MAN 2012: 5–85).² У огледу *Мисли у рају*, написаном крајем августа и почетком септембра 1914, Ман је изразио опште осећање усхићености које је преовлађивало међу немачким уметницима, оценивши да су немачки песници дочекали рат „одушевљени, с усклицима који крећу из дубине душе – као да се њима, и народу чији су они глас, ништа на свету боље, лепше и срећније није могло догодити од тога што се огромно, надмоћно и очајничко непријатељство коначно устремило против овог народа“ (MAN 2012: 7). Сматрајући да је „европска катастрофа“ била неизбежна и да је грађански свет – „свет мира и канкан-моралности“ који је „врвео од духовне гамади“ и који је „само тржиште на коме су сви људи једни другима вукови“ – осуђен на пропаст, Ман је истицао да уметник захваљује Богу „што се срушио свет мира којег је он био сит, тако страшно сит!“. Истовремено је тврдио да рат представља могућност за неопходну моралну обнову, надајући се „прочишћењу“ и „ослобођењу“ Немачке „од трулежи цивилизације“. Исповедајући веру у победу немачког оружја, свестан да она делује „противна сваком разуму“ (MAN 2012: 8–9), Ман је крајем 1914. сматрао да „данас постоји само једно место које је стварно часно, а то је место пред непријатељем“. При томе, он није пропустио да помене и властити допринос ономе „што простаци сада називају *немачки милитаризам*“, видећи у томе потврду уметничке вредности својих дела (MAN 2012: 19–21).

Подстакнут оптужбама противничких земаља за милитаризам Немачке и њено кршење међународног права приликом окупације неутралне Белгије на самом почетку рата, Ман је током јесени 1914. написао оглед *Фридрих и велика колација*. У овој „скици за дан и час“ писац је своја размишљања посветио пруском краљу Фридриху Великом као личности која, по његовом суду, оличава суштину немачке историје (MAN 2012: 22–65). Указујући у више наврата на наводну „запањујућу сличност између ситуације у земљи средином лета 1914. године и средином лета 1756“ (MAN 2012: 67), Ман је сматрао да рат Немачке против непријатељских сила окупљених у савез Антанте представља „понављање, или можда наставак“ Седмогодишњег рата (1756–1763) (MAN 2012: 22). Утемељеност оваквог закључка проналазио је у постојању „клике спољних непријатеља“ која је у оба случаја настојала да за избежање рата окриви пруског краља, односно немачког цара како би „на крају једино њега прати(о) одијум агресора“ (MAN 2012: 67). Борба Пруске против „непријатељске клике“ која се „трудила да се покаже као невинна, да поступа само одбрамбено и да сав одијум који прати онога ко први крене у напад остане резервисан само за њега“, представљала је оправдање за Фридрихов „просвећени деспотизам“ (MAN 2012: 48). Одатле је макијавелизам пруског краља поседовао виши историјски смисао будући да је

² О Мановим политичким погледима види: SONTHEIMER 1958; PROSS 1967.

проистицао из „крајње нужде везане за одбрану“, тј. голи опстанак Пруске (MAN 2012: 51–52). Налазећи се „окожана“ непријатељским силама, Пруска је, по Мановом мишљењу, била прунуђена да поведе рат како би сачувала своју независност. На тај начин, успостављањем историјске паралеле између Пруске у Седмогодишњем рату и Немачког рајха 1914, Ман је легитимисао кршење неутралности Белгије и нужност „превентивног рата“ тврдећи да „најтежа и најочајнија одбрана управо нужно мора да се претвори у напад ако треба да води спасу“ (MAN 2012: 61).

Морална надмоћ Немачке над непријатељском коалицијом проистичала је, по Мановом суду, из чињенице да она води борбу за „живот и смрт“, те да је она, као некада Фридрих Велики, приморана да „чини неправду“ како би се „испунило посланство које на овоме свету има један велики народ“ (MAN 2012: 65). Овакво становиште проистичало је из Мановог убеђења да су све велике европске земље биле заинтересоване за рат осим Немачке која је, према томе, била присиљена на вођење офанзивног рата и да „заправо и није нападала већ се бранила“ (MAN 2012: 67). С обзиром на задоцнело уједињење Немачке која је „дуго времена била само једна мисао“, Ман је настојао да легитимише њено „посезање за светском моћи“ (FISCHER 1964) тврдећи да јој противници поричу право да „влада на територијама у складу са мером своје касно откривене способности“. Одатле је закључио да се „инсистирање на немачкој моћи и немачком праву на територије“ доживљава у земљама Антанте као непримерено и недозвољено „изобличење немачког бића“ (MAN 2012: 69). Ипак, упркос јавно исказаној подршци немачким ратним циљевима, као и убеђењу да је правда на страни Немачке, Ман је већ крајем 1914. интимно страховао од исхода рата – сматрајући да „логика историје изгледа да иде на руку нашој победи“, изражавао је бојазан од „ужасне катастрофе, мада се ствари извесно не чине таквима у овом тренутку“ (WINSTON 1970: 68–69).

3. РАЗМАТРАЊА НЕПОЛИТИЧКОГ. Ставови које је Томас Ман износио иступајући у одбрану „немачке ствари“ довели су га у сукоб са братом Хајнрихом, убеђеним заговорником демократизације вилхелминског Рајха и припадником невелике групе пацифиста међу немачким књижевницима.³ Своје критичко виђење рата Хајнрих Ман је изнео у огледу о Емилу Золи, објављеном 1915. у швајцарском пацифистичком гласилу *Бели лисџови*, у коме је на метафоричан начин проговорио о положају књижевника у Немачкој. Држање Золе

³ У спису *Дух и дело* (1910) Хајнрих је аргументовао став о нужности ангажоване уметности те је књижевни рад сматрао функцијом остварења политичких циљева. Своју критику вилхелминског Рајха изнео је у романима *Професор Унрајн* (1905) а затим и у сатиричном роману *Поданик* (*Der Untertan*), чије је објављивање у часопису *Zeitund Bild* започето 1914, онемогућено након избијања ратних непријатељстава. По сопственим речима, био је то „роман грађанског Немца под владавином Вилхелма II“ у коме је приказао „улогу академског грађанства у ширењу радикалног антидемократског национализма у немачком Рајху“ (WEHLER 1994: 93; ALTER 1991).

као ангажованог интелектуалца током Драјфусове афере Хајнрих је сматрао примером који треба да следе немачки књижевници у рату и да иступају у име начела истине, разума, мира и демократије. Као пацифиста и критичар националистичке политике, Хајнрих је одбацивао братовљева милитаристичка схватања видећи у њему оличење „националних песника“ који подржавају неправду, рат и интелектуалну „издају духа и људи“. Сматрајући да су као „духовни следбеници кривљи него сами властодршци који греше и крше право“, Хајнрих у „читавом националистичком катехизму, пуном лудила и злочина“, није видео ништа изузев потврде „честољубља“ и „испразности“ уметника ангажованих у одбрани немачких ратних циљева (MANN 1915: 1369–1371; KURZKE 1997: 143–145).⁴ Поред различитих поетичких схватања, непомирљиве разлике у односу према рату условиле су већ у јесен 1914. захлађење односа међу браћом, да би потпуни раскид наступио након објављивања Хајнриховог полемичког есеја. Истовремено, Томас Ман се нашао и на удару критике француског књижевника Ромена Ролана који је већ крајем августа 1914. протествовао против нарушавања белгијске неутралности позивајући немачке колеге на стварање „мировног савеза“. Видећи у списима млађег Мана апологију милитаризма, он је позивао интелектуалце на превазилажење подела проузрокованих ратом и изградњу мостова разумевања међу народима (KURZKE 1997: 141–142).⁵

Упркос томе што је након објављивања огледа *Фридрих и велика коалиција* сматрао да је његов публицистичко-политички рад завршен, критика коју су му упутили Ролан и брат Хајнрих подстакла је Томаса Мана да темељно образложи свој однос према рату као и своје схватање немачке нације, политике и естетике. У потпуности усредсређен на судбину Немачке и „тешку борбу коју води за своје право на парче земаљске коре“, он се, радећи наредне три године на књизи, руководио повређеним осећањем за правду „јер је изгледало да мојој земљи не би ништа преостало осим да ишчезне услед мржње и презира света“ (MAN 2012: 66). У „великој, дебелој књизи“ намењеној „неколицини пријатеља“, објављеној тек у јесен 1918. под насловом *Размајтрања нејолићичког* (MANN 1974: 185), Ман је изнео своје виђење „многих финих ствари, драгих моме срцу“, расправљајући „о естети, политичару, јакобинцу, о политици и уметности, о иронији, о врлини, о хуманитету (*humanitas*) и слободи, о политичком естетизму, о демократији и о конзервативизму као противтежи“ (WINSTON 1970: 75). Критичке и полемичке записе, који су настали као резултат „неописиве раздражености духовним тенденцијама времена“ (MANN 1974: 10), уједињавало је пишчево супротстављање политизацији и друштвеном ангажовању уметности, те је књига представљала уједно и његов „властити проглас и властито просвећивање“ (MANN 1974: 138). Истакавши да *Размајтрања нејолићичког* не треба схватити као „уметничко дело већ као дело уметника“ – „једну врсту дневника“

⁴ О отпору уметника „нехуманом рату“ види: MITROVIĆ 1983: 59–76.

⁵ О Ролановом држању током Првог светског рата види: FISHER 1988: 38–48.

написаног у раздобљу од избијања рата до почетка 1918. (MANN 1974: 10) – Ман је у овом „непрегледном делу“ расправљао о својим духовним и уметничким узорима Достојевском, Вагнеру, Ничеу и Шопенхауеру, о разлици између грађанина и буржуја, о критици коју су му упутили брат Хајнрих и Ромен Ролан, о врлини, вери и естетици да би, ипак, највећу пажњу посветио политици. *Разматрања нейолићичког* нису кохерентно дело с обзиром на бројне екскурсе, рефлексije и честа понављања појединих идеја. Будући да међу њима средишње место припада одбацивању просветитељства и његовог идејног наслеђа, Ман је, упркос наслову књиге, у њој изложио изразито политички програм.⁶

4. ПРОТИВ-ПРОСВЕТИТЕЉСТВО.⁷ Надовезујући се на Шопенхауерове и Ничеове идеје које су представљале „духовни темељ“ узапредовале немачке националне свести током вилхелминског раздобља (SONTHEIMER 1958: 7), Маново полазиште у „неполитичким“ разматрањима представљало је радикално оспоравање просветитељства и његових универзалистичких претензија оличених у појмовима као што су прогрес, друштвени уговор, права човека, слобода и једнакост. С обзиром на супротности које постоје између индивидуе и друштва, он је одбацио настојање „позитивистичког просветитељства“ за усклађивањем појединачних са друштвеним интересима тврдећи да друштвени живот представља „сферу нужде, компромиса, нерешивих антиномија“ (MANN 1974: 255–256). Изједначивши појам политике са „просветитељством, друштвеним уговором, напретком ка ’највећој могућој срећи за највећи могући број’ људи“, Ман је истицао да политика „није уопште никакво средство за помирење друштвеног живота“. Тврдећи да помирење може да се спроведе само у сфери личности (*Persönlichkeit*) а никада у сфери појединца (*Individuum*) и једино духовним а не политичким путем, Ман је сматрао да проблеме човека као моралног и политичког бића није могуће решити утилитаристичким принципима зато што они воде у анархију и диктатуру (MANN 1974: 256–257). Са овог становишта, он је одбацивао и либерализам као идеологију која настоји да одвоји политику од религије будући да је „без религије, унутрашња, а то значи социјална политика, на дуже стазе немогућа“ (MANN 1974: 325). Сматрајући да давање религиозне посвете социјалном животу води „друштвеном самосажалењу“ или пак, „овековечењу утилитаристичке неслоге и очајању“, Ман је одлучно одбацивао антиметафизички карактер просветитељства које стреми монизму, тј. демократизацији и упросечавању. При томе, он је „срећу“ – један од средишњих појмова либералне идеологије – проглашавао за химеру верујући да није могуће ускладити појединачне интересе са интересима заједнице. Коначно, тврдећи да би демократизација Немачког рајха проузроковала анархију тј. настанак

⁶ О *Разматрањима нейолићичког* види: KURZKE 1997: 139–170; STOCK 1985–1986; SCHULTZ 1975; MUNDT 2004: 103–108; KOESTER 1996.

⁷ О „против-просветитељству“ види: САВИЋ 2010.

„аутономне индивидуе ослобођене читаве традиције“, Ман је доказивао да „ни једно државно уређење није трајно компатибилно са принципом просветитељства и ако се оно логично спроведе то води уништавању услова за читав културни живот“ (MANN 1974: 326–327).

Одбацујући идеју прогреса и еманципације, Ман је одбацивао и политику насталу на мисаоним темељима просветитељства. Ово посебно, сматрајући да се политика јавља у облику „активног духа у корист просветитељског ослобађања, поправљања и усређивања света“ који је, стога, „непријатељски према Немачкој“ (MANN 1974: 29). Огорчење Мановог „националног инстинкта“ понајвише је подстицала „повика за *йолиџиком*“ у смислу „*йолиџизације духа*, фалсификовања појма духа у просветитељству које би хтело да побољшава, револуционарне филантропије“ (MANN 1974: 31). Насупрот томе, Ман је тврдио да „дух *није* политика“, указујући на разлику између „културе и цивилизације, душе и друштва, слободе и права гласа, уметности и литературе“. Будући да „немство јесте култура, душа, слобода, уметност а *не* цивилизација, друштво, право гласа и политика“, Ман је истицао да „политички дух као демократско просветитељство и *људска цивилизација* није само психички противнемачки – он је, где год да влада, нужно и политички непријатељски према немству. А ово је одређивало држање његових унутарнемачких присталица и профета који се провлаче кроз странице ове књиге под именом цивилизацијских литерата. Историјско истраживање ће да покаже какву су улогу, наравно, са изузетком неупућених Немаца, одиграли међународни илуминати, масонска светска ложа, у духовној припреми и стварном распиривању светског рата, рата *цивилизације йројив Немачке*“ (MANN 1974: 31–32).

Иступајући са против-просветитељског становишта, Ман је сматрао да су просветитељство и *цивилизација* не само туђи већ и противни немачком бићу. Позивајући се на Достојевског, тврдио је да је Немачка „нелитерарна земља“ која протестује против доминације Запада. Нарочиту одлику Немачке представљало је управо супротстављање „духу Рима“ и „литерарном римском Западу“, одвојеном од „немачког света ... који никако није литераран“. При томе, у кључним појмовима „римске цивилизације“ попут хуманизма, људског достојанства и поштовања човека, Ман је видео тек „фразе које славе човека“, поистоветивши их са класичним „духом револуције“ који се „код јакобинаца окаменио у сколастичко-литерарну формулу, у убилачку доктрину, у тиранску педагогију учитеља“. Сматрајући да су „речити грађани“, тј. „адвокат и литерата“ господари овог „духа револуције“, „гласноговорници *шређе сџалежа* и његове еманципације, гласноговорници просветитељства, разума, напретка, *филозофије*; против племића, ауторитета, традиције, историје, *моћи*, краљевства и цркве“ (MANN 1974: 50–51), Ман је упозоравао да би победа овог духа нужно имала за последицу „побуржоажење и литераризацију света“ а тиме и победу цивилизације над културом.

На темељу негативног одређења просветитељства и „римске литерарне цивилизације“, Ман је доказивао да Немачка *йројешџује* против „импери-

јализма цивилизације као последњег облика римске идеје о уједињењу“ коју оличава војни савез Антанте, тј. „царство грађанског духа“ (MANN 1974: 52, 65). Одатле је Ман оспоравао и идеологије које су проистекле из просветитељског „пројекта“ – либерализам, социјализам и демократију. При томе, нарочиту пажњу у својој критици „цивилизације“ Ман је посветио заступницима либерално-демократских идеја у Немачкој, називајући их иронично „цивилизацијским литератама“ (*der Zivilisationsliterat*).

5. „ЦИВИЛИЗАЦИЈСКИ ЛИТЕРАТА“. На трагу идеја које је изнео у спису *Дух и култура* (1909), Ман је већ у чланку *Мисли о рају*, указао на суштинску разлику између културе и цивилизације. Док су култура и уметност „нека врста духовне организације света“, израз природе и мистичних демонских снага, цивилизација је резултат њима супротстављеног разума (KURZKE 1997: 137; MAN 2012: 5–6). Следећи ову појмовну разлику, Ман је доказивао да су у Немачкој нарочито изражене духовне супротности које доводе у питање јединство европских нација. Будући да Немачка представља „бојно поље“ духовних антиномија читаве Европе, „немачка душа“ је нужно подељена на противнике „римског Запада“, и његове поборнике који имају за циљ „уједињавање са цивилизацијом, литературом и демократијом, која реторички разгаљује срце и поштује човека“ (MANN 1974: 55–56). Стога је Ман изразом „цивилизацијски литерата“ означавао писца који је франкофил и чији је идеал демократизација друштва – „немачког припадника литерарне цивилизације“, тзв. радикалног литерату, представника „литераризованог и политизованог, укратко, демократског духа“ и „сина револуције“. Изједначававши цивилизацију са литературом (тј. ангажованом књижевношћу у духу просветитељских и револуционарних идеала), Ман је немачког литерату поистоветио са „идеалним типом“ револуционарног Француза тврдећи да „литерата из револуционарне Француске добија своје велике традиције, тамо лежи његов рај, његово златно доба, Француска је његова земља, револуција је његово велико време и било му је добро када се називао *философом* а у ствари је посредовао, ширио, политички припремао ... хуманитет, слободу, разум“ (MANN 1974: 56).

У критици друштвено-политичке ангажованости „цивилизацијског литерате“ Ман је, полазећи од суда да он није уметник већ политичар, закључио да немачки „радикални литерата, према томе, припада душом и телом Антанти, царству цивилизације“, те да се у потпуности ставља на страну непријатеља (MANN 1974: 57). С обзиром на своје ренегатско држање, он је за Мана представљао пример колико Немац „још и данас, у послебизмарковској Немачкој, може да оде у властитом гађењу и отуђењу“, представљајући „најбољег француског родољуба“. Ово посебно будући да он чак и „мисли у француским појмовима и антитезама“ и да за њега рат представља борбу између „силе и духа“, тј. „понављање Драјфусове афере у колосално увећаној мери“ (MANN 1974: 59). Представнике овог „духовног типа“ Ман је изједначио са издајницима отаџбине у тренуцима њеног крајњег ратног напора,

оценивши да су љубав и страст „цивилизацијског литерате“ код „трупа западних савезника, Француске и Енглеске, па и Италије, у којима (он) запажа војске духа, и са којима маршира цивилизација“.¹ Сматрајући да „цивилизацијски литерата“ настоји да историјски надомести неуспех револуције 1848/49. у остварењу националног уједињења на демократским основама, Ман је доказивао да он жели да „Антанта порази и *преобрази* Немачку“, укључујући и „физичко понижење Немачке“ и „пропаст Немачког рајха“ како би тиме била омогућена „демократска инвазија на Немачку“ и „трупе цивилизације уз музику умарширале у Берлин“ (MANN 1974: 60–61). Поистоветивши демократизацију Немачког рајха са „разнемчавањем“ (*Entdeutschung*) и одбијајући да учествује у процесу који је сматрао растакањем немачког националног бића (MANN 1974: 68), Ман је истицао да „пацифистички, врли, републикански ретор-буржуј и син револуције (*fils de la Révolution*)“ представља „најсмртоноснијег“ непријатеља Немачке са „чијом речју и вољом је немачки представник политичког духа ... одмах 1914. могао да уједини своју властиту реч и властиту вољу и да говори његов одвратни аргумент као што је одувек и чинио“ (MANN 1974: 32–33). На темељу оваквих оцена, Ман је упозоравао да „не би ништа преостало од немачког бића“ уколико би се оствариле револуционарне и демократске тежње „цивилизацијских литерата“ (MANN 1974: 39).

Истичући да „цивилизацијски литерата“ и даље живи у епохи Француске револуције и са становишта санкилота „фантазира о њеним идејама“, Ман је изричито одбијао „унутрашње побољшање“ Немачке прихватањем „келтско-романске“ и „англосаксонске“ демократије, сматрајући га „инфантилним, застрашујућим и простим до гротескности“ (MANN 1974: 332–333). Оценивши како „није могао ни да сања васкрс врлине у политичком облику, изнова омогућен настанак моралне бирократије (*das Wieder-möglich-Werden eines Moralbonzentums*) сентиментално-терористичко-републиканског обележја, једном речју – ренесансу јакобинаца“, Ман је управо „јакобинство“ сматрао духовним извориштем свих демократских настојања у политичком животу Немачке (MANN 1974: 382). „Цивилизацијски литерата“ представљао је, дакле, радикалног следбеника јакобинске струје у Француској револуцији – демократу који тежи „анархији и деспотизму, сентименталности и доктринаризму, тероризму, фанатизму, радикалној догми, гиљотини“ (MANN 1974: 385–386). Свој суд о „цивилизацијском литерати“ као највећем злу и претњи по јединство немачке нације Ман је доказивао тврдећи да прожимање литературе и политике нужно води „политизацији духа“, при чему велики апстрактни појмови попут истине, слободе, равноправности и човечности престају да буду „морално-философски проблеми највише врсте“,

¹ У том смислу карактеристичан је Манов суд који је изнео у писму Франку Ведекинд у почетком 1915. тврдећи да „након свега, ове ствари морају да се прихвате као историја у великом стилу премда извесна радикално интелектуална, хуманистичко-пацифистичка група представља рат умногоме као подвалу“ (подвукао М. А., WINSTON 1970: 70).

стичу искључиво политичко значење и „све у свему, значе потпуно једноставно само радикалну републику“. Одатле је, пак, Ман закључивао да се „литераризацијом политике“ она своди на реторику поштовања „људског рода“ која има за последицу настанак „духовног типа који у потпуности репродукује сва обележја јакобинства“ (MANN 1974: 383).

6. ОСПОРАВАЊЕ ДЕМОКРАТИЈЕ. У одговору на анкету о будућности Европе објављеном под називом *Свејски мир?* крајем 1917, Ман је изричито одбацио сваку могућност демократизације Немачког рајха, истакавши како му „природа и васпитање [...] не дозвољавају да прихвати(м) таква учења и да дели(м) таква уверења“ (MAN 2012: 83–85). У *Размајтрањима нејолиитичког*, он је, пак, темељно образложио неспојивост „немачког духа“ са демократским поретком, указујући, истовремено, на опасности које су у њему садржане. Ман је демократизацију политичких односа сматрао опасношћу првог реда будући да се непријатељ Немачке – „цивилизацијски литерата“ – налази у „њеним властитим редовима“ (MANN 1974: 40). Изједначавајући појам политике и демократије, он је иступао против њене „агресивности и доктринарне нетолеранције“ с обзиром на то да демократија схвата „човечност као хуманитарни интернационализам, разум и врлину као радикалну републику, дух као ствар између јакобинског клуба и (ложе) Великог оријента, уметност као друштвену литературу и злоћудну растапајућу реторику у служби социјалне пожељности“ (MANN 1974: 29). Тврдећи да је „данас свака будала демократа“ и да је „политичко сфера (демократске) индивидуе а не (аристократске) личности“, Ман је порицао сваки значај демократије. Једино оправдање за њено успостављање проналазио је у условима у којима је „немогуће свакоме дати своје, (те) тамо треба свакоме да се да исто“ (MANN 1974: 255). Истовремено, Ман је оповргавао везу између демократије и традиције немачког хуманизма и космополитизма, наглашавајући да је „немачки хуманизам нешто друго од демократских *права човека*, космополитизам је нешто друго од *интернационализма*; немачки грађанин света није политички грађанин, он је неполитички – док демократија није само политичка већ је она *сама јолиитика*. Међутим, политика, демократија, јесте по себи и за себе нешто ненемачко, противнемачко; и противречност демократије, или пак одређене демократије, састоји се у томе што она хоће истовремено да буде и демократска и национална, она проглашава за увреду име „Отаџбинска партија“ и смртно је увређена када је неко спреман да је у националном погледу сматра мање поузданом од конзервативаца. Уистину, она би желела да буде *јолиитичка* при чему је она забринута за привредно благостање Немачке, за њену срећу па чак и за њену моћ (јер привреда је средство и израз моћи), и управо само мисли да се једино са демократским *споразумевањем* служи привредном напретку Немачке – она није и не може никада да буде *национална*. Њен апстрактни појам човека, њена укупна духовна традиција, доказује да је њен захтев лажан“ (MANN 1974: 262–263).

Поистовећујући се са Гетеовим „умереним либерализмом“, Ман је тврдио да се он није залагао за слободу, једнакост и демократију, нити је прихватао републику, веру у напредак, „апстрактну етику људских права“ и идеал „слободне конкуренције“. Насупрот томе, Ман је истицао Гетеово уверење да је једино духовним путем, тј. образовањем могуће остварити помирење (*Versöhnung*), односно, превладати сукобе карактеристичне за модерно друштво (MANN 1974: 258–259). Са овог становишта Ман је одбацивао и идеју „народне државе“ с обзиром на то да је она остварива једино у „духовном и политичком облику Запада“. Одатле је Ман закључио да демократизација и „потпуно подржављење и републиканизовање нације“ представља нарочиту опасност за „немачки дух“ јер неминовно значи његово „нивелисање, сужавање, осиромашење, наиме, преображај светског народа у политичко“ односно, „однарођавање, заглупљивање Немца до друштвене и политичке животиње“ (MANN 1974: 272). Страхујући од даљег „разнемчавања“ посредством политизације нације, коју је започео канцелар Бизмарк увођењем опште војне обавезе, Ман је тврдио да је тешко зауставити процес који се своди само на захтев за „механичком демократизацијом, реформом бирчког права, изградњом парламентаризма“ (MANN 1974: 272–273).

Позивајујући се на ставове конзервативно-романтичних мислилаца од Адама Милера преко Лагарда, Лангбена до Ничеа и Вагнера, Ман је доказивао да је Немцима „посве страна демократија у смислу и по укусу Запада“ која „никада не може да постане немачки живот и немачка истина“ (MANN 1974: 276). Парламентаризму и демократији Ман је супротстављао немачке „оригиналне, што значи, националне установе“, наглашавајући духовну суштину немачког појма слободе која изискује нарочиту врсту индивидуализма, другачију од „голих апстракција“ и „права човека“ револуционарне Француске (MANN 1974: 277–278). Тврдећи да „механичко–демократска држава Запада код нас никада није стекла право завичајности“, Ман је слободу дефинисао као оно што је „немачко-народно“ а никако „једнако“. Са овог становишта он се залагао за преобликовање немачке државе на националној основи, док се, истовремено, огорчено супротстављао успостављању *рејублике*, сматрајући да би „било страшно“ да Немачка постане „држава врлине“ која почива на „друштвеном уговору и демократској народној власти“ и „потпуном потчињавању појединца целини; Немачка као држава и ништа више и немачки човек као јакобинац и *citoyen vertueux* (грађанин врлине)“ (MANN 1974: 278). У прилог суда да би демократизација Немачке означила њен крај („она више не би била Немачка“), Ман је тврдио да су „ширење, развитак, посебност, разноликост, богатство индивидуалности били увек основни закон немачког живота. Овај живот се увек одупирао централизацији, никада није користио погодности нарочитог средишта (*Mittelpunkt*). Немац је био слободан и различит“ (MANN 1974: 279). Одатле је Лутерова реформација представљала потврду неспојивости демократског поретка са немачким националним духом. Не спорећи да је поседовала извесна демократска обележја, Ман је наглашавао аристократски карактер Реформације

будући да је „довршила слободу и независност немачког човека тако што је извршила њихово поунутарњење и тако их је заувек удаљила из сфере политичких препирки“. Сматрајући да је немачки доживљај света обележен „образовањем и смисленошћу ... коме је страна свака апстракција и који је непријатељ свакој идеологији, пре свега, патриотској и свим политичким идеологијама уопште“, Ман је особеност немачког духа проналазио у уздржавању од „политике, *модерних идеја*, дарежљивих чаробних и варљивих речи као што су човечанство, слобода, једнакост, револуција и напредак“ (MANN 1974: 279).

Полазећи од духовне и арустократске суштине немачког појма слободе, Ман је наглашавао разлику између циљева „демократског родољуба“ и тежњи „цивилизацијског литерате“. Док први захтева „демократију, идентитет народа и државе, политизацију главе и срца како би Немачка могла да живи, да живи снажно и господски“, „цивилизацијски литерата“ би прихватио границу на Рајни (тј. губитак Алзаса и Лорене) зато што би то уједно значило „поновно успостављање на континенту духовно-политичке превласти Француске, његове духовне домовине“ (MANN 1974: 283–284). Стога је Ман тврдио да Немачку одликује темељна антитеза између „духа и моћи“ (*Geist und Macht*) која се појављује у виду супротности између „унутрашње и спољне политике“ – док „демократски родољуб“ демократизацију сматра „практичним и времену примереним средством за снажну спољну политику“, „цивилизацијски литерата“ у њој види искључиво „унутрашњу политику“ (MANN 1974: 289–290). Ман је, при томе, подсећао да се пре рата у Немачкој сматрало „бесмислицом да демократија обезбеђује више слободе. Мислило се да владавина народа окончава јавност живота ... те да, дакле, значи ограничавање слободе, повећање бирократизма, непрестани надзор, насиље већине над мањином, вероватно глупих над вероватно мудрим“. На темељу оваквих оцена, Ман је изричито одбацивао све снажније захтеве за демократизацијом унутрашњих односа у Немачком рајху и ширењем грађанских и политичких права, видећи у њима искључиво тежњу ка претварању „демократске мисли у догму“, уздизању маса и „истребљењу великих личности“. Ово је, пак, изнова представљало „непријатељство према немству“ будући да је „Немачка у целини земља великих људи“ (MANN 1974: 364–365). Истичући да „практични материјализам, плутократија, одушевљење просперитетом, сачињава главну одлику демократских епоха; и (да се) ’читава свињарија’ враћа и без теоријског материјализма“ (MANN 1974: 361), Ман је указивао на опасности садржане у снажењу радничког покрета, заостравању класне борбе и ширењу утицаја социјализма будући да демократија води „уништењу изванредности и владавини осредњости“ (MANN 1974: 327). Стога је, као уметник, у успостављању демократског уређења првенствено увиђао опасност по уметност и таленат, сматрајући „уистину бесрамним“ суд о тобожњем „вишем моралном нивоу демократије“ (MANN 1974: 331).

Упоредо са одбацивањем демократије и парламентаризма, Ман је заступао тезу о нарочитој *угрожености* Немачке од погубне идеологије која

доводи до „растакања нашег појма народа путем духа из иностранства, путем марксизма“, те је са забринутошћу констатовао да је „спајање француског револуционарства и енглеске националне економије довољно далеко узнапредовало“ (MANN 1974: 367). Изражавајући наду да је „народ Немачке још већином остао народ и да се понајмање дегенерисао у класу и масу“, Ман народу – „хероју овог рата“ – није одрицао право на суделовање у животу нације али му је оспоравао способност да управља политичким животом:

„Народ је тај који по трговима пева и узвикује када је рат али почиње да жагори и да цвили, да проглашава рат за превару када дуго траје и када намеће оскудицу. По могућству, он тада изводи револуцију али не из себе јер револуцијама припада дух а народ је апсолутно без духа. Тек посредством духа из горњих класа нације могуће је избијање револуције“ (MANN 1974: 369).

Тврдећи да народ – „та животиња са мноштвом глава“ – не поседује никакве квалитете који би га чинили бољим, племенитијим, праведнијим или склонијим напретку од осталих делова нације, Ман је упућивао на Ничеов суд да је „тенденција стада усмерена ка мировању и чувању, у њему нема ничег стваралачког“ (MANN 1974: 369–370). Одатле је са аристократским презиром иступао и против било каквог облика владавине народа сматрајући да она не гарантује мир и законитост већ једино закључење „непосредног мира и тријумф Француске – Енглеске“. Изражавајући протест против настојања да се такав мир прикаже као „доказ способности народа да собом влада“ Ман је оценио да „народ као биће“ никада и нигде „нити може да влада, нити може да влада собом“ (MANN 1974: 372–373; уп. SEIDLIN 1943).

7. ШТА ЈЕ НЕМАЧКО? Одбацивши просветитељство, либерализам и демократију као „ненемачке идеје“ чије би прихватање водило „разнемчавању“, Ман је настојао да дефинише суштину „немачког националног бића“. Истичући важност очувања историјске традиције једног народа, његовог „богатства доживљаја из ранијих епоха његовог духовног развоја који је по себи и за себе културна вредност“, Ман је одбрану ових доживљаја сматрао „метафизичким задатком државе“. Тврдећи да постоји „дубока и непоколебљива повезаност државе и духовног живота“, Ман је немачки појам државе, испуњен духовном суштином, супротстављао британском и француском који су поникли у пуританизму, односно, револуцији. Способност немачког духа да се „по осећају прикључи овој тако страховито угроженој држави“ Ман је објашњавао тиме што још није био „демократски интернационализован“, закључивши да суштину Немачке представљају „слобода, дужност и поново слобода“ (MANN 1974: 252–253). Истовремено, одбацивао је западњачки индивидуализам који „не захтева социјализацију и подржављење појединца“ у име органског схватања државе. Ман је сматрао да држава као „наиндивидуална заједница“ представља неупоредиво више од простог збира њених појединачних делова, тврдећи да је „она организам, она је живот“. Одатле је делио уверење да надмоћност Немачке над парламентарно-демократским

уређењем западних земаља проистиче из „независности духа, љубави према самоћи и самосвојности појединачног човека“ (MANN 1974: 279–281).

Према томе, Ман је сматрао конзервативизам особеном одликом „немачког националног бића“, истичући да његова суштина није представљена у настојању за очувањем постојећег већ, изнад свега, у хтењу да „Немачка остане немачка“, што првенствено значи да се „народ не поистовећује са масом сачињеном од индивидуалних атома“ (MANN 1974: 275). Изједначавајући конзервативно са националним и демократско са интернационалним, Ман је истицао да „у Немачкој *појтврђивање националног укључује поорицање полиитике и демократије* – и обрнуто“, будући да се конзервативци осећају антиполитички док „са друге стране, није политичар и демократа а да није антинационалан, а да није космополитски радикал“ (MANN 1974: 261–264). Како је позив за „политизацијом“ Немачке изједначавао са позивом на револуцију и политичко разарање Немачке, Ман је суштину „немачког бића“ проналазио у конзервативизму и неполитичности, закључивши да је „сав немачки дух био, и да ће остати конзервативан све док, наиме, остане свој и док се не демократизује, што значи – све док се не укине“ (MANN 1974: 584). Неполитичност, националност и недемократичност немачког грађанина (*Bürger*), Ман је супротставио француском буржују (*bourgeois*), носиоцу демократских и либералних идеја. Тврдећи да је немачки грађанин „националан по својој суштини – када је био носилац идеје о немачком уједињењу он је то био јер је увек био носилац немачке културе и духовности“ (MANN 1974: 116), Ман је сматрао да немачки канцелар Бетман-Холвег на најбољи начин „духовно-политички представља Немачку“. Ово посебно, с обзиром да он „није ни јункер ни буржуј већ представник грађанских људи, образовања, хуманитета, филозофије, углађености у духовном, најдостојнијем смислу“ (MANN 1974: 144; уп. SONTHEIMER 1958: 9–10).

Имајући у виду супротност између грађанина и буржуја, Ман је оценио да ће европски ратови увек „истовремено да буду и ратови између немачке браће – то остаје судбина овог европског народа који се руководи срцем (*Herzvolk*) и то је, поред све снаге његовог тела, његова унутрашња, морална, његова политичка слабост“. Испољавајући бојазан да би духовне поделе у немачком националном бићу могле да проузрокују „његову злу коб“, Ман је – будући да Немачка представља једну врсту „суштине Европе“ и поприште њених „духовних контрадикција“ – истицао да су сви европски ратови „у ствари, увек немачки грађански ратови“ (MANN 1974: 194; WINSTON 1970: 78).

8. КОНЗЕРВАТИВИЗАМ КАО (НЕ)ПОЛИТИЧКИ ИДЕАЛ. Упркос јасно исказаној намери да себе прикаже као *неполиитичког* естету, Ман је изнео свој политички идеал који је представљала „монархија, подношљива независна владавина, јер само она пружа сигурност политичкој слободи, и у духовном и у економском погледу ... ја нећу парламентарну и страначку привреду која узрокује загађење читавог националног живота са политиком ... ја нећу политику. Ја хоћу стварност, ред и пристојност“ (MANN 1974: 260–261). Наглаша-

вајући да су се најистакнутија имена немачке културе, попут Гетеа, Шопенхауера и Ничеа, супротстављала „страсти политизираних маса“ и „демократизацији Немачке“ (MANN 1974: 263–264), Ман је одлучно одбијао увођење општег права гласа у Пруској, далеко највећој земљи немачког Рајха. Иако свестан да су највећи терет рата поднели широки слојеви народа, он је доказивао да је плебисцит, тј. гласање народа непримерено Немцима. Образлажући свој став судом да „вољу народа“ није могуће поистоветити са простим збиром „гласова масе“(!), Ман је, истовремено, изражавао бојазан да би „механичко–демократско гласање у Немачкој, у трећој години рата“ великом већином изгласало „хитни и безусловни, што значи погубни мир. Тиме би, међутим, принцип гласања био доведен до апсурда, јер би била поништена воља народа“ будући да је воља народа једна са његовом судбином (MANN 1974: 267).²

С обзиром на разлике међу појединцима, Ман је сматрао да је једино праведно да право гласа буде у складу са њиховим различитим знањима, способностима и заслугама. Процењујући да се савремена политика води уз учешће „маса и њиховог примитивно-антиаристократског патоса права“ те да политички развој незадрживо води ка „примитивнијој масовној правди и радикално-демократском“, Ман је упозоравао на неопходност *одвајања* духовног од политичког живота и „препуштање политике да иде својим фаталним путем“. Верујући да, „како ствари стоје, ни један захтев није бесмисленији и бестиднији него што је то *йолийизација* духа – као да би дух морао да се политизује јер политика није подобна духу те и све више поприма једну врсту реторичког простаклука“, истицао је да духовни живот „јесте *национални* живот и то је оно што мора да се раздвоји од политичког живота“. Раздвајање духовног и политичког живота представљало је, по Мановом суду, суштину и задатак конзервативне политике (MANN 1974: 269). Будући да су демократија и политика „туђи и отровни немачком бићу“, Ман је закључивао да „немачки народ никада неће моћи да воли политичку демократију, из простог разлога што се политика не може волети, и зато што веома озлоглашена *сџалесцка држава* јесте и остаје немачком народу примерен, нападајући облик државе који он, у основи, највише жели“ (MANN 1974: 30). Истовремено, полазећи од суда да „човек није само друштвено већ и метафизичко биће, Немац најпре“, Ман је сузбијање демократије и социјализма сматрао првим задатком немачке државе тврдећи да „култура пуна љубави и неговање аристократско-индивидуалног, највећа знатижеља и симпатија према јединственој појединачној души, према нарочитој духовној вредности – јесте неопходна као противтежа организованом социјализму у држави будућности или живот више неће да вреди ни шилинга“ (MANN 1974: 281–282).

² Ман је очигледно имао у виду нарастајућу спремност немачке јавности за склапањем мира која је током 1917. дошла до изражаја у резолуцији коју је усвојила већина посланика у немачком Рајхстагу. Социјалдемократска странка, партија Католичког центра и либерална Напредна странка донеле су 19. јула 1917. резолуцију у којој је предлагано окончање рата на темељу споразумног мира без територијалних анексија (FEUCHTWANGER 2001: 187–189).

На темељу оваквих схватања Ман је сматрао да циљ рата који Немачка води „против цивилизације“ јесте успостављање Трећег рајха у коме би, за разлику од средњовековног и бизмарковог царства која су му претходила, била остварена *синџеза силе и духа*. Наглашавајући да је национално уједињење остварено силом будући да „дух није могао да искује Немачку“, Ман је тврдио да Немачка, духовно уједињена борбом за опстанак, ступа у „нову епоху свог политичког образовања“ оличену у Трећем рајху. Видећи у светском сукобу „доживљај који васпитава“ и „рат ослобођења и слободе, рат против гушења споља и против замрачења изнутра“ (MAN 2012: 70–71), Ман је истицао да ће Немачка моћи да оствари духовну обнову једино у случају потпуне победе. Не сумњајући у превагу немачког оружја, он је, ипак, упозоравао да би евентуални пораз Немачке значио невоље за читаву Европу. Победа и опстанак Немачке били су, према томе, предуслов за будућност Европе, с обзиром да „Немачка није само физичка моћ“ већ је „пре свега, један велику душевни фактум, интегришући састојак европског духа без кога би Европа другачија изгледала“ (MAN 2012: 71). Ману је, према томе, било прихватљиво искључиво закључење „немачког мира“ будући да „мир Европе може да почива само на победи и сили наднационалног народа, народа који сматра својим властитим највише универзалистичке традиције, најбогатију космополитску надареност, најдубље осећање европске одговорности“ (MANN 1974: 207).

9. РЕВОЛУЦИЈА И УСПОСТАВЉАЊЕ РЕПУБЛИКЕ. Од почетка рата 1914. Ман је Француску и Велику Британију сматрао истинским непријатељима Немачке, док је у Русији видео тек „њихово оруђе“. Верујући у блискост „руског и немачког темперамента“, Ман је заговарао помирење и споразум са Русијом тврдећи да је то „годинама била жеља мога срца“ (MANN 1974: 48; WINSTON 1970: 79). Стога су проглашење примирја и почетак мировних преговора у Брест-Литовску, између Централних сила и Русије крајем 1917, испунили Манову жељу да Немачка рат настави само против Запада, тј. „против *цивилизације, лиџерајуре*, политике, реторичког буржуја“ (MANN 1974: 587). Сматрајући либерализам опсеном којом се прикривају империјалне тежње великих сила доследно је одбацивао „напредњаштво“, тј. идеологију напретка доказујући да је идентична са империјализмом и капитализмом западних земаља (MANN 1974: 350–355). Одатле је Ман оповргавао и тезу о Британији као заштитници малих нација видећи у њеној политици искључиво тежњу за „очувањем и проширењем своје светске владавине“ и за „уништењем немачке спољне трговине и разарањем немачких прекоморских послова“ (MANN 1974: 358).

Спремност за одбрану отаџбине коју је немачки народ показао у лето 1914. Ман је тумачио његовом историјском мисијом тврдећи да је „светски народ духа ... хтео да постане светски народ у стварности, за шта га је Бог позвао“. При томе, Ман је истицао да се немачки народ, попут других великих народа Европе у ранијој историји, служио силом у остварењу својих

циљева и, „несклон моралном кукавичлуку“, одобрио је повреду белгијске неутралности, потапање Лузитаније и захтевао неограничени подморнички рат. Одатле је Ман доказивао да је немачки народ спреман да прихвати „кривицу“ на себе и да не сваљује одговорност за рат „на случајне функционере и прави од њих жртвене јарце“ (MANN 1974: 338–339). Истовремено, властити став према рату Ман је означио као супротстављање свету „политике и демократије“, оценивши да је у овом рату, за разлику од „цивилизацијског литерате који је стао на страну непријатеља“, и сам морао да стане на страну Немачке противећи се, попут песника Виланда почетком 19. века, Француској револуцији и „имајући и чувајући на својој страни сваког истинског немачког родољуба, пријатеља народа и грађанина света“ (MANN 1974: 588).

Окончавши почетком 1918. рад на *Разматрањима нејолићичког* Ман се вратио у сферу „идиличне интимности“. Имајући у виду нарастујуће поделе унутар немачког друштва које су продужавањем рата све више долазиле до изражаја, Ман је изражавао бојазан да ће у Немачкој да наступи револуција те да ће власт припасти „догматичима“. Под утиском искуства руске револуције 1917. Ман је немачке социјалисте од раније оптуживао за неспремност на компромисе а одатле и за слабљење отаџбине посредством „демолирања државе, непрестане побуне руље и револуције“ (MANN 1974: 384). Свестан могућности да и западна Европа буде захваћена револуцијом, Ман се, ипак, надао да ће „одвратна демократија ’пуна врлина’ тек да научи лекцију из догађаја у Мађарској које сматрам дубоко узбудљивим.“ Предвиђајући да би у Немачкој могло да наступи „стапање националног осећања и болшевизма“, Ман је устајао против могућности „пролетерске културе“ (WINSTON 1970: 84–86). Непуних месец дана уочи капитулације Немачке, на страницама свога дневника, 12. октобра 1918, забележио је да је „унапред прихваћено да једини победник у овом рату, уколико се о ’рату’ може говорити, јесте Немачка; не преостаје ништа друго и једино што је разумљиво и достојанствено је да се ствари узму са комичне стране и да се победа Антанте-врлина прогласи за голему подвалу“. Сматрајући неопходним да „Немачка добије сировине и да се, уопште, према њеним заслугама поступа на одговарајући начин“, Ман је наглашавао да „све духовно, национално, филозофско треба држати слободно и уредно одвојено од политике, као нешто што се одиграва високо, и што победа демократских утилитарности ни најмање не дотиче“ (KURZKE 1997: 133).

И по завршетку рата у јесен 1918. Ман је наставио да прати бурна политичка дешавања у Немачкој обележена ратним поразом, Новембарском револуцијом, падом монархије и успостављањем републике а затим и потписивањем мировног уговора у Версају средином наредне године. Посветивши се изнова списатељском раду, Ман је, упркос тектонским променама у политичком животу Немачке, остао и даље привржен својим пређашњим политичким схватањима. Развијајући идеје о „средишњем положају Немачке“ између плутократског запада и болшевичке Русије, капитализма и комунизма, западног просветитељства и руске мистике, либерализма и аутократије,

Ман је чак испољавао извесне симпатије према комунизму само зато што је противан западњачком капитализму, тврдећи да „све док је непријатељски према Антанти, готово да волим комунизам“ (KURZKE 1997: 135).

Ипак, Маново „грађанско биће“ било је неспојиво не само са комунизмом већ и са немачком либерално-демократском републиком коју је сматрао остварењем идеала „цивилизацијских литерата“. Упркос својим конзервативним ставовима, Ман и његова породица били су поштеђени непријатности и одузимања имовине током постојања кратковеке совјетске републике у Баварској у априлу 1919, по свему судећи, захваљујући заузимању Ернста Толера, левичарског писца и једног од истакнутих вођа револуције. У писму Филипу Виткопу 12. маја 1919. Ман се укратко осврнуо на nerede у Минхену оценивши да је „било дивље али смо прошли кроз све олује практично недирнути“. Суд о неуспелом покушају успостављања совјетске републике већа Ман је сажео у реченицу да је „одвратна мешавина апатије, фриволности и боемије, као што смо видели, у стању да изнедри најкрвавије бесмислености“ (WINSTON 1970: 87–88). Далеко значајнију пажњу Ман је посветио мировној конференцији у Версају 1919. године. Сматрајући да је на делу „слепило победника“, у француском председнику владе Жоржу Клемансоу видео је „отровног старца ... косих очију“ који својим претераним захтевима према Немачкој покушава да „ископа гроб западној култури“ (WINSTON 1970: 88). Неколико дана након потписивања Версајског уговора Ман је, страхујући од могућности да бившем цару Вилхелму буде суђено пред савезничким судом, оценио да се од Немачке очекује да „величанствена традиција немства од Лутера до Бизмарка и Ничеа буде одбачена и дискредитована“. Резигнирано је констатовао да је то „чињеница коју хвале многи међу нама, чињеница коју је прописао умногоме пажљиво срачунати параграф услова мира и чињеница којој се супротстављам у својој борби против *цивилизацијског лихтера*“ (WINSTON 1970: 90).

Након националног пораза утврђеног „версајским диктатом“ којим је Немачка била приморана да прихвати веома тешке одредбе мировног уговора, Ман је утеху проналазио у читању Шпенглеровог дела *Пројаси Запада* сматрајући да оно објашњава како Енглеска и Америка „ударују печат и завршавају цивилизовање, рационализовање, прагматизовање Запада што је судбина сваке културе која стари“. На трагу Шпенглерових идеја,³ Ман је делио мишљење да је светски рат представљао „донкихотство, последњи снажан покушај да се уздигне и да зада ударац германски Средњи век, који је остао зачуђујуће добро сачуван“. Истовремено, у светлости Версајског уговора, Ман није имао дилеме да наступа „англо-саконска доминација светом тј. савршена цивилизација“. Оцењујући притисак западних савезника на Немачку као „незабележено бешчашће“, Ман је исказао наду да ће у будућности „германство вероватно да игра претежно романтичну улогу – представљајући носталгију једне старе, мудре цивилизације за својом мла-

³ О Мановом односу према Шпенглеру види: NICHOLLS 1985.

дошћу када је она била истинска култура а та култура је била немачка“ (WINSTON 1970: 91).

10. „ИДЕЈЕ ИЗ 1914.“ И КОНЗЕРВАТИВНА РЕВОЛУЦИЈА. У нацрту непослатог писма почетком 1918, Хајнрих Ман је оценио да његов брат у својим политичким списима „беду и смрт народа кроји према пасији свога духа“ видећи у људима „сенке“ (KURZKE 1997: 133). При изрицању оваквог суда, Хајнрих се, по свој прилици руководио чињеницом да је Томас Ман, за разлику од многих немачких уметника које су ужаси рата навели на отржењење од опijenости почетном еуфоријом, остао доследан својим схватањима (Уп. Митровић 1983: 52–56; MOMMSEN 1997). Пружајући својим политичко-публицистичким радом апологију ратних циљева Немачког рајха, Томас Ман је рат представио као борбу за очување немачке духовне посебности. Са овог становишта, он је рат интерпретирао као сукоб између *културе* – израза специфично немачке, највише духовне вредности, против декадантне материјалистичке *цивилизације* Запада. Одатле је у рату Француске и Немачке проналазио виши метафизички смисао тврдећи да представља борбу два принципа – цивилизације и културе – које отеловљавају Волтер, „отац просветитељства и све антихеројске цивилизације“ и пруски краљ Фридрих Велики. Стога, реч је о борби супротности између „ума и демона, духа и генија ...грађанске пристојности и херојске дужност“, између грађанина и војника (MAN 2012: 10). Иступајући у одбрану културе, он је доказивао да нација као органска заједница и сталешка монархија Хоенцолерна представљају нарочити израз немачког „националног бића“ које су надмоћне над класно подељеним капиталистичким друштвом и парламентарно-демократским политичким системом западне Европе. Сматрајући да конзервативизам представља суштину „немачког духа“, Ман је иступао као радикални противник просветитељства. Надовезујући се на традицију немачке конзервативне мисли почев од Адама Милера, преко Хајнриха Трајчкеа до Пола де Лагарда, Ман је одбацивао универзалистичке норме разума и идеју природног права а тиме и целокупно мисаоно наслеђе просветитељства – идеју прогреса, револуцију, парламентаризам, либерализам, социјализам и демократију. Ман је особене одлике „немства“ дефинисао у виду антитеза, супротстављајући рационализам и ирационалност, цивилизацију и културу, буржоазију и грађанство, либерализам и конзервативизам, политику и неполитичност, литературу и књижевност те „литерату“ и уметника. Одбацујући просветитељство и либералну политичку идеологију, Ман је револуционарним „идејама из 1789.“ супротставио тзв. „идеје из 1914.“ године. На тај начин, Ман је изложио суштинске елементе идеологије о посебности немачке историје (*der deutsche Sonderweg*), различите од историјског развоја либерално-демократског Запада и аутократског Истока (Уп. MOMMSEN 1995; MOMMSEN 1996: 1–15; VERHEY 2004).

Конечно, свођење „немачког духа“ на конзервативизам као израз особено немачког „неполитичког“ разумевања света, садржавало је, упркос

Мановом настојању, изразито политичке импликације. Иако на несистематичан начин, Ман је изразио конзервативна схватања немачког грађанства и традиционалних елита које су, страхујући од губитка властитог друштвеног положаја и утицаја, делиле непријатељство према институцијама модерног друштва и тражиле пожељан политички идеал у романтизованој немачкој прошлости. Реч је, првенствено, о легитимисању непријатељства према републици, демократији и парламентаризму као „ненемачким“ институцијама које су туђе и непријатељске према „немству“. Одатле, *Размајрања нејолиитичкоџ* јесу „најстраственија антидемократска књига“ након Ничеовог времена и дело које је након Првог светског рата идеолошки утемељило „конзервативну револуцију“ у Немачкој (SEIDLIN 1943: 118).⁴ Настала у круговима политичке деснице као одговор на пораз у рату и слом монархије, идеологија „конзервативне револуције“ је, као алтернативу републици и либерално-демократском поретку, заговарала конституисање немачке нације на темељима органске народне заједнице и успостављање Трећег рајха.⁵ У светлости Манових доцнијих политичких опредељења, обележених прихватањем демократије и супротстављањем нацизму, *Размајрања нејолиитичкоџ*, представљала су „радо заборављену књигу“.⁶ Упркос томе што није био политички мислилац, Ман је у овој „одвећ дугачкој проповеди“ (SCHULTZ 1975: 434), прегнатно изразио политичка схватања преовлађујућег дела немачког образованог грађанства коме су, свакако, припадали и уметници. Одатле његови ставови представљају сведочанство о „духовној ситуацији времена“ у Немачкој током Првог светског рата и уједно идеолошку легитимацију немачког „посезања за светском моћи“.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ђурковић, Миша. Ернст Јингер и мисао конзервативне револуције. *Српска њолиитичка мисао* 33/3 (2011): 147–176.
- Митровић, Андреј. *Историјско у Чаробном бреџу. Покушај инттердисциплинарноџ оџледа*. Београд: Коларчев народни универзитет, 1977.
- Савић, Миле. *Наслеђе ѡросвеитиелџива*. Бања Лука: Арт принт, 2010.
- Слијепчевић, Перо. Погледи Томаса Мана. *Лейолис Мајинце српске* 345 (1936): 160–176, 277–292.

⁴ Уз *Размајрања нејолиитичкоџ* главни списи „конзервативне револуције“ представљају *Пројасиџ зајада* Освалда Шпенглера, *Радник* Ернста Јингера, *Трећи рајх* Артура Мелера ван ден Брука, *Нови рајх* Штефана Георгеа те Хофмансталов говор *Књижевносџ као духовни ѡросџор нације* (HERMANN Kurzke 1997: 152).

⁵ О „конзервативној револуцији“ види: SONTHEIMER 1962: 148–156; STERN 2005: 1–25; HAMILTON 1978: 145–166; Ђурковић 2011.

⁶ Настала током Манове „националистичке фазе“ *Размајрања нејолиитичкоџ* су, заједно са публицистиком из ратних година, изнова штампана тек након пишчеве смрти (WILLIAMS 1969; BROCK 1958).

*

- ALTER, Reinhard. Heinrich Manns Untertan: Prüfstein für die 'Kaiserreich-Debatte'? *Geschichte und Gesellschaft* 17/3 (1991): 370–389.
- BROCK, Erich. Ein gern vergessenes Buch Thomas Manns. *Orbis Litterarum* 13/1 (1958): 3–6.
- FEUCHTWANGER, Edgar. *Imperial Germany (1850–1918)*. London: Routledge, 2001.
- FISHER, David James. *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- FISCHER, Fritz. *Griff nach der Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914–1918*. Düsseldorf: Droste Verlag, 1964.
- HAMILTON, Alaster. *Fašizam i intelektualci 1919–1945*. Beograd: Vuk Karadžić, 1978.
- KOESTER, Eckart. *Kultur versus Zivilisation: Thomas Manns Kriegspublizistik als weltanschaulich-ästhetische Standortsuche*. Wolfgang J. Mommsen, Elisabeth Müller-Luckner (hrsg.). *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München: R. Oldenbourg, 1996, 249–258.
- KURZKE, Hermann. *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*. München: C. H. Beck, 1997³.
- MANN, Heinrich. Zola. *Die weißen Blätter* 2 (1915): 1369–1371.
- MANN, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974.
- MAN, Tomas. *O Nemačkoj republici. Politički spisi i govori u Nemačkoj*. Aleksandra Kostić (prev.). Beograd: Albatros Plus, Službeni glasnik, 2012.
- MITROVIĆ, Andrej. *Angažovano i lepo. Umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*. Beograd: Narodna knjiga, 1983.
- MOMMSEN, Wolfgang J. The spirit of 1914 and the ideology of a German 'Sonderweg'. Wolfgang J. Mommsen. *Imperial Germany 1867–1918. Politics, Culture and Society in an Authoritarian State*. London: Arnold, 1995, 205–216.
- MOMMSEN, Wolfgang J., Elisabeth Müller-Luckner (hrsg.). *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München: R. Oldenbourg, 1996.
- MOMMSEN, Wolfgang J. Einleitung: Die deutschen kulturellen Eliten im Ersten Weltkrieg. Wolfgang J. Mommsen, Elisabeth Müller-Luckner (hrsg.). *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München: R. Oldenbourg, 1996, 1–15.
- MOMMSEN, Wolfgang J. German artists, writers and intellectuals and the meaning of war, 1914–1918. John Horne (ed.). *State, society and mobilization in Europe during the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 21–38.
- MUNDT, Hannelore. *Understanding Thomas Mann*. Columbia: University of South Carolina, 2004.
- NICHOLLS, Roger A. Thomas Mann and Spengler. *The German Quarterly* 58/3 (1985): 361–374.
- PROSS, Harry. On Thomas Mann's Political Career. *Journal of Contemporary History* 2/2 (1967): 65–80.
- SCHULTZ, H. Stefan. Thomas Mann's *Betrachtungen eines Unpolitischen*: Some Observations. *MLN* 90/3 (1975): 431–447.

- SEIDLIN, Oskar. Thomas Mann und die Demokratie. *The German Quarterly* 16/3 (1943): 117–123.
- SONTHEIMER, Kurt. Thomas Mann als politischer Schriftsteller. *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 6/1 (1958): 1–44.
- SONTHEIMER, Kurt. *Antidemokratische Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1962.
- STERN, Fritz. *Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.
- STOCK, Irvin. Ironie Conservatism: Thomas Mann's Reflections of a Non-Political Man. *Salmagundi* 68/69 (1985–1986): 166–185.
- VERHEY, Jeffrey. *The Spirit of 1914. Militarism, Myth and Mobilization in Germany*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- WEHLER, Hans-Ulrich. *Das Deutsche Kaiserreich 1871–1918*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1994⁷.
- WILLIAMS, A. Thomas Mann's nationalist phase: a study of Friedrich und die grosse Koalition. *German Life and Letters* 22/2 (1969): 147–155.
- WINSTON, Richard and Clara. *Letters of Thomas Mann (1889–1955)*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

Mihael T. Antolović

CULTURE AGAINST CIVILIZATION. THOMAS MANN'S POLITICAL IDEAS DURING THE FIRST WORLD WAR

Summary

In this paper author has analyzed political ideas of German writer Thomas Mann during the First World War. In his political writings Mann tried to give a contribution to the common war efforts of German Reich and legitimation of its war aims. In his most important work from the war time *Reflections of an Unpolitical Man* (1918), Mann interpreted the war as a struggle for the preservation of German spiritual *culture* against materialistic and plutocratic *civilization* of the European West. Considering that Germany's particular feature was its position in the middle of Europe, between the liberal West and the autocratic East, Mann argued that conservatism embodied the real essence of the German nation. Rejecting Enlightenment and liberal democracy he was trying to defend the semifeudal Hohenzollern monarchy. In that way, Mann became one of the most important founders of the "conservative revolution" in Germany after the World War One.

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
antolovic.michael@gmail.com

Мср Маја Ј. Медан

ОДНОС НАДРЕАЛИЗМА И ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ У ПЕСНИШТВУ МИЛАНА ДЕДИНЦА*

Рад има за циљ да испита однос авангарде, конкретно надреалистичке поетике, према српској усменој књижевности и традиционалној култури, на примерима песама Милана Дединца. Иако се статус уметничког дела у контексту усмене традиције у великој мери разликује у односу на авангардни текст, није занемарљив низ аналогја које упућују на заједничке особености ове две удаљене књижевне продукције. Теоријски закључци о природи овог односа биће примењени на надреалистички текст Милана Дединца који у себи интегрише наслеђе фолклорне традиције на више различитих нивоа, вршећи његову ресемантизацију и реконцептуализацију.

Кључне речи: авангарда, надреализам, традиционална култура, усмена књижевност.

1. Однос надреализма према традиционалној култури. Када се тврди да авангарда радикално прекида са традицијом, често се замагљује чињеница да свака негација у себи концентрише афирмацију појма на који се односи. На самом почетку намеће се питање колико је уопште могућ радикалан прекид са традицијом и уколико је могућ да ли он дозвољава рефлексiju тог чина? Овај рад има за циљ да испита однос авангарде, конкретно надреалистичке поетике, према српској усменој књижевности и традиционалној култури, на примерима песама Милана Дединца¹.

* Мањи делови рада презентовани су на Другом међународном интердисциплинарном скупу младих научника друштвених и хуманистичких наука – *Конфексти*, одржаном на Филозофском факултету у Новом Саду, у децембру 2014. године.

¹ Као грађа користиће се три збирке Милана Дединца: *Зорило и ноћило ђевају*, *Песме из дневника заробљеника број 60211* и *И зрака и мрака ђрејуне су зене – Песнички огледи с ђуђовања ђо Црној Гори*, које чине три циклуса у Дединчевом аутопоетичком избору *Од немила до недрађа*, а својом семантиком и распоредом стварају специфичне односе аналогне структури надреалистичког вербалног колажа.

Иако се статус уметничког дела у контексту усмене традиције у великој мери разликује у односу на авангардни текст, није занемарљив низ аналогја које упућују на заједничке особености ове две удаљене књижевне продукције. Авангарда, критиком институција уметности које су се изградиле у грађанском друштву, тежи да измени уметнички производни и дистрибутивни апарат. Она негира категорију индивидуалне производње² као и категорију индивидуалне рецепције³ чиме се отвара простор за демократизацију књижевности. Егзистенција усмене књижевности такође је била заснована на некој врсти колективне продукције/репродукције као и колективне рецепције, док је одсуство институција уметности омогућавало непосредно транспоноване стварности у уметнички садржај који није служио као инструмент подређивања и произвођења пожељног субјекта⁴.

Може се рећи да оно што авангарда жели да постигне по питању односа животне праксе и уметности, на неки начин је остварено у усменој књижевности. Принцип превазилажења уметности у животној пракси, односно јединство животне праксе и уметности налаже да „продукција не сме да буде схваћена као уметничка продукција, него као део ослобођене животне праксе“. „То значи Бретонов захтев да се поезија упражњава (*pratiquer la poésie*). У овом захтеву не само да се поклапају произвођач и реципијент, него ови појмови губе свој смисао“ (BIRGER 1998: 82). Начином на који егзистира усмена књижевност такође се постиже овај авангардни пројекат као и динамизам сталног настајања и прекрајања који је у основи надреалистичког текста.

Да ли профанизација авангарде и изразита религиозност премодерног човека заиста заузимају опозитне позиције?

Када Мирча Елијаде пореди искуство светог и искуство профаног простора, он истиче да:

„Исполовање светог простора омогућава задобијање ’тачке ослонца’, оријентисање у хаотичној хомогености, ’засновање Света’, и стварно живљење.“

„Напротив, профано искуство подржава хомогеност и, дакле, релативност простора. Ишчежава свака права оријентација, јер ’тачка ослонца’ нема више јединствени онтолошки статус: она се јавља и нестаје према потребама свакодневног живота“ (ELIADE 1980: 12).

² П. Биргер говорећи о негацији индивидуалне производње код авангардних уметника, наводи пример Дишана који је потписао и на изложбу послао серијске производе, што је био „знак поруге свим претензијама за индивидуалним стварањем“ (BIRGER 1998: 80).

³ „Реакције публике неке дадаистичке манифестације, покренуте провокацијом, које се ранирају од буке до туче, колективне су природе“ (BIRGER 1998: 81).

⁴ „Уметност потпуно интегрисана у ритуалу не може се ставити у службу, јер и не постоји као посебна област. Уметничко дело овде јесте део ритуала. Тек уметност која је постала (релативно) аутономна може се ставити у службу. Аутономија уметности тако је претпоставка касније хетерономије. Робна естетика претпоставља аутономну уметност“ (BIRGER 1998: 84).

Међутим, профани карактер авангарде, нарочито надреализма, еманира један нови вид религиозног искуства који Бенјамин сажима у појам „профаног озарења“:

„Свако озбиљно испитивање окултних, надреалистичких, фантазмагоричких талената и феномена има за претпоставку дијалектичко укрштање, које романтична глава никада неће моћи усвојити. Нећемо, наиме, отићи даље ако патетично или фанатично подвлачимо загонетну страну загонетног; на против продрећемо у тајну само утолико уколико је откривамо у свакодневици, захваљујући дијалектичком начину гледања, који свакодневицу схвата као непроницљиву, непроницљивост као свакодневну“ (BENJAMIN 1974: 271)⁵.

У том смислу једна крајње секуларизована егзистенција у стању је да у профаном препозна свето, и да сегментира простор на квалитативно различите нивое, аналогно премодерном сегментирању простора. Такође, раскош подвести са својом приватном и колективном митологијом дошао је на место религије, у поетици надреализма.

Иако се полазне тачке у перцепцији стварности традиционалног и авангардног човека веома разликују, постоје аналогне структуре посредством којих се нарушава граница материјалности. И у надреалистичком делу и у усменој књижевности текст није једнодимензионална миметизација стварног: у оба случаја реч је о дешавању, настајању, гесту, ритуалу, обреду. У премодерној култури празник није „спомен на митски (и према томе религиозни) догађај, већ његова реактуелизација“ (ELIADE 1980: 36). Такође, не ради се о обожавању камена или дрвета *ио себи*.

„Свети камен, свето дрво нису обожавани као такви; они су то управо и само зато што су *хијерофаније*, зато што „показују“ нешто што више није ни камен ни дрво, нешто што је *ganz andere*. [...] Манифестујући свето, ма који предмет постаје *нешто друго*, не престав да буде оно што јесте, јер он наставља да учествује у космичкој средини која га окружује“ (ELIADE 1980: 8).

Аналогно *хијерофанији*, различитим надреалистичким експериментима и контемплацијом предметности постиже се таква трансформација предмета:

„[п]оларизовани ток паранојачког нахођења састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољнег света – за разлику од изобличавања или дематеријализације којима те предмете подвргавају, свака на свој начин, идеалистичка филозофија или, било импресио-

⁵ Пример за надреалистичко „профано озарење“ можемо пронаћи у начину на који је Милан Дединач одабрао наслов за своју поему *Јавна ййица*: „Наслов књиге, где ће многи тражити елегантну промућурност, била је дошанута песнику једне летње вечери у Кнез Михаиловој, и тај глас чија је боја била људска, али чији правац нисмо могли да откријемо (ја сам био с њим), наметнуо се песнику свом фаталношћу, коју је он сигурно уносио у цело своје писање, и то је не мала заслуга Милана Дединца што је претпоставио вољу случаја своје укусу, за који, с друге стране, знамо да није безначајан“ (Матић 1956: 111).

нистичка, било експресионистичка уметност – од ма којег предмета, без изобличавања и без дематеријализације прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности“ (POPOVIĆ – RISTIĆ 1985: 37)⁶.

Рембоово растројство свих чула⁷ којим „ја постајем неко други“ структурно одговара процесу иницијације а у оба случаја разбија се целовитост субјекта: надреалистички текст зато за последицу има изразиту фрагментарност јер има за циљ да текстуализује саму иницијацију, док се у усменој књижевности говори искључиво о спољашњим манифестацијама, односно о обредно-обичајној пракси. Читаво дело Милана Дедића представља покушај фиксирања иницијатичке ситуације и зато има струкуру вечне садашњости.

И у надреалистичком тексту и у усменој књижевности реч је о реактуелизацији процеса који је завршен: надреалисти теже да репродукују сан као тренутну слику подсвести док традиционални човек репродукује свети догађај у форми празника, или митско време почетка света у форми бајања. Намеће се типолошка веза између садржаја несвесног и митолошких слика и представа, тако да се може закључити да надреалисти деле много више садржаја са фолклорном традицијом него што се то на први поглед чини.

„Чак и технике специфично модерне, као што је психоанализа, још чувају иницијатичку основу. Пацијент се позива да сиђе врло дубоко у самог себе, да оживи своју прошлост, да се изнова суочи са својим трауматизмима и, са формалног гледишта, ова опасна операција подсећа на иницијатичке силаске у Пакао“ (ELIJADE 1980: 88).

Занимљиво је да и авангардни и традиционални човек тежи ка искуству „примитивног“⁸, изворног света. Ослањајући се на Бодлера, Дедић истиче да

„постоји око чисто, окупано, око које први пут види, ’око у дивљем стању’, ’око непомично и анимално екстатично пред новим’ [...] Сувише

⁶ Душан Матић у тексту о *Јавној йици* пише следеће:

„Ја волим ову књигу због отсуства тог такозваног и толико хваљеног укуса, те воље да ствара (до ђавола), кад једна недокучнија воља као вода разлива се овим странама, волим те крикове, који се нису уплашили себе, ни дневне сумњиве светлости, и ту траву чак. У тим ретким ретцима где ће они који не могу да схвате да чешаљ можда и није чешаљ и да је прозор покатак само заробљена љубав, видети у њој вештину у избору (ако избор и постоји, тај избор у себи), вољу једног уметника“ (МАТИЋ 1956: 110–111).

⁷ Милан Дедић у свом аутопоетичком предговору за књигу *Од немила до недрађа* Рембоа истиче као песника који је имао велики утицај на његову поезију.

⁸ Концепт примитивизма везан је за примитивну уметност која је почетком двадесетог века била призма кроз коју су се преламале најновије тезе психологије, антропологије, етнографије, лингвистике. Морис Вламенк, Андре Дерен, Анри Матис, Пикасо – само су неки од уметника који су лек за умор од европске цивилизације тражили у примитивним културама. Растко Петровић тим поводом одлази у Африку, а Милан Дедић покушава да изворне координате човека реактуализује посредством традиционалне културе и усмене књижевности.

сазнатих ствари, сувише озбиљних сазнања не успевају сасвим да му помуте тај јутарњи бистри вид, око које пијано и дивље види све као невиђено и ново, као нешто без поређења, јер нема с чиме да се пореди, јер се први пут гледа и види. То око верује у сва опчињења“ (DEDINAC 1957: 173).

Док авангарда до „примитивног“ долази деконструкцијом постојећих механизма стварног, у култури премодерног човека читава обредно-обичајна пракса последица је паничног страха од промене и нарушавања тог почетног стања:

„[с]ви првобитни ритуали су мађијски ритуали плодности, плодности жене, дивљачи, стоке, земље [...] Нема ту 'онтологије' Бића, већ страховања, врло природног, да ће те плодности нестати, да природи треба помоћи да продужи свој посао. Богови и лукаве рачунице са њима долазе много касније“ (MARIĆ 1980: 113).

Још један аспект који је заједнички авангарди и премодерном човеку је: прекршај забране. С. Марић у раду *Архајски човек и мист* критикује Елијадеов мистицизам а нарочито његово изостављање значајног слоја митске традиције обележеног насиљем, крвљу, блудом и неморалом. Позивајући се на Л. Макаријусову чије дело носи наслов *Свешћо и његова забрана*, Марић истиче да је

„прекршај забрана матрица религије и није случајно што религије стављају митове прекршилаца забрана на почетке човечанства. [...] Јер, прво, свето је табу, а опет, свето је и прекршај табуа. [...] Отуд реч *sacer*, значи у исти мах, чисто и упрљано, часно и уклето, сувише чисто да би му се човек без зазора и насиља приближио, опогањујуће у исти мах“ (MARIĆ 1980: 116).

Авангарда у својој основи подразумева прекршај забрана које су наметнуте идеологизованим структурама језика и стварности. Она тежи ослобађању несвесних психичких процеса и ревитализацији изворног јединства које је постојало пре свеке забране.

2. ЕЛЕМЕНТИ ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ И УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ПЕСНИШТВУ Милана Дединца. У песништву надреалисте Милана Дединца елементи усмене књижевности и традиционалне културе интегрисани су на више различитих нивоа и у складу са тим преузимају различите функције у контексту авангардног текста. Поред наведене аналогije у поимању простора и времена традиционалног и авангардног субјекта, наслеђе фолклорне традиције може се препознати у одабиру мотива и читавих песничких слика које су у директној вези са обредно-обичајном праксом, док природа надреалистичког текста неминовно врши њихову ресемантизацију и реконцептуализацију. Утицај усмене књижевности видљив је и на формалном плану, па

поједине песме Милана Дединца репродукују стих усменог лирског песништва. Зоран Мишић у говору о Дединчевој антипоеми *Јавна ѿишица* такође примећује да је „[у] њој постигнут пуни склад између надреалистичког поступка и језичке подлоге на којој је примењен. Ретко који надреалистички текст да је тако изворно наш: и језиком, и симболиком, и мелодијом“ (Мишић 1967: 16). Та позната, изворна, колективна звучност дозвољава нам да песништво Милана Дединца ставимо у контекст језикотворне традиције (којој припадају Ђ. М. Кодер, С. Винавер, М. Настасијевић, Д. Благојевић, А. Вукадиновић), уочавајући битну разлику: Дединац инструментализује звучање, дозивајући колективно он демократизује књижевност, дајући предност активизму садашњости, а не митологизовању и ре-митологизовању прошлости.

Песников избор текстова *Од немила до недрага*, поред аутопоетичког предговора, има и аутопоетичку структуру којом Дединац свој песнички опус дели на три циклуса и тиме успоставља одређену хронологију као и драматургију догађања: предратна чиста лирика насловљена је циклусом *Зорило и ноћило ѿевају*; други циклус семантизован је Дединчевим боравком у заробљеничком логору у Немачкој и носи наслов *Песме из дневника заробљеника број 60211*; последњи циклус контекстуализован је на подручје Црне Горе па је сходно томе назван *И зрака и мрака ѿрејуне су зене – Песнички огледи с ѿишовања ѿо Црној Гори*. Поеме *Јавна ѿишица* и *Један човек на ѿрозору* не припадају овим циклусима него настављају симболички простор унутарпоетичких обрта у којим се *Јавна ѿишица* може сматрати климаксом предратне лирике док поема *Један човек на ѿрозору* најављује тенденцију профанизације која ће се успоставити у циклусу обележеном ратном атмосфером и изгнанством.

Циклус *Зорило и ноћило ѿевају* самим називом упућује на митолошки подтекст:

„По предању, била су три митска брата: Ноћило, Поноћило и Зорило. Прича се да су браћа дошла до некакве јаме па у њу спустили брата Зорила, који се нађе на другом свету, где пронађе цареве кћери. Зорило, под ударом чаробног бича, претвори једну цареву кћер у златну јабуку и стави је у недра. Браћа извуку из јаме цареве кћери, а Зорила, из пакости, оставе у њој. Зорила из јаме изнесе нека птица. Тако се он опет нађе на овом свету са својом златном јабуком у недрима“ (СМР 1998: 207–208).

Да би одређено усмено предање служило као грађа у песништву Милана Дединца, мора да постоји извесна веза између природе тог предања и поетике надреализма. Ноћило, Поноћило и Зорило као персонификовани делови дана двоструко су динамизовани и у стању су да својим конотативним потенцијалом остваре надреалистичку грчевиту лепоту која је, по Бретону, фиксирано-експлозивна. Сама прича укључује у себе неколико елемената карактеристичних за надреализам. Најпре, Зорило има искуство *оног светла* али и потребу да делује у постојећем, овоземаљском, поретку. Затим транспозиција девојке у златну јабуку аналогна је низу наведених надреалистичких

експеримената који контемплацијом предметне стварности омогућавају њену трансфигурацију. Наведено предање укључује и надреалистички гнев услед пакости двојице браће, што такође профанизује митску грађу и спушта је у контекст надреалистичке нумеричке размене која се одвија кроз спој дијалектике, материјализма, психоанализе и Ајнштајнове теорије релативитета. Посредством овог предања које је имплицитно присутно у раном песништву Милана Дединца, установљава се мотив птице која разрешава драму субјекта смештеног у подручје граничног, лиминалног простора, док се птица може сматрати најважнијим ликом овог „интелектуалног романа“ (Лукић 1972: 8), како Света Лукић жанровски одређује избор *Од немила до недрађа*.

Покушаћемо да анализом поетске прозе *Ноћна врачања* конкретније одредимо природу присуства усмене књижевности и традиционалне културе у раном песништву Милана Дединца. Наслов *Ноћна врачања* у себи синтетизује ноћ као доба када се у премодерном свету прекида друштвена активност али започиње појачано „кретање демона (бића, духова и душа умрлих), [н]оћу се отварају гробови и устају мртваци“ (СМР 1998: 157). Врачање подражава „магијско опчињавање (омађијавање) живих бића и мртвих предмета“. „У науци је познато као црна магија, која се заснива на прастарим веровањима да човек може утицати на збивања у природи [...] Пре врачања обавља се заврачивање предмета који су потребни у врачању да би добили магијску моћ“ (СМР 1998: 111–112). Тако се сам поступак врачања заснива на фетишизму предмета којим је замењен фетишизам појма, до чега желе да дођу и авангардни уметници својим експериментима. Премодерни човек на два начина може оставарити комуникацију са оностраним: или посредством ритуала или када се нађе „у зло доба и на страшном месту“: поема *Ноћна врачања* обезбеђује оба ова услова и тиме двоструко изражава сопствену трансгресивност.

Поема *Ноћна врачања* подељена је на четири дела а почиње стихом: „Не лежем. Сву ноћ се свлачим, па облачим“ (ДЕДИНАС 1957: 113). Лирски субјекат је смештен у природни амбијент који испуњава ноћ, „скупљени пласт“, ветар, трулеж и надолazeћа смрт. „Где вреба смрт? / Одакле? (...) Кажи, је ли то ветар потоњи који ми небо шаље/ о, смрти глува?“ (1957: 113). Свлачење и облачење једина је активност фрагментарног субјекта који је у процесу иницијације. Фигура свлачења/облачења упућује на игру одбацивања и присвајања идентитета која се одвија у нечистом простору границе. Одећа се „у традиционалној култури Словена испољава као супротност нагости и има следеће функције: етно-разликовну, полно-узрасну, ритуалну, магијску, плодносну, апотропејску, а обележава опозиције свој/ туђ, мушко/ женско, старо/ ново, свакодневно/ празнично, обично/ сакрално“ (СлМ 2001: 402). Посредством облачења и свлачења Дединац текстуализује сталну драму између Пешеовог (Michel Pêcheux) универзалног субјекта који се као „добри“ субјекат препознаје у расположивим залихама идентитета које намеће интердискурс, и „непослушног“, индивидуалног субјекта који привидно измиче одредбеним, синтетишућим дејствима интердискурса. У складу са поетиком надреализма ова песничка слика указује на раздор свести, њено умножавање

као последицу сломљености бића: „У обредима, одећа се често јавља у улози човековог двојника, метонимијски га замењујући на језичком и културно-митолошком плану“ (СлМ 2001: 403). Дединац инструментализује семантику и светост обреда да изрази једну нову религиозност профаног искуства; он рачуна на свети карактер веровања у која се више не верује, покушавајући да „фиксирањем одређеног места (*lieux sacrés*) и трудом око једне *mythologie moderne*“ оствари надреалистички „објективни случај“: „оно идеолошко надреалистичког тумачења категорије случаја није у покушају да се овлада необичним, него у тенденцији да се у случају препозна нешто као објективно дати смисао“ (BIRGER 1998: 101–102). Стално дешавање, процесуалност, гест, настајање, који су везани за иницијатичке обреде, обезбеђују Дединцу спонтаност, мистицизам, субјективност „случаја“, док се рачунањем на латентно деловање митских образаца сачуваних у колективном искуству постиже утисак објективности тог случаја.

Тензију супротности, која има карактер изворне блискости свих ствари, интензивира присуство ветра који у себи концентрише и рушилачку и благодотворну снагу, па се и за ветар може рећи да има амбивалентно својство двојника. Појава ветра често је везана за општесловенске представе о ветру као месту на коме бораве душе и демони. Душа (у облику даха, дувања) поистовећивана је с ваздухом, ветром, вихором. [...] [Ј]ак ветар предсказује нечију насилну смрт“ (СлМ 2001: 76). Дединац на плану мотива бира оне структуре које у себе укључују присуство трансцендентног (ноћ, врачање, ветар, сенка), душе као метонимијског заступника који може да се одвоји од тела за време сна и после смрти. Тако се посредством симболике традиционалних појмова постиже атмосфера сна, ослобађање несвесног што за последицу даје изразиту ирационалност и фрагментарност надреалистичког текста.

Ветар својим разношењем има способност умножавања одређене појавности, док антистатичношћу врши сталну реорганизацију стварности, карактеристичну за поетику надреализма у којој су ствари увек у процесу настајања. Први и други део ове поеме повезује народно веровање да се „не сме допустити да сламу, на којој је лежао мртац, однесе ветар“ (СлМ 2001: 77). Шта се збива уколико се то ипак догоди?

У другом делу поеме *Ноћна врачања* лирски субјект мења простор: „На распаљеном гробу, у мрчави овој, без жеђи, разлили смо по небу сва вина, пробдили, испили за собом кржаве реке до краја... Где ми је сан? / То нико не зна. Ја сам у два смеха извукао ногу из гроба“. Излазак из гроба, обилато присуство крви у атмосфери ноћног врачања, као и сунце које „лице ми пије“ указују на могући процес повампиривања лирског субјекта. Дединац фигуром вампира као неком врстом алегорије или метафорског објективног корелатива, и на овом нивоу упућује на распоућеност субјекта и удвостручавање његове свести: „О, ја сам, ја сам...Зову ме за пластом Анна, а овде – ах, друго име хоћу“ (1957: 115). Посредством традиционалне представе вампира, Дединац интензивира тему двојника којом текстуализује надреалистичко испитивање подсвести.

„У контексту вампирског наслеђа, тема двојника везује се за два психичка феномена. Или је реч о удвојеној, односно душевно располуженој личности са проблемом идентитета, или се удвојеношћу демонстрира конфликт између инстинктивног дела личности који је присиљен да се противно својим жељама повинује друштвеним нормама. У оба случаја реч је о својевременом аутовампиризму где је жртва пасивни, а вампир активни и застрашујући аспект истог бића“ (Радин 1996: 135–136).

Као мото трећег дела поеме појављује се народна пословица: „Благо мјесту отклен оде, а тешко ономе у које иде“, а читав део тематизује народно веровање да але једу сунце и „кад але коначно успеју да поједу Сунце, биће то смак света (Зечевић 1981: 62–74)“: „Алуштина је Она/ и напаст је, и ала/ ала је отрована!/ И несита је ала/ јер Сунце ждере, јер ми је изјела руке: / око њеног паса“ (1957: 117). Да не би ала успела да поједе сунце, „људи пуцају из пушака према помрачењу, лупају у клепетала и звона, а жене непрестано бају“ (СМР 1998: 6): „Па лупај! Зато лупај у тигањ и тепсије!/ Удари у сва звона/ да оде Она/ та гладна,/ да оде та гладна ала/ јер ће нам појести Сунце“ (1957: 116). Аналогно предању о Зорилу, сунце спасава птица која „уместо сламке, један камичак Сунца у кљуну носи“ (1957: 118), док се овај део поеме завршава стихом који упућује на изједначавање птице и сунца, такође присутно у усменој традицији: „Горе, на модрој пучини неба, светлца. Птица“ (1957: 118). Последњи део поеме може се сматрати перипетијом, својеврсним Дединчевим драмским разрешењем у ком се кроз мотив але конституише мотив девојке, који тако, иако само присутан у форми метафоре постаје средишњи семантички склоп око ког се окупљају сви делови поеме *Ноћна врачања*.

На основу анализираниог текста закључујемо да у раном песништву Милана Дединца народна веровања и усмена књижевност нису репродуковани у њима подразумеваним значењским оквирима него их песник користи као објективне корелативе који реконтекстуализацијом неминовно остварују полисемичност и актуелност. Четири дела ове поеме имају структуру надреалистичког вербалног колажа који је ипак у стању да произведе причу. Четири песничке слике (1. лирски субјекат који наслућује смрт у лиминалном простору који поседује својства и овог и оног света; 2. субјекат-вампис; 3. народно веровање о али која једе сунце; 4. ала-девојка) које се заснивају на основама традиционалне културе провоцирају комплексне односе између различитих идентитета као и њихово поистовећивање, чиме се одговара на захтеве надреалистичке поетике (лирски субјекат постаје вампис; ала једе сунце; птица се идентификује са сунцем; ала постаје девојка; вампис се слади девојачком крвљу – поема се завршава стихом: „Из Сунца изгрева дан / ...ДАН ЊЕНЕ КРВИ КОЈА МЕ, ЈУТРОС, ЗАЛИВА...“⁹). Оваквом заснова-

⁹ У поеми *Јавна њишца*, мотив птице се идентификује са девојком, што омогућава довођење у везу „јавне птице“ и утве златокриле наше народне поезије.

О митолошком контексту *Јавне њишце* писала је Соња Чабрић (Чабрић 2014: 279–294), заснивајући свој рад на митолошкој драми смрти и рађања сунца и његове космичке свадбе у поеми *Јавна њишца*.

ношћу на традиционалном свету љубав према девојци добија космички карактер, па се може рећи да песништво Милана Дединца опстоји на укрштању сакралног карактера естетицизма и профаног карактера надреализма. Хистерија субјективности лирског субјекта нарушава и обнавља космос.

Занимљиво је како Дединац у свим контекстима у којима пише (предратни Београд – логор у Немачкој – путовање по Црној Гори), а који у великој мери одређују природу и сензибилитет његовог песништва, уграђује фолклорне елементе чије је присуство, поред употребљивости њихове симболике и звучности, оправдано и неким спољашњим узроком. Средишњи циклус са насловом *Песме из дневника заробљеника број 60211* настао је у немачким логорима у Шлеској, у периоду од 1941. до 1943. године, када је песник отпуштен због лошег здравља. Дединац, у свету редефинисаном ратом, преузима на себе улогу народног певача и покушава да пева колективним гласом.

„То прво лице, то смо ти и ја, друже, и сви другови наши из ропских логора Шлеске. А редови ови, ове припросте песме престају да буду моје, постају наше. Или ничије. (...) Ако ли ко од другова мојих прочита икад стихове ма које моје песме, па ред само један или реч једна зацвили или кликне у њему, нека зна да је тај стих, да је та реч његова била и да сам је ја само ишчупао из његових груди, а сад му је, ето, враћам“ (ДЕДИНАЦ 1957 : 194)¹⁰.

Стална близина смрти која деструише поредак, рат изједначава са одређеним типом иницијације. У прозном запису *Лисџај, ђоро!* логор представља гранични простор који има хтонски карактер: „Ја идем равно на ивицу круга, на жицу, да слушам ретке гласове птица, којих никад над логором нема као кужан да је, али се каткад, јутром, невидљиве чују у студеној и мртвој шуми, што нас са свих страна суморно обавија“ (ДЕДИНАЦ 1957: 220). Читав циклус успоставља се на опозицијама овде/ тамо, свој/ туђи, завичај/ туђина. *Ђурђевска њесма*, као и многе друге, испевана је из симултаног присуства ових опозиција.

„Одакле, одакле нам долазиш/ облаче црни, / *џићо* си се над Шлеску надвио, / одакле си уморан *сџиџао*, и овде *џао*, и *џлаве* нам савио?/ Да ли си на уранку био у родном нашем крају?/ *Месџо* да нам венац *ђурђевски* бациш од *џвећа* и младе *џправе*/ – венац *џићо* *јуџрос* рано над земљом мојом виси – / *заџићо* нас у коло *сџилићеш*, ово *снежно* у мају? / О, да ли си на уранку био у нашем родном крају?“ (ДЕДИНАЦ 1957: 201–202).

Простор завичаја сегментиран је као свети, значајни простор док логор представља не-посвећени простор, без структуре, аморфни.

¹⁰ Ђ. Агамбен запажа да „прави сведоци, потпуни сведоци, јесу они који нису сведочили и који не могу да сведоче.“ „То су они који су додирнули дно. Преживели говоре у њихово име, уместо њих, као псеудосведоци; они сведоче о сведочанству које недостаје [...] Ко год да преузме улогу сведочења у њихово име, зна да ће морати да сведочи у име немогућности сведочења“ (АГАМБЕН 2002: 34). Говор који претендује да се започне из подручја немогућег одговара природи надреалистичког текста.

„Непознати простор који се протеже с ону страну његовог 'света', некосмизирани јер непосвећени простор, проста аморфна протежност где никаква оријентација још није могућа, никаква структура се још није указала, он [...] представља за религиозног човека апсолутно не-биће. Ако се, којом несрећом, ту нађе, он се осећа лишен своје „онтичке“ супстанце, као да се растворио у Хаосу, и скончава угасив се“ (ELIADE 1980: 29).

Међутим, управо такав необележени простор омогућава појачану сакрализацију завичаја, продор колективног, као и усмеравање пасивне свести на активну, потентну подсвест. Логор је омогућио надреалистичку инверзију у којој је несвесно драгоценије од свесног, па се у том бадјуовском свету у ком нема могућности за догађај, ритам некакве процесуалности може настанити једино у подручју личног и колективног сећања.

Фолклор и колективно памћење присутни су на више различитих нивоа у овом циклусу: од лексике која упућује на празничне обичаје и културу (ђурђевдански венац, уранак, рано умивање, глухо, босиљак, бисер-роса, потавнело итд.), преко симбола из обредно-обичајне праксе, различитих народних веровања, до инкорпорирања усмених лирских песама и бајалица. Како примећује Александар Јовановић, „у завршном тексту *Nox Stendhaliana* на делу је и једна бајалица“, која је „присутна у својој одсутности“ (ЈОВАНОВИЋ 2014: 324): „Аој, ветре, зли намете, / остављам ти рок до ручка! / После ручка пратићу ти/ љуте хрте...“¹¹. У поменутом прозном запису *Листај, ѓоро!* појављује се мотив кукавице са својим традиционалним одређењима:

„Кад кукавица рано изађе и закука у црној шуми, зло биће за ајдуке у овој години...Али ако кука у зеленој...И прну кукавица са зелене бреге. А друг ми радосно каже: – У зеленој. Веселе се наши у гори: *Листај, ѓоро, кукај кукавицо; / нек се чини ора за ајдуке...*И ја понављам за њим: – Листај, горо...“ (ДЕДИНАЦ 1957: 220–221).

Призвани стихови налазе се у Вуковом *Српском рјечнику* уз одредницу „Кукавица“ а односе се на позивање шуме да листа и тиме омогући одлазак

¹¹ Александар Јовановић у раду *Завичајна мелодија у лођорској осами – о Песмама из дневника заробљеника број 20611 Милана Дединца* примећује да Дединац у поетско-прозном запису *На морском дну*

„својим реченицама о осећању дубоке потонулости, појачане јутарњим сивилом и влагом ('После шапћем неке бистре речи, изворске, и роним, задихан, задихан, кроз мокар и густ ваздух, а корак ми је спор и тежак') и стиховима исте смисаоне носивости ('Не робујемо ми на земљи него смо на дну воде, / па не знамо да ли облаци над нама / или галије броде'), покушава да супротстави песму која му навире из културног памћења (коју је иначе забележио Никола Беговић, а Владан Недић унео у своју чувену Антологију народних лирских песама):

'И слушам у себи неку другу песму која ми сама ромори:

Возила се њо мору ѓалија/

У ѓалији окован делија/

...али када хоћу галсно да је запевам, не унем' (ЈОВАНОВИЋ 2014: 324).“

хајдука у гору. Овај мотивски склоп у амбијенту немачког логора за време Другог светског рата има и један предзнак жеље за отпором али пре тога, потребе за држањем, ослонцем у времену у ком, како каже песник у поетској прози „С болесничке постеље“, „тежи је жита клас од живота човека“ (Дединац 1957: 218).

У последњем циклусу под насловом *И зрака и мрака ђрејуне су зене* – *Песнички оглед с ђуџовања ђо Црној Гори*, Милан Дединац проналази оно јутарње, првотно мишљење у стиху, по угледу на Ренеа Шара, али на темељима образаца традиционалне културе. Простор Црне Горе има специфичан значењски потенцијал који му даје карактер космичке планине преко које се успоставља веза између Неба и Земље: „за њу се дакле сматра да се налази у Центру Света“. „Пошто је света Планина *Axis mundi* која повезује Земљу и Небо, она у извесном смислу додирује Небо и означава највишу тачку Света; из чега произилази да је територија која је окружује, и која чини 'наш свет', сматрана за највишу на Земљи“ (ELIADE 1980: 18). Простор Црне Горе представљен је као материјализација изворности која још увек није прожета границама овог и оног света. Таква супстанца која је у једном комаду отвара песникове границе и распламсава имагинацију.

„А већ самим својим изгледом (толико стварним и стварно утварним – 'земља ова без земље'); отуђеношћу своје неупоредиве и горке лепоте која је од свега дотад виђеног одваја – (под мртвим сјајем уштапањена се минерална пустош, са угашеним кратерима, у Месецу огледа) померала је Црна Гора и самом својом иреалном стварношћу границе моје збиље чак до појава неких за које дотле ни наслућивао нисам да се икад могу објавити посред јаве: мишљах да им је боравак само у сновима у и машини“ (DEDINAC 1957: 250).

Простор Црне Горе опозитан је у односу на простор логора из претходног циклуса: логор хтонским карактером упућује на трансценденцију док предели црногорског крша сами по себи јесу трансцендентни.

Одређени елементи традиционалне културе у овом циклусу имају функцију да појачају ефекат светог као и да на неки начин омогуће постојање лирског субјекта у песничкој стварности, јер космизам и истакнута цикличност времена¹² сваку субјективност „посињују“ и дезинтегришу. Субјекат је овде могућ само у двоструко наглашеном лимиалном простору (пуста кућа, колиба, праг једне брвнаре, гробље испод Дурмитора). Боравак у брвнари међу каменом Црне Горе (*Ноћна ђесма у Црној Гори* и *Трава у сну и на јави*) омогућава реактуелизацију „примитивне“ мисли за коју се сматра да има директан контакт са предметношћу, чему тежи читава авангарда:

¹² Кружна композиција песме *Ноћна ђесма у Црној Гори* подељена је на сегменте дана/ноћи који репродукују циклично, поновљиво време традиционалног човека (1. *Кроз суџон, на ђуџу за Жабљак*; 2. *Ноћ, на ђрагју једне брвнаре*; 3. *Када је сванула зора изнад Дурмиџора*; 4. *А онда је дошао дан*).

„Продрети у стомак чудовишта – или бити симболички ‘сахрањен’, или пак затворен у иницијатичкој колиби – одговара регресији на ступањ примордијалне безобличности, повратку у космичку Ноћ. Изаћи из трбуха или мрачне колибе, или иницијатичког ‘гроба’, одговара космогонији. Иницијатичка смрт понавља узорни повратак у Хаос, како би се омогућило понављање космогоније и припремило ново рођење. [...] У ствари, збива се тотална криза, која понекад води дезинтеграцији личности. Овај ‘психички хаос’ знак је да се профани човек управо ‘раствара’ и да је нова личност на помолу“ (ELIADE 1980: 83).

Објашњени процес аналоган је надреалистичкој методи психичког аутоматизма, као и Рембоовом растројству свих чула. У оба случаја, простор Речи, како хајдегеровски сматра Пол Рикер, „ставља у заграде нарцизам моје жеље. Ја улазим у царство смисла где нисам у питању ја, већ биће као такво. Целина бивствујућег постаје манифестна у забораву мојих жеља и интереса“ (RIKER 1996: 112). Рембоова видовитост којом „ја постајем неко други“ тежи да створи простор у коме ствари говоре из самих себе: бодлеровском контемплацијом предметне стварности песник заборавља властиту егзистенцију, са циљем што доследније идентификације са предметом. Традиционална култура и усмена књижевност својом сликовношћу и симболиком, као и обредно-обичајном праксом у којој предмети носе аутономну енергију, чине расадник метафорских формула за пробијање окоштале европске цивилизације.

Песништво Милана Дединца, посредством елемената усмене књижевности и традиционалне културе репродукује несвесно које је уроњено у природу као колективно станиште. Дединац покушава да деструише одомаћеност човека у свету, провоцирајући изворну блискост, суспрегутост свих ствари која спречава свако диференцирање. Ослобађањем несвесних психичких процеса Дединац заправо покушава да ревитализује оно што су касније постмодернисти Делез и Гатари назвали „желећим машинама“ а што је аналогно Спинозином *conatus-u*, Ничеовој „невиности настајања“ или Фројдовом „принципу реалитета“. Ослобађање „желећих машина“ подразумева отпор едипизацији као кастрацији несвесног која процес производње жеље замењује процесом уписивања жеље. Оно „ја јесам“ које је отуђивано кроз различите механизме моћи, а које је Спинозин *conatus* (који је напор, као афирмативна сила постојања, али у исто време и жеља, Платонов и Фројдов Ерос) сада треба поново да буде освојено.

У све три збирке/ циклуса Милан Дединац инструментализује традиционалне елементе и усмену књижевност зарад низа надреалистичких експеримената. Симболика, мелодија и језик нашег фолклора алегорије су трансцендентног које имају различит карактер: у раним песмама Дединац испитује могућности понирања субјекта у раскош личне и колективне митологије, у средишњој збирци *Песме из дневника заробљеника број 60211* традиционална култура постаје тачка ослонца у аморфном простору немачког логора док је у последњој збирци *И зрака и мрака ђрејуне су зене – Песнички огледи с ђушовања ђо Црној Гори* фолклор у највећој могућој мери апстрахован да би омогућио непосредан додир са изворним, првотним мишљења и певања.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРЕТОН, Андре. *Манифест надреализма*. Лела Матић (прев.). Крушевац: Багдала, 1974.
- ДЕДИНАЦ, Милан. *Мало воде на длану*. Београд: Чигоја штампа, 2004.
- ДЕДИНАЦ, Милан. *Ноћ дужа од снова*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972.
- ДЕДИНАЦ, Милан. *Позив на љубовање*. Београд: Просвета, 1965.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Мићска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић, 1981.
- ЈОВАНОВИЋ, Александар. Завичајна мелодија у логорској осами – о *Песмама из дневника заробљеника број 20611* Милана Дединца. Светлана Шеатовић Димитријевић, Слађана Јаћимовић (ур.). *Поезија и љубав Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 313–329.
- ЛУКИЋ, Света. Дело Милана Дединца. Милан Дединац. *Ноћ дужа од снова*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972, 7–33.
- МАТИЋ, Душан. *Анина балска хаљина: есеји*. Београд: СКЗ, 1956.
- ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.
- РАДИН, Ана. *Мојив вампира у мићу и књижевности*. Београд: Просвета, 1996.
- СЛМ – *Словенска миџологија*. Енциклопедијски речник. Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zepher Book World, 2001.
- СМР – *Српски миџолошки речник*. Енциклопедијски речник. Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (ред.). Београд: Етнографски институт САНУ, 1998.
- ЧАБРИЋ, Соња. Митолошки контекст Јавне птице Милана Дединца. Светлана Шеатовић Димитријевић, Слађана Јаћимовић (ур.). *Поезија и љубав Милана Дединца*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 279–294.
- *
- AGAMBEN, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 2002.
- BENJAMIN, Valter. *Eseji*. Milan Tabaković (prev.). Beograd: Nolit, 1974.
- BIRGER, Peter. *Teorija avangarde*. Zoran Milutinović (prev.). Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1998.
- DEDINAC, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.
- DEDINAC, Milan. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit, 1957.
- DELEZ, Žil, Feliks, GATARI. *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*. Ana Moralić (prev.). Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- ELIJADE, Mirče. *Sveto i profano*. Zoran Stojanović (prev.). Vrnjačka banja: Zamak kulture, 1980.
- MARIĆ, Sreten. Arhajski čovek i mit. Mirče Elijade. *Sveto i profano*. Vrnjačka banja: Zamak kulture, 1980.
- MILENKOVIĆ, Pavle. *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2012.
- Mišić, Zoran. *Antologija srpske poezije*. Beograd: Nolit, 1967.

- NADO, Moris. *Istorija nadrealizma*. Nikola Bertolino (prev.). Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1980.
- POPOVIĆ, Koča, Marko RISTIĆ. *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog & Hronika lumbago ili slavenska binda*. Beograd: Prosveta, 1985.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Marko Drča, Gorana Prodanović et al. (prev.). Novi Sad: Adresa, 2008.
- RIKER, Pol. *Religija, ateizam i vera*. Aleksandar Dimitrijević (prev.). *Gledišta* 3–4 (1996): 100–116.

Maja J. Medan

RELATIONSHIP BETWEEN SURREALISM AND TRADITIONAL CULTURE IN MILAN DEDINAC'S POETRY

Summary

The paper aims to examine the relationship between avant-garde, surrealist poetics specifically, towards Serbian folk literature and traditional culture, using Milan Dedinac's poems as examples. Although the status of the artwork in the context of the folk literature differs significantly from the avant-garde text, the amount of the analogies that indicate the common features of these two distant literary productions is substantial. Theoretical conclusions about the nature of this relationship will be applied to the Milan Dedinac's surrealist text, which integrates the legacy of the folk traditions at different levels by employing resemantization and reconceptualization. Language, symbolism and the melodies of Milan Dedinac's poems use the original and collective to democratize the literature, giving the priority to the activism of the present and not to the mythologizing and re-mythologizing of the past.

Универзитет у Новом Саду
Докторанд на Филозофском факултету
Докторске студије за књижевност и језик
medanmaja@gmail.com

Др Бојан Ђорђевић

ДЕСАНКА МАКСИМОВИЋ КАО ГИМНАЗИЈСКИ ПРОФЕСОР*

У раду се, првенствено на основу архивске грађе похрањене у Архиву Југославије, Историјском архиву Београда и Државном архиву у Дубровнику (мањим делом објављене, а знатно већим делом необјављене), детаљно приказује професорска каријера песникиње Десанке Максимовић, која је трајала две и по деценије. Указује се и на неке досад непознате моменте у тој каријери који су утицали на њено песничко стварање.

Кључне речи: Десанка Максимовић, гимназија, професор, поезија, поетика.

1. Готово читав свој радни век песникиња Десанка Максимовић провела је као гимназијски професор, радећи у четири средње школе. Она, тако, иде у ред значајних српских књижевника који су свој хлеб стицали бавећи се часним и често мукотрпним наставничким радом. Међу њима се још истичу, од најпознатијих, Стеван Сремац, Сима Пандуровић, Исидора Секулић, Милица Јанковић, Станка Глишић, Синиша Кордић, Никола Трајковић, Момчило Настасијевић, Милош Црњански,¹ Душан Матић, и многи други.

Своју наставничку каријеру Десанка Максимовић отпочела је још и пре коначног дипломирања. Наиме, у јесен 1922. године (пошто је положила први део дипломског испита, а остао јој је још усмени испит из Упоредне књижевности),² позвао ју је оснивач и директор приватне гимназије у Обреновцу, Михаил Груичић, да као хонорарни наставник помогне у утемељењу ове школе. Десанка Максимовић прихватила је да завршну годину својих студија, у којој је спремала дипломски испит, проведе на раду у овој гимназији,

* Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном просјору* (178008), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Детаљно о професорској каријери Милоша Црњанског в. Ђорђевић 2012.

² Архив Србије /даље: АС/, Филозофски факултет, 2988/922 (5. 10. 1922).

која је тада била мешовита и имала само прва два разреда. Као „привремена предметна учитељица“ она је у овој гимназији, током школске 1922/23. године, предавала српски језик, француски језик, цртање и писање. Уз то је била и разредни старешина првога разреда, који је бројао педесет ученика. На крају школске године, разред је завршио четрдесет један ученик.³

У пролеће 1923. године, 19. марта, Десанка Максимовић дипломирала је на Филозофском факултету у Београду. Студије је завршила на XVI групи предмета, на којој је „главна област“ била Упоредна књижевност, „пратећа област“ Општа историја, а „споредна област“ Историја уметности. Писмени испит из Упоредне књижевности полагала је 11. фебруара 1923. године, на тему „Која вам се народна књижевност највише свиђа и зашто“. Добила је оцену десет. На усменом испиту из Упоредне књижевности добила је оцену десет, а из Опште историје и Историје уметности осмице. Тако је свршила студије са укупном оценом тридесет шест.⁴

Школску годину завршила је у обреновачкој гимназији, а онда је укавом краља Александра постављена за суплента Треће женске гимназије у Београду.⁵ На дужност је ступила 11. октобра 1923. године (АЈ 66-680-1136 (11. 10. 1923)). Према подели часова за школску 1923/24. годину, Десанки Максимовић припало је десет часова недељно (дакле непотпун фонд) у првом и другом разреду. Предавала је српски и француски језик.⁶ Уз њено име забележено је: „Почетник. Главна струка: историја. Споредна струка: српски језик“ (АЈ 66-683-1138 (12. 11. 1923)). На крају те школске године, међутим, Десанка Максимовић добила је једногодишње одсуство ради студијског боравка у Француској. Наиме, младим књижевницима који су радили као средњошколски професори Богдан Поповић изradio је ово одсуство да би се у Француској упознали са савременим токовима француске књижевности.⁷ Директор Треће женске гимназије у Београду, Сима Цветковић, нагласио је у подели часова за школску 1924/25. годину: „Десанка Максимовић, суплент, остала је без часова с тога, што иде на једногодишње одсуство у Француску“ (АЈ 66-683-1138 (14. 8. 1924)). Десанки Максимовић одсуство је званично одобрено 6. октобра те године, „без права на припадљености и остала

³ Историјски архив Београда /даље: ИАБ/, 4.1.244 (Приватна гимназија Обреновац), Уписница за школску 1922/23.

⁴ Диплома је Десанки Максимовић издата тек 8. октобра 1926. године. Препис дипломе са наведеним оценама видети у: Архив Југославије, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије /даље: АЈ 66/, 680-1136 (8. 10. 1926).

⁵ АЈ 66-680-1136 (27. 9. 1923). Препис Указа видети у: АС, Министарство просвете /даље: МПс/, Досијеи просветних радника. Донет је и у Савић 1998: 884.

⁶ АЈ 66-683-1138 (12. 11. 1923); ИАБ, 4.1.276 (Трећа женска гимназија у Београду), Уписница за школску 1923/24.

⁷ Ово одсуство је, рецимо, у школској 1920/21. години, добио и Милош Црњански, који је ту годину требало да проведе на раду у Првој мушкој гимназији у Крагујевцу. Видети: Б. Ђорђевић, нав. дело, 148.

примања.⁸ Међутим, Десанка Максимовић није одсуство искористила до краја. Недостатак новца натерао ју је да се раније врати из Француске (стигла је у Београд почетком јула 1925. године), и да затражи прекид одсуства и поновно распоређивање на професорску дужност. Министарство просвете јој је изашло у сусрет и пре времена закључило одсуство (АЈ 66-683-1138 (11. 7. 1925)).

У међувремену, док је још боравила у Француској, одликована је Орденом Св. Саве V реда за свој „рад на корист наше националне књижевности“. Тај орден је начелник Општег одељења Министарства просвете доставио Уметничком одељењу истога министарства (АЈ 66-638-1059 (13. 2. 1925)). Међутим, протекло је готово годину дана док је начелник Уметничког одељења Министарства просвете тај орден доставио Трећој женској гимназији у Београду, „да се преда са повељом госпођици Десанки Максимовић, наставници те гимназије“ (АЈ 66-638-1059 (19. 1. 1926)). Међутим, она је тада већ неколико месеци била на новој дужности, у Дубровнику!

2. Управо када је требало да отпочне нову школску годину у Трећој женској гимназији, Десанка Максимовић је премештена у Државну учитељску школу у Дубровнику.⁹ У тој школи јој је додељен пун фонд од двадесет часова недељно, а предавала је српскохрватски језик и историју.¹⁰ У Дубровнику је Десанка Максимовић остала само пола године. Међутим, краткотрајан боравак у овој гимназији веома је важан за песничко стварање Десанке Максимовић и нашу књижевну историју. Наиме, године 1925. у целој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца прослављена је Хиљадугодишњица хрватског краљевства. Децембра те године у свим средњим школама у држави овај јубилеј обележаван је свечаним приредбама и пригодним предавањима.¹¹ Та предавања по правилу су држали млађи професори и супленти, углавном они који су предавали историју. Тако је одређено да пригодно предавање у Државној учитељској школи у Дубровнику одржи суплент Десанка Максимовић. Она је то предавање одржала према упутству Министарства просвете, које је наложило да се при томе поштује државна политика, дух интегристичке југословенске идеологије и српско-хрватског заједништва. Предавачима је јасно предочено шта се од њих очекује и на шта треба да

⁸ АЈ 66-683-1138 (6. 10. 1924). Пре тога јој је Управа града Београда, на захтев Министарства просвете, издала годишњи пасош. АЈ 66-401-649 (26. 9. 1924). Видети и: В. Савић, нав. дело, 886.

⁹ АЈ 66-683-1138 (13. 9. 1925). Радован Поповић погрешно наводи да је Десанка Максимовић радила у Дубровнику школске 1923/24. године! Видети: Радован Поповић, *Песникиња душе Србије*, Службени гласник, Београд, 2009, 18.

¹⁰ АЈ 66-985-1369 (15. 12. 1925); Државни архив у Дубровнику /даље: ДАД/, Државна учитељска школа, Уписница за школску 1925/26.

¹¹ Како је изгледала једна таква приредба, у Четвртој мушкој гимназији у Београду, видети: Ђорђевић 2011: 51.

обрате пажњу.¹² Руковођена тиме, Десанка Максимовић је своје предавање, пред професорима и ученицима Државне учитељске школе, али и пред високим званицама и гостима, на челу са дубровачким градоначелником, одржала 21. децембра 1925. године (АЈ 66-985-1369 (21. 12. 1925)). Кратак нацрт који је сачуван говори да се песникиња, тада још суплент, држала упутства Министарства просвете. Уосталом, њој су морали бити блиски назови из тог упутства, јер је управо тада установљавала у својој поезији мотиве из старе словенске митологије, као и идејни и етички кôд који ће одредити и њене две најпознатије збирке настале пола века касније – *Тражим њомиловање* и *Лейџоис Перунових њоџомака*. Нацрт предавања Десанке Максимовић је прегнантан и у свему следи упутства Министарства просвете: „1) Кратак поздрав и захвалност; 2) Дубровник је вековна спона српског и хрватског народа. Као самостална држава био је светионик слободе: „О лијепа, о драга, о слатка слободо...“ (И. Гундулић); 3) Историјски извори, и српски и хрватски, иако оскудни, казују да је бугарски цар Симеон потукао српског жупана Захарију и да је овај нашао уточиште код хрватског краља Томислава који је владао у првој трећини десетог века; 4) Бугарска војска је, гонећи српску, упала у Хрватску и до ногу била потучена; 5) После хрватске победе, дошло је до борбе за одбрану словенског богослужења. У тој се борби истакао Гргур Нински ставивши се на страну народа склоног словенском богослужењу. У то доба и Неретљани почињу примати хришћанство; 6) При крају своје владавине, 925. године, Томислав је од папе добио титулу краља и крунисао се, вероватно у Дувну. У његово доба Хрватска је била моћна и на копну и на мору.“¹³ Судећи по допису директора Државне учитељске школе, предавање је лепо примљено и Десанка Максимовић је била похваљена.¹⁴

И управо овај нацрт од изузетног је значаја за разумевање генезе збирке *Лейџоис Перунових њоџомака*, која је настала пола века доцније, 1976. године. Наиме, управо овај нацрт Десанка Максимовић је, готово без икаквих измена (сем што је уместо перфекта у нацрту предавања песникиња у прологу збирци употребљавала историјски презент), употребила као увод у своју збирку, која представља својеврстан лирски роман о судбини српског и хрватског народа, те словенског језика у доба раног хришћанства. То што је нацрт свога пригодног предавања из 1925. године унела као пролог збирци

¹² Текст Упутства видети у: АЈ 66-985-1369 (14. 12. 1925).

¹³ ДАД, Државна учитељска школа, Разни списи, III-21. Нацрт је машинопис, без потписа или каквих интервенција саме Десанке Максимовић. Предат је директору на одобрење, и примљен 18. децембра 1925. године. ДАД, Државна учитељска школа, Деловодни протокол за 1925, бр. 1072/925.

¹⁴ ДАД, Државна учитељска школа, Деловодни протокол за 1925, бр. 1098/925. Текст предавања у целини није сачуван. Но, једна реченица из директоровог дописа, о томе да је „суплент Десанка Максимовић привукла пажњу слушаца својим *џечним џовором* /подвукао Б. Ђ./“, може, можда, значити и да је песникиња говорила „из главе“, служећи се само овим нацртом!

из 1976. године сведочи да Десанка Максимовић своје ставове о братству свих Словена, те о заједничкој прошлости Срба и Хрвата и потреби њиховог разумевања, није временом променила.¹⁵

3. Недуго после почетка другог полугодишта, одлуком Министарства просвете, Десанка Максимовић премештена је поново у Београд, у Прву женску гимназију: „Премештена је у I женску гимназију у Београду за суплента г-ђица Десанка Максимовић, суплент Учитељске школе у Дубровнику, са правима чиновника девете групе, прве категорије, основном платом првог степена, положајном платом 1800 динара годишње и станарином по закону, по службеној потреби“ (АЈ 66-680-1136 (15. 3. 1926)). Но, током пролећа те године Десанка Максимовић је примала само минималну плату, јер за њу није било часова. Директор Милан Вујановић то је нагласио у извештају Министарству просвете, стављајући „г-ђицу Десанку Максимовић на расположење“ (АЈ 66-678-1136 (28. 4. 1926)).

Ипак, од следеће школске године Десанка Максимовић ушла је у редован посао, добивши, поделом часова, да предаје српскохрватски језик и историју, са петнаест часова недељно (АЈ 66-678-1136 (15. 9. 1926)). Уз то је била разредни старешина једном одељењу другог разреда.¹⁶ Те године имала је у свом разреду чак шездесет две ученице! Разред је свршило њих четрдесет шест. Трудила се да својим ученицама, дванаестогодишњакињама, приушти и понеки тренутак необавезнијег и релаксиранијег школског рада, па је тако на Спасовдан водила ученице на излет у Топчидер, а, како је нагласила, „циљ је био забавни и хигијенски.“¹⁷

Десанка Максимовић морала је Министарству просвете тада да преда свој извод из књиге рођених. Међутим, тај документ поставља пред нас једну недоумицу. Наиме, рабровачки парох Станимир Д. Лукић издао је уверење да је „Десанка Максимовић, кћи Михаила и Драгиње Максимовић, бивших учитеља, рођена у Рабровици 3. маја 1898. године.“ Оно што је важније јесте парохово образложење зашто је, уместо преписа, издао ово уверење: „Ово уверење издаје се на основу личног знања, пошто *нема је записице у црковној књизи рођених*“ /подвукао Б. Ђ./¹⁸ Дакле, у матичној књизи рабровичке цркве за 1898. годину нема потврде о рођењу Десанке Максимовић! Зашто је то тако, и шта је разлог томе, остаје да се евентуално утврди даљим истраживањима. Можда са тим има везе и то што је сама песникиња у више наврата различито означавала место свога рођења, час Рабровицу, а час Бранковину.

У следеће две године Десанка Максимовић је прилежно обављала своје школске обавезе, држећи наставу из српскохрватског језика и историје,

¹⁵ О овоме опширно в. Ђорђевић 2012: 509–514.

¹⁶ ИАБ, 4.1.267 (Прва женска гимназија у Београду), Уписница за школску 1926/27.

¹⁷ ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1926/27; *Извештај Прве женске гимназије у Београду за школску 1926/27. годину*, Панчево, 1927, 3.

¹⁸ АЈ 66-680-1136 (10. 10. 1926). Видети и: Савић 1998: 890.

како се у Француској предаје матерњи језик. Хтела бих, потом, да по библиотекама потражим нека потребна ми обавештења из грађе опште историје и историје уметности. Најзад би овај боравак у Француској обновио моје знање из француског језика, тако нужно сваком наставнику.¹ Као што се види, Десанка Максимовић имала је, заправо, намеру да, шест година после првог боравка у Француској, тамо поново оде и стручно се усавршава током лета. Међутим, из Министарства просвете одговорено је да је додела стипендија већ завршена (АЈ 66-680-1136 (20. 6. 1930)). Зато је Десанка Максимовић затражила дозволу да у Француску отпутује „о свом трошку“ (АЈ 66-680-1136 (2. 7. 1930)), а Министарство просвете јој је изашло у сусрет (АЈ 66-680-1136 (4. 7. 1930)).

Током школске 1930/31. године Десанка Максимовић имала је петнаест часова српскохрватског језика недељно.² Међутим, тада је први пут отишла на дуже боловање. Добила је озбиљну упалу плућа, и због могућих компликација морала је ићи на дуже лечење. Затражила је боловање почетком новембра 1930. године (АЈ 66-679-1136 (9. 11. 1930)), а на боловању остала и у другом полугодишту (АЈ 66-679-1136 (11. 3. 1931)). Од Министарства просвете затражила је и добила и новчану помоћ на име лечења, у износу од три хиљаде динара.³

У школској 1931/32. години предавала је српскохрватски језик и историју, са седамнаест часова недељно,⁴ а исти фонд, из истих предмета, имала је и у школској 1932/33. години.⁵ У међувремену, унапређена је у VI положајну групу прве категорије.⁶ Такође јој је Министарство просвете поново откупило књиге, овога пута песничку збирку *Гозба на ливади* (АЈ 66-1140-1470 (21. 5. 1932)). Међутим, од јануара до априла 1933. године опет је била на дужем, тромесечном боловању (АЈ 66-679-1136 (2. 1. 1933)). Маја те године одржала је, пред инспекцијом Министарства просвете, огледно предавање у шестом разреду гимназије о дубровачком песнику Игњату Ђурђевићу, и за њега добила оцену: „одликује се“ (АЈ 66-679-1136 (13. 5. 1933)). Потом је затражила дозволу Министарства просвете да одсуствује од 23. до 30. маја 1933. године, ради учешћа на конгресу ПЕН-клуба у Дубровнику (АЈ 66-680-1136 (17. 5. 1933)), са чим се Министарство просвете сагласило (АЈ 66-680-1936 (19. 5. 1933)).

У школској 1933/34. години имала је нешто мањи број часова – тринаест, и предавала је само српскохрватски језик.⁷ У карактеристици уз њено

¹ АЈ 66-680-1136 (19. 6. 1930). Видети и Савић 1998: 907.

² АЈ 66-679-1136 (18. 9. 1930); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1930/31.

³ Документа о томе видети у: АЈ 66-1140-1470 (15. 11. 1930; 18. 11. 1930; 11. 12. 1930). Изводе из докумената видети у Савић 1998: 910–911.

⁴ АЈ 66-679-1136 (12. 9. 1931); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1931/32.

⁵ АЈ 66-679-1136 (14. 9. 1932); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1932/33.

⁶ АЈ 66-679-1136 (31. 12. 1931). Указ краља Александра о унапређењу видети у Савић 1998: 915.

⁷ АЈ 66-679-1136 (25. 9. 1933); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1933/34.

име стоји: „Удата. Муж чиновник у Београду. Помаже породицу.“⁸ Унапређена је у V положајну групу (АЈ 66-679-1136 (27. 2. 1934)). У фебруару 1934. године била је једна од седамнаест наставница Прве женске гимназије које су ишле на предавања о методици наставе која је држао др Артур Либерт.⁹ На крају те школске године, после одржаних течајних испита, Десанка Максимовић је, заједно са својим колегиницама које су предавале српскохрватски језик, била критикована од стране изасланика министра просвете: „Изненађен сам како деца мало читају, а то се осећа нарочито на писменим задацима, који су махом празни, а налазе се у њима чак и грешке у падежима... Наставник српскохрватског језика треба све расположиво време да употреби на изграђивање писмености ученика, јер то је главни задатак средње школе.“¹⁰

Током летњег распуста Десанка Максимовић похађала је феријални курс француског језика у Греноблу, и о томе добила уверење тамошњег универзитета (Савић 1998: 923). На крају те школске године директори свих школа били су дужни да, према распису Министарства просвете (АЈ 66-1140-1472 (23. 6. 1934)), донесу и том министарству проследе „поверљиве оцене рада професора“. Директорка Прве женске гимназије у Београду, Даринка Јаносевић, у својој оцени написала је за Десанку Максимовић да је те године изостала двадесет три часа. Њену стручну спрему, педагошки поступак и такт, те владање у служби и ван службе оценила је одличном оценом, а за дидактичко-методичку способност дала јој је оцену врло добар. Записала је и да је „марљива“. Значајно је и оно што је записала у рубрици о осталим способностима и својствима наставника: „Осетљива, нежног здравља. Осетљивост чини да је према ученицима при давању оцена доста блага.“¹¹

У школској 1934/35. години имала је четрнаест часова српскохрватског језика недељно.¹² После убиства краља Александра, сви чиновници Краљевине Југославије морали су положити заклетву на верност малолетном краљу Петру Другом, па је то учинила и Десанка Максимовић.¹³ Те школске године одржала је свечано предавање поводом годишњице Илирског покрета (АЈ 66-680-1136 (5. 4. 1935)). На крају те школске године је од стране дирек-

⁸ АЈ 66-679-1136 (25. 9. 1933). Сада се сва школска документа воде на име Десанка Сластиков. Иначе, Сергеј Сластиков и Десанка Максимовић венчали су се 31. јула 1933. године у Цркви св. Саве у Београду. АС, МПс, Досијеи просветних радника. Видети и Савић 1998: 920–921.

⁹ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 2. 2. 1934. Записници са седница Наставничког савета по правилу нуде изузетно занимљиве податке о функционисању школе и ставовима професора. Нажалост, записници Прве женске гимназије сачувани су само за период од 1933. до 1946. године.

¹⁰ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 26. 6. 1934.

¹¹ ИАБ, 4.1.267, Поверљива оцена рада професора за школску 1933/34.

¹² АЈ 66-679-1136 (12. 9. 1934); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1934/35.

¹³ АЈ 66-679-1136 (10. 10. 1934); АС, МПс, Досијеи просветних радника.

торке Даринке Јаношевић поново оцењена истим оценама као и претходне, а поновљено је и да је „осетљива и блага у оцењивању.“¹⁴

У школској 1935/36. години предавала је и даље само српскохрватски језик, са седамнаест часова недељно, али је била и „пословођа Наставничког савета“, тј. секретар на седницама.¹⁵ У пролеће 1936. године, међутим, поново одлази на тромесечно боловање (АЈ 66-680-1136 (27. 3. 1936)). И следеће школске године, 1936/37, предаје српскохрватски језик са седамнаест часова недељно.¹⁶ У школској 1937/38. години има један час мање.¹⁷ Одређена је да буде члан Одбора за школску прославу Св. Саве, која је одржана у још недовршеној новој згради Прве женске гимназије.¹⁸ Те године је унапређена у IV положајну групу другог степена.¹⁹ Била је и један од организатора прославе поводом освећења нове зграде Прве женске гимназије (данашње зграде Пете београдске гимназије) (АЈ 66-680-1136 (8. 5. 1938)). Одобрено јој је одсуство ради присуства конгресу ПЕН клуба у Прагу, где је боравила од 24. јуна до 1. јула 1938. године (АЈ 66-680-1136 (17. 6. 1938); АЈ 66-1140-1470 (18. 6. 1938)).

У школској 1938/39. години имала је осамнаест часова српскохрватског језика недељно.²⁰ После дужег времена поново је била одређена и за разредног старешину, у првом одељењу петог разреда.²¹ На крају те школске године Десанка Максимовић одређена је да састави теме за Виши течајни испит (Велику матуру). Она је Наставничком савету 17. јуна 1939. године предложила десет тема: „1. Шта значи духовно јединство једног народа; 2. Која врста великих људи човечанству је најкориснија; 3. Став наших писаца према селу и сељаку; 4. Балканско полуострво као поприште борби између Истока и Запада; 5. Коју предност имају народи нецивилизовани над цивилизованима; 6. Најружнија особина је не моћи жртвовати личну корист за опште добро; 7. Зашто су наше реалисте тврдиле да се боримо за себе борећи се за бедне; 8. Без слободе духа нема слободе људске; 9. Који морални закони треба да владају међу народима; 10. Држава почива на правди и слободи, а домовина на мајци и жени.“²²

Матурска питања састављала је Десанка Максимовић и на крају школске 1939/40. године, у којој је, иначе, поред српскохрватског језика предавала и лепо писање,²³ а наставила је да води свој разред, овога пута VI₁, и даље као

¹⁴ ИАБ, 4.1.267, Поверљива оцена рада професора за школску 1934/35.

¹⁵ АЈ 66-680-1136 (14. 9. 1935); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1935/36.

¹⁶ АЈ 66-680-1136 (12. 10. 1936); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1936/37.

¹⁷ АЈ 66-680-1136 (18. 11. 1937); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1937/38.

¹⁸ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 29. 11. 1937.

¹⁹ АЈ 66-680-1136 (24. 1. 1938). Указ краља Петра II видети у Савић 1998: 927.

²⁰ АЈ 66-680-1136 (13. 9. 1938); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1938/39.

²¹ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 13. 9. 1938.

²² ИАБ, 4.1.267, Разни списи.

²³ АЈ 66-680-1136 (14. 9. 1939); ИАБ, 4.1.267, Уписница за школску 1939/40.

разредни старешина.²⁴ Теме које је предложила за Виши течајни испит биле су: „1. Сумња је највећи непријатељ успеха; 2. Утицај празноверја на живот народни; 3. Време је пажљиво према онима који га с пажњом дочекују; 4. Шта чини човека човеком; 5. На којим етичким основама треба да почивају односи међу народима; 6. Село у нашој књижевности, 7. Идеализам и рад су путеви ка величини; 8. Највећа мудрост и врлина је сузбијати страсти и владати њима; 9. И свеци и обични људи теже срећи, а разликују се међу собом само по томе у чему је траже; 10. Љубав према позиву основ је успеха у раду.“²⁵ Те школске године „Десанка Сластиков је уписани члан Лекарског фонда“.²⁶

5. Последње две школске године пред окупацију земље биће и једне од најбурнијих у наставничкој каријери Десанке Максимовић. Она све чешће бива критикована на седницама Наставничког савета, како због благости у оцењивању,²⁷ тако и због тога што „лако правда изостанке својих ученица“.²⁸

Но, праве невоље за Десанку Максимовић настале су када је почетком школске 1939/40. године одређена за надзорницу Ђачке литерарне дружине у Првој женској гимназији.²⁹ Већ у марту 1940. године била је, стицајем околности, уплетена у велику аферу која је потресала готово све београдске гимназије, а која је кренула из Седме мушке гимназије и била у вези са комунистичком пропагандом међу средњошколском омладином. Наиме, комунисти су, под утицајем немачко-совјетског пакта, повели у пролеће 1940. године масовну антиратну акцију, углавном усмерену на осуду Енглеске и Француске. Власт је то озбиљно схватила, а како је та акција захватила и средње школе у Београду, то је од директора тих школа затражен оштар поступак према умешаним ученицима. Центар овог покрета била је Ђачка литерарна дружина „Јован Цвијић“ у Седмој мушкој гимназији, а посебно лист те дружине по имену „Зора“, који је, због свог садржаја, забрањен. На састанку Ђачке литерарне дружине Прве женске гимназије ученице су читале проглас ученика Седме мушке гимназије и потписивале писмо подршке, због чега су, као посебни кривци, издвојени Станица Ђуровац, иначе председница Ђачке литерарне дружине, те Зора Пантовић. Овако оштро се поступило, јер је полиција установила да су ученици Седме мушке гимназије који су писали тај проглас, комунисти, чланови забрањене скојевске организације.

Десанки Максимовић је, међутим, оштро замерено што је, као надзорница Ђачке литерарне дружине, дозволила да се чита проглас, те што није

²⁴ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 11. 9. 1939.

²⁵ ИАБ, 4.1.267, Разни списи.

²⁶ ИАБ, 4.1.267, Разни списи.

²⁷ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 22. 1. 1940.

²⁸ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 4. 2. 1940.

²⁹ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 11. 9. 1939.

спречила потписивање писма подршке. На састанку Наставничког савета, 25. марта 1940. године,³⁰ Десанка Максимовић је за записник издиктирала своју изјаву, која је у целини гласила: „Сматрам да сам ја, као надзорни наставник, прва позвана да објасним и оправдам поступак ученица. Изјављујем да Станица Ђуровац није проглас унела у дневни ред, али кад је већ почела да га чита видело се да тон није нимало благ. Признајем да нисам била довољно енергична да прекинем даље читање, из страха да баш то прекидање не изазове неку реакцију која би свему дала више важности. По завршеном читању казала сам им да о тој ствари треба чути и другу страну и тако тражити истину, јер истина је најважнија и најсветија. Може бити да сам и ово сувише благо казала, јер да сам јачим тоном то нагласила, оне би ствар схватиле озбиљније и промислиле при потписивању. Ни на крај памети ми није било да ти ђаци, писци прогласа, могу бити комунисти. Да сам то знала, сигурно бих поступила друкчије. Ако има кривице у поступку наших ученица, мислим да половина треба да падне на мене, *јер ја видим ствари увек боље него што јесу* /подвукао Б. Ђ./ То је моја грешка као надзорног наставника, и зато су ученице потписивале, чак и оне које нису свесне. Станица Ђуровац, председница литерарне дружине, најздравије памети, морала је бити свесна шта јој је дужност, а кривица би јој била та што је пропустила да је испуни. као председница имала је много такта, и са много љубави водила је послове у дружини у жељи да увек одржи хармонију са члановима. Пре него што се донесе коначна одлука о казни, морам да кажем и ово. Станица је одавно болесна од туберкулозе плућа, која јој се пре 12 дана јавила као отворена. Ова болест изазива нарочито психичко стање, које се код ње огледа у неким писменим задацима. У том стању човек је осећајно лабилнији, не контролише своје мишљење и поступке, са мање контроле прима са стране и ради све у афекту. Психичко и здравствено стање окривљених и на суду се узима у обзир. Мислим да смо и ми одговорни што нисмо водили рачуна о њеној болести, већ смо је пустили да у том стању чини грешке. Свима нама је познато да је она увек била примерна ученица, која се чак никад није дотеривала, а за коју је наша реч увек била светиња. При доношењу казне, о овоме се мора водити рачуна. Не можемо ми наше ученице казнити истом казном којом су кажњени покретачи исте ове акције, који су усто имали и других кривица. Ја разумем да госпођица директор по свом положају мора да тражи казну, али верујем да би и она поступила друкчије кад би могла да се поведе за својим осећањем. Станица је осуђена самим тим што ће ићи у санаторијум, бити изолована од другарица и затворена као у тамници, и горе него у њој, и изгубити ову школску годину, јер неће моћи да изађе на Виши течајни испит, док ће потстрекачи имати ту могућност. Тврдим да никад није било родољубивијег понашања од Станичиног, која је била здраво, сељачко дете, а зна се да идеје пролазе, а нагон родољубља остаје.“

³⁰ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 25. 3. 1940.

Десанки Максимовић директорка Даринка Јанушевић замерила је управо због „њене превелике блажности“, која се види и из изјаве (Десанка Максимовић је, искрено, изјавила да „види ствари увек боље него што јесу“), и „због које није могла да увиди тежњу да се ова организована акција спроведе и кроз нашу литерарну дружину. Ауторитет власти, међутим, госпођо Сластиков, мора се чувати, и ова акција се мора пресећи енергичним мерама.“ Ипак, Десанка Максимовић успела је у свом настојању да ученице буду што блаже кажњене, можда зато што су међу њима биле и три ученице њеног одељења, VI₁ (међу којима и Мира Алечковић). Тако Станица Ђуровац и Зора Пантовић нису биле искључене из школе (за то се најоштрије залагала Мага Магазиновић), већ су кажњене укором Наставничког савета. Остале умешане ученице добиле су укор Разредног већа.³¹

Сличан случај десио се и крајем 1940. године, када су у Првој женској гимназији дељени комунистички леци. То су чиниле ученице осмога разреда, али је посебно одјекнуло откриће да је летке у гимназију унела Милена Аћимовић, која је била ученица четвртог разреда, дакле четрнаестогодишњакиња!³² На седници Наставничког савета закључено је да „једна група ученица намеће своје идеје и малтретира друге ученице, које се томе опиру... Јасно се види да су ученице преко лета ушле у неке организације и да су тај дух унеле у школу.“ И поново је, као „расадник штетних идеја“, истакнута Ђачка литерарна дружина, а Десанка Максимовић оптужена је да, као надзорник те дружине, нема никакву контролу: „Све зло потиче из литерарне дружине, где управу узимају у руке баш те ученице, које организују нереде.“³³ На овој седници, међутим, Десанка Максимовић није била.³⁴

6. У међувремену, Десанка Максимовић редовно је обављала свој наставнички посао. У школској 1940/41. години имала је деветнаест часова српскохрватског језика недељно, и наставила да, као разредни старешина, води своје одељење, сада VII₁.³⁵ Била је у одбору за дочек кнегиње Олге, која је посетила Прву женску гимназију, као покровитељ ове школе.³⁶ Иза-

³¹ Овај се случај, међутим, није тако лако смиривао. Само који дан касније, у Првој женској гимназији дељен је летак којим се осуђивао Наставнички савет због ових казни. Директорка је истакла да се не сме више ћутати и да се мора признати да и у овој школи, као и у већини београдских средњих школа, постоји јак комунистички утицај: „Комунистичка акција постоји, и то у највећем налету, и треба јој стати на пут... Треба да се пробудимо из ове летаргије и да се омладина поведе правим путем“ (ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 1. 4. 1940).

³² Ученица је искључена из свих школа у земљи, али с правом полагања испита. ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 11. 1. 1941. Ову одлуку Наставничког савета, међутим, Министарство просвете је поништило, и искључило ученицу без права на даље школовање! ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета 23. 1. 1941.

³³ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 5. 12. 1940.

³⁴ О овој афери опширно в. Ђорђевић 2013: 563-567.

³⁵ АЈ 66-680-1136 (9. 9. 1940); ИАБ, Уписница за школску 1940/41.

³⁶ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 28. 11. 1940.

брана је и за председницу Одбора за школску прославу Св. Саве.³⁷ Почетком 1941. године поднела је молбу за унапређење (ИАБ, 4.1.267, 92/941), и одмах затим унапређена у IV положајну групу првога степена.³⁸ Но, после пуча од 27. марта 1941. године, у очекивању предстојећег напада Немачке на Југославију, школе су прекинуле рад. Свим професорима је упутством Министарства просвете наложено да остану у својим местима пребивалишта, па су такву обавезу примили и професори Прве женске гимназије у Београду.³⁹

По окупацији земље, и са формирањем тзв. Комесарске управе, приступило се организацији школског живота. До краја школске 1940/41. године није било наставе, али су се одржавали испити, а пре свега мала и велика матура. Дошло је до великих кадровских промена. Многи професори били су у заробљеништву, а многи су стигли као избеглице из свих крајева бивше Југославије. У таквим околностима, приступило се „прочишћавању редова“ међу професорима, како је то захтевало Министарство просвете, а што се још енергичније спроводило после формирања тзв. Владе националног спаса Милана Недића. Тражила се „одговорност школе и професора према нацији“, како је то формулисао помоћник министра просвете Владимир Велмар Јанковић у свом говору окупљеним београдским средњошколским професорима на Коларчевом народном универзитету.⁴⁰ Међу онима који очигледно нису били оцењени као довољно „национални“, и које је требало спречити да се даље баве професуром, нашла се и Десанка Максимовић. Додуше, она није била отпуштена, као велики број професора,⁴¹ него пензионисана. Пре тога, стигла је још да испита своје ученике на течајним (матурским) испитима током јуна 1941. године.⁴² Занимљиво је да је присуствовала и седници Наставничког савета 20. августа 1941. године, и чак одређена за члана испитне комисије,⁴³ иако је већ била донета одлука о њеном пензионисању, која очигледно није била благовремено достављена Првој женској гимназији.⁴⁴ Одлука је, иначе, донета 5. августа 1941. године, и у њој се налаже „да се Сластиков Десанка, професор I женске реалне гимназије у Београду, пензиониса и да јој на име личне пензије припада месечно 1.471,10 динара.“ Признато јој је 18 година, 9 месеци и 21 дан стажа.⁴⁵

³⁷ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 28. 11. 1940.

³⁸ АЈ 66-680-1136 (25. 1. 1941); Указ краља Петра II видети у Савић 1998: 931–932.

³⁹ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 31. 3. 1941.

⁴⁰ Просветни гласник, LVIII, 3–5, 1942, 213–216.

⁴¹ Тако је разрешена дужности и отпуштена и дугогодишња директорка Прве женске гимназије Даринка Јаношевић. ИАБ, 4.1.267, 903/941. Њу је на месту директора наследио Љубомир Алексић (ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 8. 10. 1941).

⁴² ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 5. 6. 1941; 27. 6. 1941.

⁴³ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 20. 8. 1941.

⁴⁴ У Прву женску гимназију је ова одлука стигла тек 22. августа те године. ИАБ, 4.1.267, 1036/941.

⁴⁵ АС, МПС, II-15182/941. Видети и Савић 1998: 932.

Тако је Десанки Максимовић одузета професура када је имала само четрдесет три године!

Током окупације, као што је познато, Десанка Максимовић живела је повучено и није узимала учешћа у јавним догађајима и манифестацијама. Ипак, за то време објавила је неколико својих књига, и једну приповетку у антологији под називом *Одабране њриповейке савремених српских њриповедача* (у издању Српске књижевне задруге), због чега јој је након ослобођења понешто и замерано, али због тога није сносила веће последице.⁴⁶ Занимљивим се чини чињеница да су управо за време окупације неке њене песме први пут уврштене у наставни програм за средње школе.⁴⁷

7. По ослобођењу земље и поновном успостављању школског система, поништене су и све одлуке Министарства просвете тзв. Владе националног спаса о отпуштању и пензионисању просветних радника. Настава у Србији није почела одмах по ослобођењу, већ тек у пролеће 1945. године. Прва женска гимназија добила је нову директорку, Божидарку Максимовић.⁴⁸ Као и сви други професори, и Десанка Максимовић, која се поново нашла за катедром, морала је да од 1. фебруара до 1. априла 1945. године похађа курс руског језика, о чему је добила и потврду (в. Савић 1998: 923–924). Прва женска гимназија је са колико-толико нормалним радом отпочела тек по повратку у своју стару зграду, почетком априла 1945. године.⁴⁹ Десанка Максимовић је имала фонд од осамнаест часова српскохрватског језика недељно. Предавала је у трећем, седмом и осмом разреду.⁵⁰

Било је то тешко време и за професоре и за ученике. Једну репресивну просветну власт из времена окупације сменила је сада друга. Професори су морали да просветним властима достављају извештаје о свом понашању током окупације (АС II-708/945). Повереништво АСНОС-а за просвету тражило је и од Прве женске гимназије да достави поверљиву архиву о професорима за период од 1936. до 1944. године (ИАБ, 4.1.267, Дел. бр. 908/945). На основу тога, многи професори су ислеђивани, неки пензионисани, неки премештани у друге школе, а неки отпуштени, па чак и хапшени.⁵¹ Што се

⁴⁶ Према сведочењу Десанке Максимовић, а које преноси Предраг Палавестра, њен главни заштитник био је Радован Зоговић (в. ПАЛАВЕСТРА 2001: 50).

⁴⁷ Ново време, III, 623, 4; Обнова, III, 562, 1943, 6.

⁴⁸ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 28. 2. 1945.

⁴⁹ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 12. 4. 1945. За време окупације школа је радила у згради Треће мушке гимназије. Видети: ИАБ, Записник са седнице Наставничког савета, 1. 9. 1942. Потом јој је додељен део зграде у Улици војводе Драгомира, коју је делила са Петом женском гимназијом и Основном школом „Краљ Петар Други“ (ИАБ, Записник са седнице Наставничког савета, 30. 8. 1942).

⁵⁰ ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 2. 4. 1945. Уписнице Прве женске гимназије из периода после Другог светског рата (до 1953. године), нажалост, нису сачуване.

⁵¹ О овоме више: Ђорђевић 2010/11: 113–115.

ученика тиче, најтеже су пролазила деца тзв. класних непријатеља, или деца из тзв. кулачких породица. Тада су и професори, посебно новопридошли социјалистички кадрови, били нерасположени према њима. Многи ђаци су морали да напусте школовање под притиском, а други су, због тога што су им родитељи ухапшени, или, пак, очеви одбили да се врате у земљу из заробљеништва, истеривани из школе. Овакво стање трајало је три-четири године и мало је ублажено тек после сукоба са Информбироом (Исто 115–117).

У Првој женској гимназији најдрастичнији је био случај двеју ученица виших разреда – Радмиле Трифуновић и Гордане Јовановић. Из записника Наставничког савета не види се јасно у чему је била њихова кривица. То се не види ни из докумената АСНОС-а за просвету (АС II-1112/945; II-1243/945; II-1808/945). Међутим, да је та наводна кривица узимана врло озбиљно сведочи чињеница да је ОЗНА ухапсила обе ученице! О том случају повела се жуистра расправа на седници Наставничког савета.⁵² Стиче се утисак да професори Прве женске гимназије нису много марили за судбину својих ученица. Стало им је било до тога како ће се ова афера одразити на будуће деловање гимназије, то јест да ли ће сама гимназија трпети неке последице од стране власти. У осудама је предњачила директорка Божидарка Максимовић. Атмосфера осуде ученица подсећала је на ону од пре Другог светског рата, само са супротним идеолошким предзнаком. Једине које су устале у одбрану ухапшених ученица биле су Десанка Максимовић и Аница Шаулић. Оне, додуше, нису смеле да јавно бране ученице, али су захтевале „да се школа званично информише за ухапшене ученице, и да се затражи да се поступак против њих убрза, с обзиром на скори свршетак школске године“. На то је уследио оштар напад њихових колега, који су тврдили да „другарице Сластиков и Шаулић изгледа немају поверења у праведност народних власти“. Јасно је колико је таква оптужба могла бити озбиљна за њих две. Но, оне нису одустајале, и свој су захтев упутиле директорки сутрадан и у писаном облику, чиме су још једном посведочиле свој морал и грађанску храброст.⁵³ Њихова интервенција је делом уродила плодом. Поступак против ученица је, наиме, убрзан, како су оне и тражиле, мада ученице нису добро прошле. Првооптужена Радмила Трифуновић осуђена је на годину дана затвора са присилним радом, а од стране Министарства просвете НР Србије искључена из свих школа у Југославији на пет година. Гордана Јовановић је избегла затворску казну, али је искључена из свих школа у Југославији на три године.⁵⁴

8. Даља наставничка каријера Десанке Максимовић текла је без икаквих потреса и прелома. Једино је од 12. марта 1946. до 14. новембра 1947. године привремено напустила професуру, јер је додељена на рад Одељењу за науку,

⁵² ИАБ, 4.1.267, Записник са седнице Наставничког савета, 2. 5. 1945.

⁵³ ИАБ, 4.1.267, Разни списи.

⁵⁴ Преписе ових одлука видети у: ИАБ, 4.1.267, Разни списи.

уметност и културу Министарства просвете НР Србије (Савић 1998: 936–937). У школској 1947/48. години, због тога, није имала пун фонд часова.⁵⁵ Због тога је, такође, морала у пролеће 1948. године да иде на ванредни лекарски преглед (редовни је одржан у септембру 1947. године, када је Десанка Максимовић још радила при Министарству просвете) да би могла да настави професорски рад (Савић 1998: 938). У међувремену, редовним путем добијала је унапређења у служби и, сходно томе, одговарајуће повишице плате (Савић 1998: 940). Од јесени 1951. године припрема се за одлазак у пензију, те прибавља разна уверења, као што је оно о неосуђиваности (Савић 1998: 943), о регулисању стажа с обзиром на њен рад у Приватној нижој гимназији у Обреновцу школске 1922/23. године.⁵⁶ Такође, добила је и решење по којем се њено „стављање у пензију“ за време окупације проглашава ништавним, а те године се рачунају у њен радни стаж (АС, II 2093/952). Коначно, на основу свега тога, Народни одбор града Београда издао је Десанки Максимовић 15. августа 1952. годину Уверење о току службовања (Савић 1998: 945), после чега је Републички завод за социјално осигурање донео решење о њеном пензионисању. Из тог решења (Савић 1998: 946–947), види се да је Десанка Максимовић у службу ступила 16. октобра 1922. године и да је радила до 20. септембра 1952. године, са паузом од непуних месец дана 1923. године, док, после одласка из Обреновца, није добила посао у Трећој женској гимназији. Ако је решењем утврђено да је Десанка Максимовић имала тридесет година радног стажа, онда је – не рачунајући годину и по коју је провела на раду у Министарству просвете – читавих двадесет осам и по година посветила педагошком раду, и то у четири средње школе (Приватној нижој гимназији у Обреновцу, Трећој женској гимназији у Београду, Државној учитељској школи у Дубровнику и Првој женској гимназији у Београду). И по дужини свог професорског стажа, и по својој посвећености професорском послу, и по поштовању које је уживала међу ученицима и колегама, и по свом часном односу према тим истим ученицима и према свом послу, Десанка Максимовић остаје пример сврсисходне и креативне симбиозе педагошког и књижевног рада.

ИЗВОРИ

Архив Југославије
Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије (66).
Архив Србије
Досијеи просветних радника.
Фонд Министарства просвете Србије (МПс).

⁵⁵ АС, МПс, Досијеи просветних радника.

⁵⁶ ИАБ, 4.1.244, Деловодни протокол за 1951, бр. 1307/951. Исти документ из заоставштине Десанке Максимовић видети у Савић 1998: 944.

Фонд Филозофског факултета у Београду (ФФ).

Državni arhiv u Dubrovniku

Fond Državne učiteljske škole (DUŠ).

Историјски архив Београда

Фонд Прве женске гимназије у Београду (4.1.267).

Фонд Приватне гимназије у Обреновцу (4.1.244).

Фонд Треће женске гимназије у Београду (4.1.267).

Извештаји Прве женске гимназије у Београду за школску 1926/27, 1927/28, 1929/30, 1930/31, 1931/32, 1932/33, 1933/34, 1934/35, 1935/36, 1936/37, 1937/38, 1938/39, 1939/40, 1940/41. годину. Београд : Панчево.

Просветни гласник (1942). LVIII, 3–5.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЂОРЂЕВИЋ, Бојан. *Координате: Српска краљевска четврта гимназија 1910/11 – Гимназија „Свети Сава“ 2010/11.* Београд: Гимназија „Свети Сава“, 2011.

ЂОРЂЕВИЋ, Бојан. Генеа збирке *Летопис Перунових поколења* Десанке Максимовић. *Књижевна историја* XLIV (2012): 147.

ЂОРЂЕВИЋ, Бојан. Милош Црњански као гимназијски професор. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* LXXVIII (2012).

ЂОРЂЕВИЋ, Бојан. Два догађаја из наставничке каријере Десанке Максимовић. *Књижевна историја* XLV (2013): 150.

ПАЛАВЕСТРА, Предраг. Биографски записи. *Глас САНУ* CCCLXXXIX (2001): 18.

ПОПОВИЋ, Радован. *Песнициња душе Србије.* Београд: Службени гласник, 2009.

САВИЋ, Велибор Берко. *Десанка Максимовић: мемоари о 100-годишњици рођења.* Ваљево: Ауторско издање, 1998.

Bojan Đorđević

DESANKA MAKSIMOVIĆ AS A GRAMMAR SCHOOL TEACHER

Summary

Poetess Desanka Maksimović spent her entire career as a high school teacher; she started working even before she graduated as a teacher of the Private grammar school in Obrenovac. Then she shortly worked in the Third female grammar school in Belgrade and in the State school for teachers in Dubrovnik. From 1926 until she retired in 1952 Desanka Maksimović was a teacher in the First female grammar school in Belgrade. Archive material shows her development as a pedagogue and teacher, difficulties and disappointments, as well as beauty and success which she shared with generations of her

students. These documents also speak of the periods of temptation, moral tests for the teachers, to which Desanka Maksimović always responded flawlessly, in the right way. Parallel to her poetic career, Desanka Maksimović honorably did her job as a teacher thus leaving behind a fine example of the creative symbiosis of pedagogical and literary work.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
bojan.djordjevic@ikum.org.rs

Др Надија И. Реброња

ОРИЈЕНТАЛНА ТРАДИЦИЈА У РОМАНУ *КОНАК* ЋАМИЛА СИЈАРИЋА

Овај рад указује на традиционалне представе у подтексту романа *Конак* Ћамила Сијарића. Рад показује да текст романа *Конак* интертекстуално комуницира пре свега са оријенталном традицијом. Традиционалне представе су употребљене у сврху карактеризације ликова и грађења односа између индивидуе и колектива, појединца у односу на друштвене и историјске околности у којима живи, што указује и на изразиту модерност овог романа. Рад указује и на феномен двојности који је Сијарић преиспитивао у многим својим делима.

Кључне речи: Оријент, традиција, модерни роман, интертекстуалност.

Грађу за историјски оквир романа *Конак*, Ћамил Сијарић налази у периоду након слабљења Османског царства, тачније у време владавине Кнеза Милоша. Сијарић и у овом наглашено историјском контексту не одустаје од својих омиљених тема, па се и у овом роману, као и у роману *Бихорци* и *Кућу кућом чине ласџавице*, бави пре свега индивидуом која се издваја из колектива, што указује на модернистички образац романа. Аутор се и у овом роману бави људском психом, друштвеним односима, реакцијама појединаца на историјске промене, а не друштвом у целини или пуком историјом.

Радња романа смештена је у један београдски конак, чији је власник Лемеш-ага: „Већ својим насловом роман insistira na simboličkoj referenci, dramској utemeljenosti naracije u okviru jedinstvenog fokalizacijskog prostora“ (KAZAZ 2004: 238). Радња романа је смештена у Лемеш-агин конак, где као на неку врсту драмске позорнице на којој наратор хадум, чувар харема и хроничар, исповиједа своје виђење актуелних догађаја, дакле хисторије која се прелама кроз симболички фокус опадања и пропадања конака изједначеног са симболом турске управе и управне моћи београдског спахије Лемеш-аге (в. Исто).

Хадум Алија проповедач је и посматрач догађаја у конаку, а цео роман је написан кроз обраћање источном мудрацу Шер-Ану, ког Алија доживљава

као неки далеки идеал естетских и моралних вредности. Ово је најлиричнији Сијарићев роман, а сталним понављањем обраћања Шер-Ане, аутор постиже неки тихи оријентални ритам и готово поетску мелодичност.

Хадум Алија доспева у конак на свом путу из Стамбола до свог родног Акова¹, јер је желео да тамо последњи пут види „једну гору и једну воду“, и да после тога умре. Због несигурности путовања он је принуђен да се задржи у Београду: „Zadržali su me u Biogradu – ne znam dokle; dotle dok se po ovoj Srbiji ne otvore putevi i putnici ne prohodaju; jer danas – njenim putevima, čujem i vidim: hajduci hodaju...“ (SIJARIĆ 1981: 7).

У овом роману Сијарић поново испољава своје интересовање за двојно, амбивалентно, прелазно, оно трагање за идентитетом тамо где идентитет може бити двојан. У роману *Бихорци* Сијарић преиспитује однос човека на прагу осавременавања према патријархалном и традиционалном, бавећи се човеком између два светска рата, у прелазном историјском периоду. У роману *Кућу кућом чине ластџавице* ликови су поново распети између патријархалног и савременог, новог времена и старих обичаја и моралних норми, растрзани између колектива заснованог на традиционалним вредностима и индивидуалног, затаочени у немогућности да се од колектива потпуно издвоје и еманципују и истовремено немогућности да у њему у потпуности нађу своје место. Романом *Конак* Сијарић на још комплекснији начин преиспитује феномен двојности. Радњу романа он поново смешта у један прелазни историјски период, у време пада турског царства и пред сами почетак новог историјског периода. Самом историјом се Сијарић пуно не бави, он конфузности и двојности историјског тренутка преноси у психологију ликова и догађаје у којима се они затичу. И сам боравак хадума Алије у конаку даје осећај двојности, јер се хадум ту затекао на путу између Стамбола и Акова, привремено. Током читавог романа он је путник који је стигао на пола пута и покушава да крене даље:

Putnik sam daleki, na putu neznanu – onaj za kojeg se niko nije pomoglo bogu da srećno stigne tamo kud je pošao: ni otac, ni majka, ni brat. I kud su sve stigle moje noge, i šta su sve vidjele moje oči to ovaj kalem ne bi ispisao ni za trista i trideset dana, i za isto toliko noći, ovako dugih kao što je ova noćasnja, Šer-Ane, u kojoj pišem uz ovu svijeću, a ne znam šta pišem; napišem, Šer-Ane, pa izbrišem (Исто: 5).

Путник у традиционалним представама има комплексну симболику.² По словенској митологији пут је „повезан са животним путем, с путовањем

¹ Аково је турски назив за Бијело Поље, од ак (турски) – бео, сед; ова (турски) равница, поље (в. Ђинђић – Теодосилевић – Танасковић 1997).

² Фасинацију симболичком пута и путника Сијарић показује и у својој поезији: „Наиђох на напуштен пут кроз гору. / Израсло по њему грање, израсле траве. / Наиђох на гроб крај пута — / На камена два, један изнад ногу, / Други изнад главе. / И сад смо ту од путника само / Нас два: / Тај који је некад на путу застао... И ја. / Наставих даље тим напуштеним /

→ душе у загробни свет и семантички се издваја у ритуалима прелаза. П. је место на коме се исказује судбина, човекова → срећа у сусрету с људима, животињама и демонима“ (СМ: 456).

По словенској митологији пут је „нечисто“ место јер се на њему налазе разни опасни и нечисти објекти, једна од граница између туђег и свог простора, затим место на коме се обављају разне медицинске, продоносне и штеточинске магијске радње (Исто). Места где се путеви укрштају и срећу, такође имају снажну симболику: „Митолошка семантика и ритуалне функције п. у великом степену се испољавају на местима укрштања два или неколико п. (→ раскрсница), на рачвањима, на местима где путеве препречују капије, на границама села → мостовима и другим међама“ (Исто). Сличну симболику пута имају и друге културе, а путовање у свим религијама има изузетно слојевито значење: „Izuzetno bogat simbolizam putovanja može se ukratko sažeti u potragu za istinom, mirom, besmrtnošću, u potragu i otkriće duhovnog centra“ (RS: 761). Путовање симболички изражава жељу за „unutrašnjom promenom, potrebu za novim iskustvima, mnogo više nego potrebu za promenom mesta“ (Исто: 762). Јунг путовање види као израз архетипске тежње „за изгубљеном мајком“ (Исто). Путовање може значити и силазак у пакао или силазак у несвесно према модерним тумачењима (в. Исто: 763).

Увид у комплексну симболику пута и путника може бити изузетно важан за тумачење Сијарићевог дела, јер је ово један од његових кључних симбола и честа тема његових приповедака (на пример приповетка *Луи*), као и романа *Царска војска*.³

Овде би се још могла истаћи и симболика пута у исламском веровању. Хадум Алија комуницира са источним мудрацем и песником Шер-Аном, и тиме отвара могућност тумачења овог дела у контексту оријенталне поезије и исламских суфијских веровања, која су била раширена и практикована у Османском царству па и на нашим просторима. По овом веровању сваки човек је путник на путу између живота и смрти. Путник је и суфи, исламски мистик, који је на овом свету привремено и који путује да би пронашао Бога. На том путу он прелази етапе духовног прочишћења (в. NIKOLSON 2004: 25–26). Кроз чишћење, духовног путника води учитељ (шејх), а то у роману за хадума Алију може бити Шер-Ан. Потреба за ослонцем у неизвесном стању у које је Алија запао, јер привремени боравак предуго траје, а његова чежња за завичајем је све већа, доводи до његовог писменог дијалога са свезнајућим Шер-Аном, мудрацем чије је књиге читао:

Има, velim mu, u Šer-Anovim knjigama skitnica, lualica i propalica; ima careva i kraljeva; ima junaka i prosjaka; ima mahnitih i pametnih; ima

Путом кроз гору, / И све ми се чини да више сам не путујем, / Да уз своје, и његове кораке чујем“ (СИЈАРИЋ 1988: 37).

³ Детаљније о симболици пута у другим Сијарићевим делима види РЕБРОЊА 2003: 67–73. И Реброња се није бавио симболичком пута у роману *Конак*.

skromnih i ima pohlepnih – ima ih srećnih i nesrećnih, tužnih i veselih, već kako je koga rodila majka i sudbina mu put odredila. Imam pri sebi, velim mu, njegove knjige i čitam ih. Sve što mi treba u njima nađem; kroz njih razgovaram sa Šer-Anom. Pružim ruku, uzmem knjigu, i kažem: Hodi, Šer-Ane, sam sam, a noć duga, hodi da razgovaramo – da mi kažeš ko je ko i šta je šta, šta je ovaj svijet, Šer-Ane. I on dođe, tu je, i ja više ni-jesam sam – s ljudima sam, onim što su nekad i negdje bili pa ih više nema; ostala samo o njima priča... (SIJARIĆ 1981: 14).

Чини се да се Сијарић поиграва симболиком пута, и значењем тог симбола које је сродно у свим културама, од словенске па до исламске, што јесте специфично управо за простор у коме се радња дешава, и представља везу између Стамбола, из ког се Алија запутио, и Акова у које је кренуо. Шер-Ан је његов водич на том путу, његов једини пријатељ и саветодавац, а све знање Алија проналази у његовим књигама. Шер-Ан му отвара пут и ка многим људима, тј. ликовима књига преко којих му објашњава шта је овај свет. Шта је Алија тражио на том путу? Он покушава да се врати на почетак, у завичај, на место од ког је и кренуо, где је рођен, да се врати свом прапочелу и ту пронађе одговоре. Алија је заправо у потрази за властитим идентитетом, и читав његов живот је такав као и тај тренутак у Београду, на пола пута, негде између.

Алијина заробљеност на пола пута између Стамбола и Акова, у немирном Београду, такође представља метафору за историјску ситуацију у којој се налазе. На специфичан начин Сијарић преноси историју на ликове, ситуације у којима се налазе али и на сам простор у ком се радња романа дешава. Конак у ком они бораве представља ослабљено царство и очекивање промена које тек треба да се десе. Алија осећа пропадање конака у ком је пронашао уточиште:

Moj domaćin ima pred konakom velik cvijećnjak. Nadnio sam se odogzo sa stuba i gledam ga. I čini mi se da je to cvijeće jedino što cvjeta u ovome domu, jer sve drugo vene i propada... Moj domaćin ne zna šta ja sada vidim i šta mislim o njemu. I ja ću kriti moje misli, jer ne bi nimalo bilo lijepo da mu kažem da propada; da uživam njegovo gostoprimstvo i kažem mu: moj domaćine, moj dobročinitelju, ti propadaš; ne bi to valjalo. A i kad bih mu to rekao, on bi odgovorio: čovjek može propasti samo na sudnjem danu, a kakav će taj dan kome biti, ti to ne znaš; to u tvojim knjigama ne piše – pa zašto onda o tome govoriš? Morao bih mu odgovoriti da je sve tako kako on kaže; ali, Lemeš-ago, ja nijesam mislio na onaj svijet, a kako stojiš na ovome svijetu, neka ti kaže streha tvoga konaka: vidiš kako ti je posrnula, kako su se direci iskrivili, kako su ptice raskopale duvar, i kako su zidovi tvoga konaka došli kao krastava glava koja na sebi, o Lemeš-ago, svoje kape nema, pa se ćela, o ago, sva vidi – a to je za konak jednoga spahije neprilično (Исто: 8).

Опис пропалог конака симболички представља ослабљено турско царство и слабење самог Лемеш-аге, његовог богатства и моћи, слабење

значаја његове титуле. Лемеш-ага је овде симболички глава, а његова титула је капа, коју он очигледно губи, а ћела која се види јесте пропадање које тек следи. Конак дакле још увек није обезглављен, али како титула Лемеш-аге губи своју вредност, он је описан као огољен, ћелав.

Сијарић врло јасно преноси историјске мотиве на простор у ком се одвија радња романа:

Evo da ti dokažem, o hadume: što mi govoriš za moju strehu da je posrnula... e vidiš... posrnula je danas i carska streha; a što su mi direci krivi... krivi su danas, moj hadume, i direci koji tursku carevinu drže. Jer to ti danas, moj hadume, ide jedno sa drugim: poklekne li gore pri vrhu, odmah poklekne i dolje pri dnu. Pa ti je danas tursko carstvo klimavo kao i ovi moji direci. A granice su, moj hadume, isprovaljivane kao i duvar na mome konaku – koji, moj musafire, eto gledaš i čudiš se; a bolje bi bilo da gledaš cvijeće u cvijećnjaku i rosu na njemu kako se sjajka. I da tako, moj musafire, gledajući cvijeće zaboraviš na svijet – i na svoj, putniče, akovski kadiluk u koji si pošao, pa zaustao kod mene dok se put otvori (Исто).

Пропадање царства и двојну, нестабилну природу ситуације у којој се налазе, аутор наглашава чак и мирисима које ликови осећају: „Skinuo sam maramu s jabuke, kucnuo u vrata pričekao, i ona se otvorila. Miris zrelih jabuka zapljusnuo me, pa sam rekao: zašto li, o bože, sve što propada mirisom zrelih jabuka miriše...” (Исто: 9). Аутор овде преиспитује пропадање као нормалан исход нечега што је доживело пуну зрелост и лепоту. Алија не предосећа само пропадање царства, већ и своју скору смрт, али и злослутну судбину која ће задесити жене из харема. У овом одломку Сијарић дочарава и неке обичаје из харема:

Sedma vrata odavde njegova su i o vratima, o jabuci od srebra – marama je. Boje je mrke –pa znam po toj boji marama: da sam mu sinoć uputio neku mrku ropkinju iz Vlaške, koju je Lemeš-aga, spustivši joj maramu na rame, bio izabrao za ovu noć. Pomolio sam se bogu neka im bude kao u rajskoj bašti, pod rajskim drvetom, kraj rajske vode a meni neka bog otvori moj put da iz ove Srbije izađem i u kadiluk akovski stignem, ako bog da; neka svakom bog da ono što mu treba – i dušmaninu neka da, samo neka silu ne da (Исто).

Сијарић поетичним изразом, детаљима из живота у харему, успева да дочара оријенталну атмосферу у којој гради своје ликове. Лемеш-ага је стављањем мараме на раме дао знак коју је робињу одабрао за ту ноћ. У оријенталној култури харем је дефинисан као простор у ком живе жене. О харемима султана у историји Османског царства је забележено:

Riječ Harem označava „sveto mjesto na koje svakome nije dozvoljen pristup“. Zgrada Harema u Topkapi saraju bila je određena za stanovanje sultana. Osim sultana, u ovom odjelu su živjeli sultanova majka (valide sultan

– majka sultanija), njegove kćeri i prinčevi; ostale žene koje su pripadale sultanovim odajama, a koje su se nazivale gözde (miljenica, ljubav), ikbal (haremska djevojka, robinja ili slobodna žena koja boravi u saraju kao kandidatkinja za jednu od sultanovih supruga) ili odalik (prilježnica); te osobe koje su bile zadužene za čuvanje ili služenje. U Haremu u kojem su pored prinčeva živjele isključivo žene, radile su haremske age (akhadimlar, akagalar) pod upravom glavnog nadstojnika harema (kizlaragasi, darussaade agasi). Dvorski nadstojnik (kapi agasi) bio je nadstojnik i Harema i Enderuna⁴ (IHSANOĞLU 2004: 602).

Реч харем, дакле, означава зграду у којој је живела породица султана, али и генерално просторије у којој су у кућама у Османском царству боравиле жене, и тако биле одвојене од мушких погледа. Касније, ово значење се проширило и пренело и на жене које у харему живе.⁵ Да је на нашим просторима постојали хареми као одаје за жене и породицу, бележи Антун Ханги:

Odličniji i bogatiji begovi, pak onda mnoge age, a i nekoji trgovci, imaju po dvije kuće za stanovanje. U jednoj kući stanuje gospodar sam i dočeka u njoj svoje znance i prijatelje, a u drugoj stoji mu obitelj. Kuća u kojoj stanuje on sam, zove se selamluk, ili kako neki kažu ahar, a gdje mu stoji obitelj, harem ili haramluk (HANGI 1907).

Да су чувари харема, евнуси, били битна и занимљива друштвена категорија, сведочи историја:

Najutjecajnije age u saraju bili su aga Vrata sreće (Babussaade Agasi) i aga Kuće sreće (Darusade Agasi). Aga Vrata sreće (akaga) bio je bijeli evnuh i poglavar Vrata sreće, a Aga Kuće sreće (karaaga) bio je crni evnuh i poglavar Harema. Jedno vrijeme su se ova dvojica aga nadmetali za utjecaj. U početku se položaj age Vrata sreće smatrao višim, no od kraja 16. stoljeća, kad se na položaju age Kuće sreće nalazio Habeši Mehmed-aga, u prvi su plan došli age Kuće sreće.

Kao i u svim drugim službama u saraju i u ovoj su službi age počinjale od najnižeg položaja i vremenom su unapređivani prema svojim sposobnostima. Crni robovi koji su se dovodili u saraj upisivali su se u defter u kojem su se vodile ove sluge, a onda su stupali u službu. U Haremu je bilo osam do deset stupnjeva različitih službi koje su prolazili, i kad dobro nauče pravila i ponašanje u Haremu i u Kući sreće, mogli su dospjeti do službe age Kuće sreće (IHSANOĞLU 2004: 178).

Сијарић гради лик евнуха који је специфичност једне културе и времена. Чувар харема несвакидашњи је слуга, слој друштва који више не постоји, а на султанским и беговским дворовима имао је нарочит утицај и значај. Сијарић се поиграва том темом и приближава читаоцу традицију оријента.

⁴ Део палате у ком су се налазиле виле и баште.

⁵ „Читав харем“ у роману је израз који означава много жена, а не простор у ком оне живе.

Сама харемска атмосфера и евнух као део ње, сведочанства су традиционалног. Ипак, Сијарић овде кроз евнуха, тј. хадума, преиспитује још један амбивалентан идентитет, што показује изразиту модерност овог романа.

Најкомлекснији начин за преиспитивање двојности и прелазности, којом се Сијарић у овом роману бави, управо је бесполност хадума Алије. Његова улога у харемима, и у онима у Стамболу у којима је боравио, и код Лемеш-аге у Београду, јесте да чува жене робиње, и да их припрема и одводи својим господарима у постељу:

„[...] haduma, evnuha, Šer-Ane, uzimali me carski oficiri i spahije za agu u svojim haremima, u kojima sam služio gotovo cio svoj vijek – deverajući oko žena, ja – hadum. Mejruše, Marije, Ezekije, Grkinje, Ruskinje, Đurđijanke; ropkinje iz svih krajeva pod suncem bile su, o Šer-Ane, o učeni, o izabrani, pod mom rukom“ (SIJARIĆ 1981: 6).

Његово трагање за идентитетом је изражено и кроз његову потиснуту и никад остварену сексуалност:

Bilo mi je krivo što su lijepe i što su žene, i što i ja nijesam žensko, ili, o Šer-Ane, što nijesam muško – što nijesam ni mač ni korice.

Zašto si me, o bože, učinio evnuhom – te sam kao suha biljka koja vjetrova ne traži da joj prah donese i oplodi je, a niti sama plod daje, niti žilu pušta, niti hlad ostavlja, do samo treperi svojim tankim usamljenim vlatkom; treperim i hodim, ja, evnuh, kroz ovaj svijet koji je sav bašta od muškaraca i žena i u kojem sam ja samo jedan hadum – bez meraka ikakva, do meraka da pišem ovo što pišem: da vrijeme, Šer-Ane, skratim – da na put kojim ne putujem ne mislim, pa što napišem, to i izbrišem (Исто).

Кроз метафору „нисам ни мач ни корице“ хадум Алија на више места у роману изражава своје трагање за сексуалним идентитетом и осећајем плодности. Символика мача у многим културама јесте и фалусоидна:

Po sečivu i štitniku koji oblikuju krst mač je i simbol spajanja. Premda je oružje koje seče, postaje povodom unutrašnje povezanosti plodnog sjedinjenja, po jednoj od svojih prividnih, ali varljivih protivrečnosti, koje karakterišu mnoge simbole.

Mač je simbol sile koja može podariti i oduzeti život. Mač simbolizuje sunčevu snagu. Posедује i faličko značenje. Falički simbol nije nužno seksualni simbol, nego iskazuje stvaralačku energiju. Antički običaj povezivao je s tim pojmom stvaralačku Manu, koja je, prema Lemanovoj izjavi, izvanredno delotvorna. Tu Manu nalazimo u biku, magarcu, munji itd. Kad Jehova istera Adama i Evu iz edena, postavi heruvima s plamenijem mačem koji se vijaše i tamo i amo, da čuva put ka drvetu od života (Postanje, 3, 24) (RS: 526–527).

Фројд ову симболику користи за тумачење снова истичући да „svi predmeti koji su izduženi, štapovi, stabla drveća, kišobrani (zbog razapinjanja koje

se može uporediti sa erekcijom!), sva duguljasta i oštra oružja: noževi, kame, koplja žele da zastupe muški ud“ (FROID 1984: 9). У латинском језику реч vagina значи корице од мача (ŽERIĆ 1967: 383), те у многим културама корице имају женску симболику: „Маћ [...] такође мушки princip, aktivna sila i falički, s kanijama kao primljivim, ženskim principom“ (IES: 97).

Ова метафора коју Сијарић користи да искаже хадумову бесполност, може бити вид традиционалне представе о мачу као фалусоидном и, пре свега, стваралачком симболу. Овде се не преиспитује само сексуалност, већ и сврсисходност, тражење идентитета и властите улоге у свету, упитаност над постојањем лишеним телесног ужитка. Посебно је занимљиво што је као једини ужитак истакнуто писање, чиме Сијарић преиспитује сублимацију сексуалне енергије у уметничку креацију. О изразитој модерности овог романа сведочи и алузија на хадума као писца, уметника, што има везе за теоријом психоанализе и Фројдовим ставом да је сублимација један од извора уметничке активности (в. BURZYŃSKA – MARKOWSKI 2009: 52). Хадум Алија свако задовољство, у недостатку телесног, поистовећује са књигама и књижевношћу, читањем и писањем:

Uzeo sam haljinu za rukave i pomogao ženi da se obuče. Nije znala nije-dan jezik kojim sam pokušao da sa njom zborim i čudio sam se kako su njih dvoje mogli da provedu noć bez razgovora, kad od razgovora nešto slađe na zemlji ne znam da ima – a njih neću pitati znaju li oni. Ali hoću priznati da ja poznajem i slast iz knjiga, onih koje si napisao ti, Šer-Ane, i koje su napisali i drugi – a i onih koje ja pišem; napišem... pa izbrišem (SIJARIĆ 1981: 9–10).

Током трагања за својим полним идентитетом, евнух Алија, иако носи мушко име и личи на мушкарца, у поједини одломцима овог романа сасвим се идентификује са женским полом:

Ni hanuma nije imala ništa na sebi od haljina kakve obično nose žene spahija, i ja sam odmah pomislio: da su u ovom spahijskom konaku najprije propale žene i strehe, i da se drži još samo muška strana, ona koju čini Lemeš-aga. I ne znam otkud, i ne znam zašto – ali ja sam se toga trenutka dok sam gledao Eme-hanumu, osjećao više žensko nego muško, a nikad me takva osjećanja – ni da sam muško ni da sam žensko, niiesu dotada spopadala; jer ja nijesam bio ni jedno ni drugo, nego sam bio između to oboje – u nekakvoj praznini, Šer-Ane, kroz koju sam išao prazan, ja – evnuh. I vidio sa sada da moj glas nije onaj moj pravi; glas mi je sada postajao kao u hanume i ja sam sa njom zborio kao što zbori žena sa ženom, i zborio sam odnekud više ženski nego što zbori i sama hanuma, i to mi je godilo (SIJARIĆ 1981: 21).

Евнух се у харему креће између мушких и жених одаја, у оријенталном свету где су жене и мушкарци одвајани, а посебно жене чуване, једини коме је дозвољено да у оба света, у просторијама у којима живе и мушкарци и жене, да буде присутан и са њима близак. Аутор овде преиспитује и то колико је особеност, људскост дефинисана полом:

– Te su haljine na tebi – veli mi – kao na veziru – a ja joj odgovaram kao mudro: da haljine nikoga ne čine ni boljim ni gorim, ni muškim ni ženskim – nego svak ostaje ono što je pa ma kakve haljine nosio – i spuštam joj ruku na koljeno, kao što bi to učinila žena ženi, po nekakvoj ženskoj slobodi, ili kako to ponekad čine djeca. I ne znam otkud mi pade na um ono što su mi djeca govorila kad sam bio dijete: „O Alija čivilija!“ – i dodavala na to svašta, što samo djeci može doći na jezik. Sjedio sam kraj nje kao dijete, i kao dijete odgovarao: gdje sam sve bio i koga služio, [...] (Исто).

У традиционалним представама, пол није само нешто што одређује сексуално понашање. Он одређује и друштвени положај, који је у таквом традиционалном друштву био јако различит за мушкарца и жену. И по свом друштеном положају евнух јесте прелазни, средњи пол, те се он зато некад у својој свести поистовећује са дететом.

Током свог преиспитивања, Алија успева да јасно дефинише писање као једину своју сврху. Хадум може бити симболички писац, или било који уметник, чиме се проблематизује однос реалности и уметности, стварног живота и описивања, тј. доживљавања живота кроз уметнички израз:

Pisanje je, velim, moj rad, a njegov je to što čini sa svojim ženama; niko ne može da ništa ne čini. Ne znam samo koliku slast dožive ljudi u tome što čine; ja u pisanju doživim veliku – i ne bih se ni za da svijet promijenio s mojim gospodarom; a znam da ne bi ni on sa mnom – i najbolje je tako kako je; kako je sam bog kome dao. Meni je dao moj kalem, za kojim ostaje moje pismo – a njemu je dao njegov kalem, samo što pismo za njim ne ostaje – ostaje, Šer-Ane, prazna ženska koža. A muke i slasti su nam iste kad smo pri kalemima i pri pisanju; obojica od toga pogurili smo se – a rekao bih od muke više, Šer-Ane, nego od slasti. Velim tako, a bolje je da kažem: svak zna svoje (Исто: 46).

Писац, односно уметник, овде је дефинисан као посматрач живота и онај ко у иреалном, књижевном доживљава своју стварност. Овај одломак још јасније указује на сублимацију сексуалне енергије у уметничку креацију. Калем (турски: оловка) овде је стваралачка енергија, покретач, што се може довести у везу са исламским мистичким (суфијским) веровањем да је калем настао пре настанка света: „U stvaranju svijeta prvo je stvoren Kalem. On je napisao: Ma kane ve ma-jekunu – Što je bilo i što će biti, a zatim je napisao: Lailahe illellah Muhammedun-Resulullah – Nema Boga osim Allaha, Muhamed je Božji poslanik. Osim toga, drugo nije mogao da piše Kalem“ (Rumi 2000: 347).⁶ Калем је по исламском веровању и перо судбине, оно које записује дела и одређује судбину: „Da je vjetar kalem (pero sudbine), a voda tefter (knjiga sudbine), onda što god bi vjetar po vodi napisao, to bi brzo nestalo“ (Исто: 109). На специфичан начин Сијарић овде у подтекст романа умеће веровања из оријенталне традиције, преиспитујући изразито модерну проблематику сексу-

⁶ Овај одломак је дат као коментар на Румијев стих: „Pero u pisanju leti vrlo brzo, ali kad dođe na ljubav, prelomi se“ (Rumi 2000: 27).

алности и двојног идентитета, тематику и данас веома провокативну за модерног човека.

Тумачењем ко је далеки мудрац с којим хадум Алија разговара током читавог романа *Конак*, могао би се открити још један слој овог дела. Аутор описује хадумовог мистичног саговорника као персијског песника и мудраца: „Rekao sam mu da je to jedan učen i mudri Perzijanac koji je umro prije sto godina, i za sobom ostavio sto svojih knjiga, od kojih se mudrije ne mogu naći ni prije njega ni poslije njega, i on se tome zadivio – ali nije shvatio šta je to“ (ŠIARIĆ 1981: 14).

Само име источњачког мудраца с којим хадум комуницира може се довести у везу са поезијом и песништвом. Реч *sher* (شعر) на персијском језику значи песма, поема. Наставак *-an* у персијском језику је наставак за множину, па би *sher-an* могло значити: песме.⁷ Блиско томе је и значење речи *shaer* (شاعر): песник, које у множини гласи *shaeran* (شاعران) (TCPED: 716). Познат је и староузбечки песник Ali Şîr Nevai, чија поезија је код нас у књижевним круговима била јако читана захваљујући преводима на руски језик у којима је његово име било транскрибовано као Али Шер Навои (в. Костыря 1968: 9–12). Његово име у вези је са турским *şîir*: поезија. Дакле, значење имена имагинарног песника из романа *Конак* везано је за песништво и поезију, па би хадумов разговор са њим симболички могао бити разговор са поезијом самом. Евнух Алија тражи своју реалност у поетском, у књигама које је Шер-Ан написао, у неком мистичном али мудрому свету дубоко унутар поезије саме. Хадум изједначава књиге, поезију и Шер-Ана: „One laďadŹije traŹiće puno; traŹiće za mene i za moje knjige, a to je dvostruko – koliko za dvoje. Kad bi bilo i pet puta toliko, ja se od knjiga ne bih odvojio; zar da se, Œer-Ane, odvojim od tebe?“ (ŠIARIĆ 1981: 176).

У спољашњем свету хадум функционише опет користећи песничке цитате које је од Шер-Ана научио као своје путоказе и водиче. Он покушава да помогне Лемеш-аги који га је примио у свој харем и тиме му помогао, читајући му Шер-Анове мудрости:

Usudih se, rekoх mu:

Œer-An, gospodaru, pametno priĉa.

TraŹio je da mu to dokaŹem – i ja uzeх tvoju knjigu, Œer-Ane, otvorih je ondje gdje govoriš o siromasima i bogatima i proĉitaх mu: „Kad na nekom видиш бијел сарук, не превари се – помисли да је испран позajмљеним сапуном.“

Rekao sam da je bio gologlav onaj ĉovjek – i gologlav, i go, i bos; hajd' ĉitaj dalje.

„TuŹio sam se da nemam obuće. Ali, prolazeći ispred dŹamiје, ja vidjeh ĉovjeka koji nema nogu.“

To neka bi ĉuo onaj moj prijatelj. Ćitam mu dalje iz tvoје knjige, Œer-Ane:

„Najviše prava ima onaj koji ĉuti.“ Ništa nije rekao, ĉutao је.

„Bolje је бити прогонjen, него прогонitelj.“

⁷ Овај облик је у језичкој употреби јако редак, те је у персијском језику множина од речи *sher* заправо *sher-ha* (شعرها).

Ni sad nije ništa rekao. Tek vidim da se zamislio. Tražio sam po tvojim knjigama ono što je za njegovu dušu – kao što liječnik traži lijek za bolesnika, pa se dešavalo da ne pogodim ono što mu treba, nego upravo ono što ne treba – kao što se i liječnik prevari u lijekovima. Čitam mu: „Tamo gdje sam nekad bio živa vatra, sad sam pepeo od te vatre.“ Da li je mislio sad na samog sebe, ili na svog golog prijatelja, ne mogu znati, tek na nešto bolno je mislio.

Hoćeš li da čuješ još šta, gospodaru? – pitam ga preko otvorene knjige – kao što bi liječnik bolesnika, preko svoje otvorene torbe, pitao hoće U još koji lijek, ali on čuti – a čutnja je pristanak, i ja nastavljam da mu čitam, ne birajući već više šta: „Država je kao pijan seljak: podigni ga na konja sa jedne strane, on se prevali na drugu stranu.“

To je danas Turska! – veli hitro, i rekao bih osvetnički. – Tu je taj tvoj Šer-An pogodio (SIJARIĆ 1981: 17).

Изпека „Bio sam besan što nemam dobre cipele, a onda sam otišao na trg i tamo sreo čoveka bez nogu“ често се цитира као кинеска пословица, а изрека „Bolje je biti prognani nego progonitelj“ чувена је мисао из Талмуда. Цитирајући Шер-Ана, Сијарић заправо цитира низ мудрости и изрека различитих народа, Арапа, Јевреја, Кинеза, и то управо оне мудрости које су по свом смислу општељудске и блиске свакој култури. Шер-Анове књиге као да су некакво борхесовско сажимање свих мудрости овог света, које имају одговор на сва питања.

Хадум Алија, који свој недефинисани сексуални идентитет дефинише као „ни мач ни корице“ паралела је и супротност турском спахији Лемеш-аги, који је симболички везан за сабљу. Ако тумачимо симболику мача и сабље на исти начин, Лемеш-ага је сасвим дефинисан као мушки дискурс, и то у складу са традиционалним патријархалним представама.⁸ За разлику од Лемеш-аге који је цео живот живео као представник власти и моћи, евнух Алија трага за естетским вредностима, и своју суштину види у причи и причању, у поезији. Прича је за њега опстанак, као што је био и за Шехерзаду, и на њој лежи цео свет:

Svijet leži na priči – velim ja njemu.

Ja sam vidio da leži na sablji – veli on. – Pričom uspavljuješ. A sabljom budiš. Priča je, hadume, magla kroz koju hodiš a ne znaš kud hodiš; a sablja te, hadume, sama vodi naprijed. Izlazio sam – davno je to bilo – izjutra rano u polje sa sabljom o kuku. Oko mene trava i na travi rosa... Tamo iza dalekih brda izgrijeva sunce. Ja izvadim sablju iz korica i dignem je – da joj zrake sunca padnu na oštricu. Nijesi, hadume, ti to vidio a ja jesam: sablja tada više nije sablja, ona je tada plamen sunca koji gori u mojim rukama. A, velim ti, dolje je trava i rosa... U tvojim pričama ništa ne gori – nema sablje, nema rose, nema trave. Ni polja zelenoga tu nema. Do tmina i magla iz koje ti priča taj tvoj Šer-An. Priča gluposti.

Odbio sam da priča gluposti (SIJARIĆ 1981: 15).

⁸ Лемеш је и рало, плуг, што се такође може повезати са плодотворном, мушком симболиком.

Прича је овде супротстављена сабљи, фикција реалности, унутрашње естетско материјалном, и тој супротности између ова два лика Сијарић гради филозофски слој романа *Конак*.

Што дубље читаоца уводи у роман, Сијарић све топлије и детаљније гради оријенталну атмосферу романа, дајући причи на још једном нивоу традиционални контекст:

Prošao sam toga jutra kroz cio konak, i video da u njemu vrata, odaja, rafova i čilima ima koliko i ne treba, ali da čitaba nema nijednoga; a gdje čitab na rafu ne stoji, ne znam zašto bi stajao i raf. Ali moje nije, o Šer-Ane, da svijetu dodajem ono što on nema kad ne mogu ni sebi da dodam što sam nemam – pa sam evnuh.

A Lemeš-aga, ako nema čitaba, on zato ima oko svog konaka široke avlije, i čini mi se da ih je tri – dvije velike i jedna mala, i na svakoj kapija je. Jedna je glavna – ona što gleda u vrata konaka, i put kroz tu avliju popločan je, i oko pločnika cvijeće je. Vidio sam kako ga jutros podrezuju; vidio sam da se jutros radi u svim avlijama, da se uspravlja ono što leži i da se sklanja ono što smeta – i momaka u tome poslu puno je; dokon sam tu, Šer-Ane, samo ja. Otkidam cvijeće i mirišem ga (SIJARIĆ 1981: 27).

Сам конак је уређен у складу са обичајима оријенталне културе, а у тексту романа је честа и флорална симболика. Цвеће и мирис цвећа се јако често спомиње током радње романа, призивајући у имажинацију читаоца арабеске и друге флоралне мотиве специфичне за оријенталну уметност.

Одећа ликова такође је детаљно описана, онако како је био обичај времена у ком се радња романа дешава. Међутим, и одећа овде има улогу да дочара пропадање и нагласи граничну позицију у којој се ликови налазе:

[...] ona ropkinja iz Vlaške, koja je provela noć s Lemeš-agom, i sada služila njegovu hanumu; stajala je pred njom uz brvna, s prebačenom mahramom preko ramena, s ogledalom i češljem u rukama. Bila je u onoj istoj haljini koju sam joj pomogao da obuče u odaji Lemeš-agiној – i bila je jedna u toj haljini.

Ni hanuma nije imala ništa na sebi od haljina kakve obično nose žene spahija, i ja sam odmah pomislio: da su u ovom spahijskom konaku najprije propale žene i strehe, i da se drži još samo muška strana, ona koju čini Lemeš-aga (Исто: 21).

Пропадање се најпре осетило на самом конаку, на кући, а затим на женама, и то у оном материјалном што им припада, дакле, на одећу. Лемеш-ага, као мушки дискурс, и по традиционалним представама глава куће и конака, још увек није посве пропао. На овом месту аутор наговештава да ће Лемеш-агино пропадање означити дефитинивни крај свих њих.

Традиционално се у роману *Конак* испољава и кроз различита веровања. Хадум Алија спомиње и занимљиву симболику прстена. Он гледа у прстење на рукама жена и ропкиња свог господара и чита са њих: „i neka mi

je oprošteno što ću reći: da bi se teško našao čovjek koji bi bio bolji znalac od mene – jer, uza sve, ja sam umio i da čitam pisma na prstenju.“ Хадум на прстењу види знакове и писмо:

Ponekad je na njima puno jazije. Ta jazija ponekad puno kazuje. A najčešće govori o sreći: nek je srećan onaj koji ovaj prsten nosi – što ga načini Hasan što ga načini Husein ... godine te i te, kakav niko ne načini prije njega, a neće ni poslije, jer pri njemu su čudotvorne tajne koje čuvaju i koje liječe: ako ne vjeruješ, nosi ovaj prsten i uvjериćeš se. O koliko su neki od njih stari, i lijepi, Šer-Ane! (Исто: 23–24).

Аутор овде у подтекст умеће симболику прстена, која има комплексно значење кроз различите традиционалне културе. Прстен је често имао улогу у гатању:

У низу магијских радњи било је укључено → гледање кроз п. Затворени круг п. осмишљаван је као симбол затворености, чувања својег за себе. Када би сватови ишли по невесту, она се трудила да прва погледа младожењу кроз п. (буг., срп.). Ако је један од супружника одлазио из породице, онај који је остајао требало је да га крадом погледа кроз венчани п. (Метохија); да би се добила парница на суду, требало је погледати судију кроз п. скинут с руке покојника (Тимочка крајина) (СМ: 454–455).

Најчешћа симболика прстена свакако је симболика брака и верности. Но, у хришћанству прстен сем што „simbolizuje prihvaćenu vernu privrženost, dovodi se u vezu sa vremenom i kosmosom“ (RS: 751). Управо на симболику времена указује Сијарић када говори о разним женама које су ханумино прстење пре ње носиле:

Nalazim da su sa onog puta – iz onih zemalja i gradova kroz koje je – ratujući prolazio s vojskom moj gospodar i, Šer-Ane, porobljavao i plijenio. Tek takvo se prstenje gradi i nosi sve od Karadenjiza do Varadina. Nose ga Turkinje, Grkinje, Vlahinje. Ide s ruke na ruku, ide s prsta na prst: pa prsti umru a prstenje ostane [...] (SIJARIĆ 1981: 24).

Овде прстен представља непролазно и трајно у односу на пролазно, оно што одолева историјским променама и ратовима. Истовремено, Сијарић указује и да је прстење и накит симбол друштеног статуса мушкарца који га поклања жени. То је и разлог због ког је у свим културама прстен присутан у свадбеним обредима, па и код словенских народа: „У свадбеном обреду, п. је симбол новог социјалног статуса младих, њиховог повезивања; обавља функцију заштите [...]“ (СМ: 454). Енергија коју прстен има увек је везана за личност која га носи, или личности које су га носиле:

Donekle ima zajedničku simboliku s krugom kao večnošću, kontinuitetom, božanstvenošću, životom. Takođe predstavlja dostojanstvo, suverenost,

snagu, izaslaničko punomoćje, dovršenost, ciklično vreme. Prsten se izjednačava s ličnošću vlasnika, a darovati prsten znači preneti moć, prstenovati, združiti ličnost darodavca i daroprimca (IES: 138).

Kao жена освајача који је током својих похода накит отимао, и затим га својој жени поклањао, ханума и сама прима судбину тог прстења и налази се пред новим историјским променама, када постоји могућност да и сама остане без иметка, а њен пад и њена несретна судбина је заправо оно што хадум чита са њеног прстења: „Ostaće i ovo hanumino prstenje – a ovi prsti otići će: o kako lepe ima prste!“ (SIJARIĆ 1981: 24). Овде је гатање заправо читање историјске неминовности и жаљење због нечега што предстоји. Прстен на хануминој руци представља и комуникацију кроз историју, са свим његовим претходним власницима, с сличан мотив се јавља и у Сијарићевој песми из књиге *Лирика*:

Имам један прстен.
Стари прстен неког старог Римљанина. Извађен је из гроба.

Има једно доба
Како ме мучи тај прстен:
Све ми се чини да ми онај Римљанин говори
Да је и он, кад је жив био,
На истом, на малом прсту,
Тај прстен носио (СИЈАРИЋ 1988: 18).

С обзиром на то да је радња романа смештена у турски конак, у роману има и исламског религијског подтекста, чиме Сијарић гради традиционалну атмосферу и осликава историјски тренутак. Када Алија прижељкује да се врати у родно Аково, Еме ханума му говори: „[...] da smo mi uvijek na božjem putu, da smo od boga i da mu se vraćamo, samo neko prije, a neko kasnije – kako koga on sam sebi pozove“ (SIJARIĆ 1981: 22). Текст романа комуницира са цитатом (ајетом) из Курана, из поглавља *Крава*: „Mi ćemo vas doводити u iskušenje malo sa strahom i gladovanjem, i time što ćete gubiti imanja i živote, i ljetine. A ti obraduj izdržljive, /one koji, kad ih kakva nevolja zadesi, samo kažu: Mi smo Allahovi i mi ćemo se Njemu vratiti! (II: 155–156)“ (PREVOD KUR'ANA 1998: 24). У традицији ислама, овај цитат из Курана изговара се када се чује вест о нечијој смрти. Значење овог ајета подсећа на смртност, пролазност и стрпљење. Символика путника је у овом случају везана за пролазност овог света и човекову привремену присутност на њему. Истовремено, овај ајет упућује на начин на који је по исламу први човек Адем (Адам) створен: „Allah je prvog čovjeka stvorio od gline, blata, prašine, dakle od zemlje. Prvi čovjek nema ni oca ni majke, dakle roditelje, [...] već ga direktno Allah stvara po principu budi i on biva. [...] Kada je Allah stvorio Adema, dao mu najljepši oblik i udahnuo u njega ruh – duh“ (SPANIĆ 1997: 17). Према исламском мистицизму, ово је објашњење зашто је за човека божански Апсолут прапочело, јер човеков дух је

део божанског духа. Човек на овом свету само чезне да се врати свом божанском прапочетку од ког је и потекао (в. NIKOLSON 2004: 110–125).

Зато је, по том веровању, човек на овом свету путник. И роман *Конак* испричан је као прича путника, хадума Алије. Хадум чезне да се врати свом завичају, да умре у Акову у ком је рођен: „aman, aman, u Akovo, u koje sam pošao, a ne stigao; o hoću li ikad tamo stići – da umrem kod one vode, kod one gore, kod one djece što su mi govorila da sam Alija čivilija?“ (SIJARIĆ 1981: 92). Повратак завичају би требао да оствари његову праисконску жељу за повратком почетку: „Hoću, Šer-Ane, da čujem tu reč; hoću da sam, Šer-Ane, na početku... Kod one vode, kod one gore...Aman!“ (Исто: 175).

На религијске списе Сијарић алудира и када хадум Алија говори о жени из харема, Џенети, и њеном брату Ибрахиму:

Zapisivao sam poslije ime Ibrahim. To je ime božjeg milosnika Abrahama – Ibrahima. To je njen brat – brat Dženetin. Lijepa su im imena dali njihov otac i njihova majka – kćerki ime rajske duše, a sinu ime proroka, onoga što je na žrtvu bogu prinio svoga sina Jakuba. Sada su oni oboje i Rajska duša i Prorok. Pa čime se onda, o Šer-Ane, isplatila žrtva Abrahamova!

Pišem to ime – Ibrahim. Rob sužnji. Tamo preko Dunava, u zemlji Vlaškoj. Kulaš mu je, Šer-Ane, izbavitelj. Pišem ta dva imena, a strah me hvata; strah me hvata od moga imena (Исто: 96).

Аутор алудира на старозаветну причу о Абрахаму, која се појављује и у Курану. Божји посланик Ибрахим искушан је тиме што је било потребно да жртвује свог сина Јакуба. Овде аутор комуницира са исламским веровањем по ком човек добија особине значења свог имена:

Allahov Polanik (a.s.) u više navrata u svojim hadisima insistira na tome da roditelji vode računa o nadijevanju lijepih imena svojoj djeci, jer osobno ime svakog pojedinca izražava to što taj pojedinac odista jeste. Osim toga, na budućemu svijetu će Allah baš tim imenom dozivati svaku osobu. Prema tome, ukoliko je ime osoba sama, djelovati na to ime znači dohvaćati i samo biće“ (AGIĆ 1988: 9–10).

Сијарић алудира на мотив жртвовања, заједнички са старозаветну и куранску причу. Алија предосећа да је Ибрахим својим именом предодређен да му се слична судбина деси, као и Џенета⁹ која је предодређена да буде чиста, рајска душа. Жртвовање постаје мотив јако важан за даљи заплет романа. Кулаш, као силник и представник нове власти, покушава да примора Џенету да проведе ноћ с њим, уцењујући је њеним братом Ибрахимом, који је роб у Влашкој. Да би спасила брата, Џенета би требало да се жртвује. Уцењен је и хадум Алија, коме је обећано да ће слободно отићи у Аково, ако помогне Кулашу у његовој намери. Хадумов страх од будућих догађаја најпре је најављен кроз сан у коме види Џенету и Кулаша заједно:

⁹ Џенет по исламу: Рај.

Daću onom hadumu ljude da ga odvedu u Akovo – veli joj. – Tako smo se i pogodili: ja njemu ljude, on meni tebe; zato sam ja noćas ovdje s tobom. Ja mogu – veli joj – sve što hoću: mogu da zatvorim, mogu da izbijem, mogu da ubijem. Cio ću – veli joj – ovaj konak da uzmem i uzeću tebe sa njim. Ja onoga tvoga Lemeš-agu ne vidim koliko jedno zrno prašine. Kad ja idem kroz varoš, sva se varoš digne da me pozdravi. Ali ja tebi neću ništa učiniti, ti se ne boj. Jesi li živa? – pita je, a ona mu veli da je živa. Je li ti milo što si sa mnom? – pita je, a ona mu veli da joj je milo. I ja vidim da joj je i milije i slađe nego kad je bila sa Lemeš-agom. I ustaje, o Šer-Ane, i igra mu – zavija pred njim kukovima i trbusima, i pjeva mu. I pjevajući, pita ga: ko si ti? I ne Čeka da na pitanje Čuje odgovor, nego mu se gola – na njegovu crnu glavu, baca – i sa njim propada kroz meke duške Lemeš-agine, iz kojih se više i ne vide (SIJARIĆ 1981: 95).

Сан у коме Џенета издаје Лемеш-агу указује на то колико је хадумов посао да чува и сачува жене дубоко важан за њега. Иако жели да оде из конака у своје родно Аково, то што је хадум, чувар конака јесте његов идентитет и једино што је до тог тренутка знао да ради и видео као важно. Он се боји за жене које чува и не зна шта ће са њима бити под ударом нове власти која је персонификована у Кулашу:

A Kulaš je dolje lomio granje i granjem gore lomio moj pendžer. Pa ga nijesam drukčije gledao nego da to dolje stoji država ... A on se tako i držao – kao da je država. Mlad je, i jak je i bijesan – i sva je slika i prilika svoje mlade države, i otkud se, o Šer-Ane, ja nađoh čelo u čelo sa jednom državom, ja evnuh, ja siromah, ja putnik, koji nemam nikakve druge moći samo to malo moći nad ropkinjama? Znam da ću sada dolje pred njim biti nakovanj, a on da će biti malj koji će na meni iskivati onaj mali crni ženski jad – da ga ima za jednu noć, a ja za to da imam put, a ona da ima Ibrahima... (Исто: 111).

Међутим, Џенета ипак одбија Кулашеву уцену. У конаку нараста мучна драма, изазвана Кулашевим притисцима и неизвесношћу, а уместо Џенете, за Ибрахима се жртвује Урфа. Ово је непосредно мотивисано одлуком да искорачи из свог ропског статуса учинивши оно што жели, затим пријатељством према Џенети, али и оданошћу господару. Урфа каже да од како је пала у ропство, само се због Џенете усудила да уради нешто недозвољено: „Bog mi je svjedok da je Dženeta ucijenjena od Kulaša, a ja ni jesam – i kao što možeš da očekuješ, Dženeta je odbila, i kao što ne možeš da očekuješ – ja sam pristala da je zamijenim. I ništa više od toga nijesam imala da joj dam; što sam imala, to sam i dala“ (Исто: 147).

Драма у харему се завршава на чудноват начин Џенетином смрћу. Она не може да поднесе величину жртвовања коју је Урфа за њу учинила:

– Много је – почињала је сада Dženeta – много је, Urfa, to što si za mene učinila – izrekla je kao da govori kroz san i korakom mjesečara, a polugola – jer polugola ustala je iz postelje i pošla prozoru. I, Šer-Ane, za kraće

nego što bi se izgovorilo ime Ibrahim, presavila se na drugu stranu, svitnula bijelom haljinom, i za sobom ostavila prazan prozor, kao da je sa njega prhнула ptica.

Naše su oči ostale prazne. I prazna odaja Lemeš-agina. I tišina... U tišini riječi: „Mnogo si učinila. ...!“ – i tup pad (Исто: 149).

Ова ситуација дефинише традиционалне оквири у којима женски ликови у роману живе. Оне су робинје, припадају Лемеш-аги, иако са њим нису венчане, припадност њему јесте део једне традиционалне норми у оквиру које су оне навикле да функционишу и имају своје место. Када су робинје Лемеш-аге, по норми традиције којој припадају, оне ипак имају своју вредност и место у друштву, а од тог места у харему као да не траже ништа више. Међутим, кад припадну Кулашу, макар и на једну ноћ, оне губе своју вредност коју им традиционални оквири дају. Зато је за Џенету смрт боља од губитка тог традиционалног оквира. Ова трагична и необична прича може се донекле повезати са старозаветним мотивом Јудите која, да би спасила свој народ, заводи и убија војсковођу. Сијарић показује положај жена у мучним тренуцима историјских промена, када су оне изложене различитим притисцима власти. Најзад, иако неизречен, овде је, у извесној мери, наговештен мотив љубави међу женама, превасходно пријатељске, али, можда и еротске, што такође указује на модерност романа.

Сијарић слика жене у овом роману као флоралне, вегеталне, затворене у мали свет изван ког ништа не знају:

Nijedna se žena moga gospodara neće nikom javiti, gospodine; i kad bi koja to i htjela – ona nije u mogućnosti da to učini, jer te su žene zatvorene u odaju, u koju – sem mene, niko ne ulazi. One su kao kakva mala djeca koja još nijesu prohodala: one ni prag od svoje odaje ne mogu preći a da ja ne vidim“ (Исто: 112).

Но, Урфа и Џенета се као ликови ипак издвајају од других жена, показујући доследност и снажне емоције. И њиховим судбинама управљају историјске околности. Ако је Кулаш, од кога су у једном тренутку зависиле њихове судбине, персонификација нове власти, а Лемеш-ага персонификација старе власти која губи моћ, онда је хадум у својој немоћи персонификација онога што ће та власт, царство постати, тог старог система који постаје немоћан да ове жене даље штити:

Ja mu pričam priče, a on ih ne sluša; a kad nešto sam priča, to je o ratovima, ljut je na sebe sto je ratovao veli da mu od toga nije ništa ostalo do miropkinje. Veli da će nas sve pobiti, neka i nas nema, a poslije da će umrijeti, nek i njega nema; neka ništa nema na ovome svijetu do onoga evnuha – veli sa tebe – neka na evnuhu ostane tursko carstvo u Srbiji i moli se bogu da tako i bude. I veli da će tako i biti; i trlja me nogama i rukama po golom tijelu, i čini svašta, i kad više ne može ništa, čini mu se da opet može i jaukne; a meni se čini da bi tada zaplakao kad ne bi jauknuo. Pa mi ga žao (Исто: 104).

Лемеш-ага распушта харем, задржава само Урфу, и тада су жене изне-
нађене својом слободом:

One kao da su se bile složile: da neće iz kuće Lemeš-agine, ili ako mo-
raju – neka ih proda. Nijesu se usuđivale da budu ptice – onako kako sam im
govorio: podignite – krila i letite sa grane na granu sve do vašeg kraja i zavi-
čaja, jer vi više nijeste ropkinje, slobodne ste. Ali sa njih, avaj, Šer-Ane, bilo
je već davno otpalo perje i jedva su umjele i da hode – jer hodeći samo od
sobe do sobe, jer hodeći samo od praga do praga, one su bile izgubile korak,
i hodile su kao kakva djeca koja su, Šer-Ane, tek prohodala. A svijet je prostra-
niji od soba i pragovi od grada do grada daleko su, a još dalja zemlja od zemlje,
i nijesu smjele da se puste na put, one – ptice bez krila; nijesu smjele u široki
svijet u kojem su ih vijali. Hvatali. Prodavali na bitpazarima (Исто: 180).

Сијарић се опет, као и у роману *Кућу кућом чине ласџавице*, враћа теми
издвајања из колектива. Жене из харема доживљавале су традиционалне
норме у којима су биле заробљене као свој ослонац, за други начин живота
нису знале. Када изгубе тај ослонац, оне као да губе тло под ногама, ван
ропства не умеју ни да ходају.

Хадум се на слободи слично понаша. Он и даље осећа потребу да жене
чува и покушава да нађе неко место за њих. У оквиру традиционалних норми
тадашњег друштва, те жене имају само једну вредност и функцију – да буду
нечије власништво. Када остану без власника, оне не знају куда да иду. Тако
ненавикле на слободу, оне одлазе са непознатим мушкарцима, и хадум оста-
је сам: „I otišle sa njima. Za svojom srećom. Pobjegle, efendijo, od onog tijesta.
Od boje. Sad se drumom truckaju, u kolima. Ko zna gdje će stići. Kola i kolari
stižu svuda. U neki han. U neku staju“ (Исто: 204). На крају свог пута, и хадум
је затечен својом слободом, остаје као индивидуа без колектива, без тради-
ционалног ослонаца, без старог царства у ком је имао своју улогу, без харема
који би чувао. На путу ка свом завичају, и свом почетку он се пита да ли је
то оно што је желео: „Ravnim poljem ide jedan evnuh – izrekoh. A ne znam šta
mi bi da to kažem. Veselim li se ja to, Šer-Ane, što idem?“ (Исто).

Сијарић романом *Конак* продубљује своју фасцинацију прелазним,
амбивалентним, те прелазни историјски тренутак у коме ослабљено Осман-
ско царство треба да препусти власт кнезу Милошу има улогу и у каракте-
ризацији ликова. Ова маргиналност, осећање неизвесности и кризе, типични
су за модерног човека. Као персонификација тог прелазног историјског тре-
нутка, ову причу прича хадум Алија, чувар харема, који је евнух, ни мушко
ни женско, као што је и царство слабо, није ни сасвим нестало али и нема
свој стари значај. Кроз поигравање са недефинисаним полним идентитетом
хадума Алија, који је „ни мач ни корице“, лик Алије бива одређен симбо-
лички као писац, песника који је у сталној комуникацији са замишљеним
персијским мудрацем Шер-Аном, чије име симболизује поезију саму. У стал-
ној комуникацији са поетским и књижевним, хадум покушава да нађе пут
ка свом почетку, ка завичају, а и завичај је симболички веза са традиционал-

ним. На путу ка завичају, дакле према *традицији* из које је потекао, хадума затиче ново, модерно доба, које га спречава да тамо стигне. У конаку Лемеш-аге он је само привремено, он је путник, што роман повезује са митолошким представама о путу и путнику. Заточеност хадумова и његова чежња за завичајем подсећају тако и на Одисеја и његов повратак у Итаку. Прича о путу је истовремено још један начин на који аутор кроз текст романа преиспитује двојност и прелазност. Урушавање значаја царства огледа се и у самој згради конака, у ћелављењу Лемеш-аге, а све ово указује на специфичан однос аутора према историјском. Сијарић се самом историјом не бави, али преиспитује однос човека према историјском, затеченост ликова у прелазном историјском тренутку. Персонификација нове државе је Кулаш, који користи свој положај и моћ да уцењује хадума и жене у харему. На самом крају романа, Лемеш-ага сасвим пропада, и ослобађа све жене из харема. Ослобођене дотадашњег традиционалног окружења, у коме су имале своју, ма како скромну, улогу и место, оне су збуњене својом слободом и у новом свету, као биљке које расту у санци познатих простора, не умеју чак ни да ходају. Оне су флоралне, вегеталне, навикле на патријархални оквир који представља њихов ослонац, без ког не знају куда би пошле. Овај роман испитује однос ликова укорењених у оријенталној традицији и култури, у традиционалним нормама уопште, према новом времену и новом историјском тренутку, а то је несумњиво типична тема модерног романа. У извесном смислу, Сијарић, попут Станковића укршта традиционално и модерно и на њиховом урштању гради самосвојно дело.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОСТЫРЯ, Вячеслав. Влюбленный сердец. *Огонёк* Но 39 (1968): 9–12.

СИЈАРИЋ, Тамил. *Лирика*. Београд: Бигз, 1988.

СМ: *Словенска митологија*, енциклопедијски речник. Београд: Zepter book world, 2001.

*

AGIĆ, Senad. *Muslimanska lična imena*. Sarajevo: Starješinstvo islamske zajednice Bosne i Hercegovine, 1988.

BURZYŃSKA, Anna, Michal Pavel MARKOWSKI. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

HANGI, Antun. *Život i običaji muslimana u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Naklada Danijela A. Kajona, 1907.

IES: *Ilustrovana enciklopedija simbola* (Kuper, Dž. K). Beograd: Prosveta – Nolit, 1986.

IHSANOĞLU, Ekmeleddin. *Historija osmanske države i civilizacije*. Sarajevo: Orijentalni institut u Sarajevu, 2004.

NIKOLSON, Rejnold. *Sufizam. Mistici islama*. Beograd: Babun, 2004.

Prevod Kur'ana. Besim Korkut prev. Novi Pazar: El-Kelimeh, 1998.

- REBRONJA, Ismet. Drumovi u delima Ćamila Sijarića. *Književno djelo Ćamila Sijarića*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2003, 67–73.
- RS: *Rečnik simbola* (Gerbran, Alen, Ševalije, Žan). Novi Sad: Stylos, 2004.
- RUMI, Dželaludin. *Mesnevi* I. Sarajevo: Ljiljan, 2000.
- SIJARIĆ, Ćamil. *Konak*. Sarajevo: IRO Veselin Masleša – OO Izdavačka djelatnost, 1981.
- SPAHIĆ, Mustafa. *Povijest islama*. Travnik: Borac, 1997.
- TCPED: *The Concise Persian-English Dictionary* (Aryanpur-Kashani, Abbas, Aryanpur-Kashani, Manoochehr). Teheran: Amir Kabir Publication, 1996.
- TSS: *Türkçe Sırpça Sözlük* (Slavoljub Đinđić, Mirjana Teodosijević, Darko Tanasković). Ankara: Turk Dil Kurumu, 1997.

Nadija I. Rebronja

ORIENTAL TRADITION IN CAMIL SIJARIC'S NOVEL *KONAK*

Summary

In the novel *Konak*, Sijaric goes even deeper into history, this time by dealing with the period in which the weakened Ottoman Empire needs to leave the power to Prince Milos. Once again, the author reveals his fascination with the transitional and ambivalent, so that this transitional historical moment also plays a role in characterisation of characters. This marginality, the feeling of uncertainty and crisis, are typical of modern men. As a personification of that transitional historical moment, this story is told by Alija, a harem guardian, who is a eunuch, neither a man nor a woman, just like the weakened empire that has not completely gone but is lacking its previous significance. The author plays with non-defined gender identity of Alija, who is 'neither a sword nor sheath', defining him symbolically as a writer and poet who constantly keeps in touch with an imaginary Persian wiseman Ser-Ana. If the name Ser-Ana is interpreted, symbolically it could represent poetry itself, literature and books, in the same manner Alija defines it himself. Within constant touch with the poetic and literary, Alija tries to find a way back to his beginnings, his homeland, while the homeland is a symbolical connection to the traditional. On the way to his homeland, that is, to the *tradition* he comes from, Alija sees a new, modern age which prevents him from getting there. He stays only temporarily at Lemes Agha's lodgings, he is a passenger, which connects the novel to mythological views on journeys and passengers. Alija's imprisonment and longing for homeland resemble *Odyssey* and his return to Ithaca. At the same time, the story of journey is another means the author employs to question duality and transition through the novel's text. The crumbling of the Empire's significance is seen in the lodgings' appearance itself and Lemes Agha's bolding. All this points to a specific attitude of the author towards the historical. Sijaric does not deal with history itself, but he does question the attitude of men towards the historical, as well as the characters themselves within transitional historical moments. The perso-

nification of a new state is Kulas, who uses his position and power to blackmail Alija and the women in harem.

At the end of the novel, Lemes Agha deteriorates completely and frees all the women from harem. Free from the then-traditional surrounding where they used to have their position and place, though humble, they are confused by their freedom in the new world, similar to plants that grow in shadows of familiar spaces – they cannot even walk. They are floral, vegetative, used to the patriarchal frame that represents their support without which they do not know where to go. This novel questions the attitude of characters deeply rooted in oriental tradition and culture, in traditional norms in general, towards the new time and new historical moments which is without doubt the typical theme of modern novels. In certain ways, Sijaric, like Stankovic, intertwines the traditional and modern, and based on this intertwinement, Sijaric builds up his own work.

Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
nadija_r@yahoo.com

Силвиа Х. Дражић

ЈУДИТА СУСРЕЋЕ ЈУДИТУ: „ОПРЕЗНИ ИДЕНТИТЕТ“ КРОЗ ОГЛЕДАЛО КРИТИЧКОГ МИМЕСИСА (ЈЕДНО МОГУЋЕ ЧИТАЊЕ)

У раду се спроводи једно могуће теоријско читање прозног текста Јудите Шалго (Нови Сад, 1941–1996) кроз визуру појма идентитета који се сматра једним од централних топова у њеном књижевном опусу. У својеврсној интерпретативној мимикрији једног од наративних поступака саме списатељице (наративизација научног дискурса) ово читање своје теоријско упориште налази у појмовима који потичу или су блиски феминистичкој теорији као што су идентитет, номадизам, перформативност, критички мимесис, трансгресија, афонија. Њиховом функционализацијом анализирају се неке од „водећих“ тема њеног стваралаштва: „опрезни“ идентитет, програмско бескућништво, женски континент. Наративни простор интерпретације одређен је пре свега теоријом субјекта и неуспелог перформатива Џудит Батлер, а потрепљен теоријом идентитета Стјуарта Хола, појмом номадизма формулисаног у текстовима Жил Делеза и Феликс Гатарија као и тумачењем мита о Нарцису и Ехо, ГЧ. Спивак.

Кључне речи: Јудита Шалго, идентитет, номадизам, критички мимесис, афонија.

*Душа која налази своје исцупљење
увек је већ на њују.*

(Жил Делез)

Синтагма у наслову, „опрезни идентитет“, изведена је из реченице коју је Јудита Шалго изговорила у излагању *Мој јеврејски идентитет*, на књижевној вечери под насловом *Јеврејски идентитет у савременој српској књижевности*, одржаној 1992. у Јеврејској општини у Новом Саду. Реченица је уследила као резиме биографске секвенце која се осим у овом тексту, у изворном или нешто измењеном облику, понавља још неколико пута у њеним

прозним делима. Она гласи: „U proleće 1944. mati me je, pre no što će biti deportovana, odvela u drugi grad i „poverila“ na čuvanje jednoj ženi koju od ranije nisam poznavala. Objašnjeno mi je da ću ostati kod nje dok se mama ne vrati, a da ću dotle svoju novu poznanicu oslovljavati sa „mama“. Niko nepoznat ne sme da zna da nisam njena rođena kći“ (ŠALGO 2000: 134). По завршетку рата, мајка се вратила из логора и односи су поново прекомпоновани. Шалго даље пише да је из нестабилности, односно замењивости овог основног животног односа, односа мајка-дете, за њу проистекла свест о замењивости свега што на свету постоји, па и ње саме. И коначно, резимирајући ово, за трогодишње дете драматично искуство, она каже: „Ono je, izvesno, uslovalo i moj hronični oprez u pogledu svake identifikacije, uslovalo takođe i neakvu moju poetiku identifikacije“ (ŠALGO 2000: 134).

Да ли из опреза у погледу сваке идентификације имамо право да закључимо да је потом и сваки задобијени идентитет био опрезан. Да ли из прилошке одредбе за начин (опрезно) која карактерише радњу следи и да ће и њен производ или резултат делити то обележје, да ће и он постати опрезан, да ће прилог постати придев. Да ли опрезне радње нужно имају и опрезне последице. Дакако, таква нужност и генерализација тешко могу да се бране, и неретко, почетни опрез, ако би био разуверен, може да се доврши и у потпуном прихватању. Дакле, у овом случају, питање је само реторичко. Било да се говори о идентитету који карактерише списатељско саморазумевање Јудите Шалго, било да се говори о идентитету који она уписује у своје ликове, он се увек може описати као опрезан. Ради се само о томе да се опрезни идентитет на наведеним позицијама потврди, опише и ако је то могуће, да се покажу узроци и модуси његовог произвођења.

Стјуарт Хол (Stuart Hall), теоретичар студија културе, у есеју под називом *Kome treba identitet* објављеном 1996, што је иначе и година смрти Јудите Шалго, пише: „Poslednjih se godina pojam identiteta našao u središtu prave diskurzivne eksplozije, dok je u isto vreme bio podvrgnut temeljitoj kritici. Kako objasniti taj paradoksalni razvoj?“ (HOL 2001: 215). Темелјита критика о којој Хол говори дестабилизovala је, деесенцијализovala и партикуларизovala овај појам. У једном теоријском замаху од деконструкције до постмодерне носећи појмови западноевропске метафизике попут разума, субјекта или истине радикално су историзовани. Субјект губи своје трансцендентно упориште и контунуитет. Идентитет није више недељива, увек себи једнака суштина која лежи у основу свих људских испољења, него постоји само кроз своје вишеструко друштвено, политички и културно одређене појавне облике.

Не може се, наравно, прецизно знати, нити утврдити, у којој је мери овај теоријски преокрет заокупљао Јудиту Шалго. Али чак и ако није био у фокусу њених интересовања, распад једне теоријске парадигме и њено смењивање другом, ток који се потом дисеминирао у поље уметности и књижевности, свакако није могао остао непримећен и недејствен. Утолико пре што унутар концептуалне уметности, која је Јудити Шалго као саучесници нових уметничких пракси седамдесетих година прошлог века свакако била

позната и блиска, појам идентитета доживљава још једну, сада родну субверзију. Раслојавањем идентитета, релативизовањем његове јединствености, жена уметница задобија простор и право да постане легитиман субјект уметничког истраживања и исказивања.

О књижевном стваралаштву Јудите Шалго могуће је говорити на много начина и са различитих полазишта: то може бити њена поезија, проза, припадност неоавангарди, језички експеримент, утопија... Верујем да ће се теме и перспективе временом све више умножавати. Овде одабрано читање проденуто кроз визуру питања о идентитету посматра га као један од централних топоса стваралашва Јудите Шалго. Оно се ослања на горе омеђани хоризонт („темељна критика“) да би у потоњој дискурзивној експлозији о којој Хол 1996. говори нашло своје даље идеје водиље и профинило своје теоријске инструменте. Једна од кључних актерки ове „експлозије“ била је Џудит Батлер (Judith Butler) која је померањем идентитета са привилегованог места извора/почетка деловања на његов крај/резултат додала нешто угља у ватру актуелних идентитетских спорова и довела до радикалне преформулације, преокретања феминистичке теорије идентитета. Тако сусрет две Јудите (Шалго и Батлер) отвара/затвара наративни простор одгонетања једне другом. Дакако то неће бити у пуном теоријском опсегу и досегу ставова Џудит Батлер, него само у овде одабраном теоријском фрагменту. Могућност фрагментарног функционализовања теоријског дискурса у читалачком и интерпретативном, оправдава сам прозни текст Јудите Шалго. Њен наративни поступак неретко искорачује из своје матичне компетенције и преузима фрагменте научних, социолошких или филозофских теорија које потом наративизује. Тако теоријски растерећени, понекад претворени само у слику попут слободно лебдеће интелигенције, бљештаве ауре Кирлијанове фотографије, Ајнштајнове теорије релативитета или Фројдове психоанализе, они постају интегрални део прозног текста (уп. DRAŽIĆ 2013: 94). По узору на Јудиту Шалго, као нека врста мимикрије једне од њених списатељских стратегија, предузима се искорак у поље феминистичке теорије и кроз интерпретативну апроприацију појмова идентитета, перформативности, критичког мимесиса и афоније, конструише се једно могуће читање.

Питање идентитета је на двоструки начин урачунато у интерпретативни наратив текста Јудите Шалго. С једне стране у контексту горе наведене промене једне теоријске па онда и уметничке парадигме, а с друге, не мање битно, она сама га је дестилисала из властите биографије. А ипак, овде неће бити превише речи о биографији Јудите Шалго. Не зато што она није вредна пажње, него зато што ће се питањима идентитета приступити из корпуса њене књижевности. Упутство за то даје опет сама списатељица. „О svetu oko sebe, svojoj svakodnevici, aktuelnoj istoriji, političkim prevratima i kulturnim skandalima ona piše samo posredno, sa distance, prelamajući ih kroz diskurs umetnosti, književnosti, nauke ili istorije. Na sličan način, neki presudni događaji u vlastitom životu postaju segment njene proze i tek tako višestruko relocirani i reinterpretirani i sastavni delovi njene biografije“ (DRAŽIĆ 2013: 16). То потврђује

и њен недавно објављен радни дневник где се живот бележи само као потенцијална грађа за књижевност.¹ Питање идентитета поставља се и релативизује на неколико кључних тачака онога што уобичајено чини један идентитетски асортиман: на питањима језика, нације, рода и професије². Сва она сведоче о измештености у односу на неки од доминантних дискурса. Сва су својеврсни режими другости. Понекад, то су само празна места.

1. Мајтерњи језик Јудитије Шалго био је мађарски³, ипак она је сва своја дела написала на српском.

Тек понегде, заостала је понека мађарска реч.

Родитељи Јудите Шалго били су Јевреји и као и сви асимиловани Јевреји у Европи говорили језик средине у којој су живели. Шира породица живела је, по Јудитиним сећањима, у различитим војвођанским местима. Осим Новог Сада, она помиње Темерин, Суботицу, Бачку Топољу, Аду, Мали Иђош и као свој матерњи језик наводи мађарски. С друге стране, већ у овој тврдњи, уочава се нестабилност једног од првих слојева идентитета, јер кад говори о мајци и матерњем језику, Шалго има на уму двоструку референцу: мајку и адоптирану мајку.

Мађарски је био језик њене породице али и трагичне ратне епизоде у којој губи оца и два пута мења мајку. То је био језик непријатеља, језик страха и скривања, али и језик пријатеља, језик спасења. Њена помајка код које провела године рата, која ју је заштитила и спасла била је Мађарица. Српски је био језик којим је други пут проговорила кад је 1947. пошла у школу и он је постао језик социјализације и језик њеног списатељског самопотврђивања. Два језика чувају у себи два искуства света и понекад су посве непреводиви. Класично сведочење о тој раздвојености представља роман Еве Хофман (Eva Hoffman), *Izgubljeno u prevodu*. У контексту једног много радикалнијег мењања културног и друштвеног амбијента, „културног пресађивања“ у којем се пољско детињство наставља у канадско младалаштво и америчку зрелост, она пише о смени једног идентитета другим, где сваки остаје затворен у границама својих искустава и сопственог језика, без стварне комуникације међу њима „ne možete da prenesete ljudska značenja u celosti iz jedne kulture u drugu“ (HOFMAN 2002: 200).

¹ Извесна промена настаје након осамдесетих година прошлог века када се релативна безбедност социјалистичког света распада и нова стварност брутално насрће и у добро чуван и браћен Јудитин књижевни свет.

² Овоме се могу додати, нпр. раса, телесне способности, сексуалност, класа... Овај низ предиката је немогуће закључити будући да неминовно завршава с једним „и тако даље“ што према Џудит Батлер с једне стране сведочи о немогућности да се једном за свагда успостави идентитет а са друге може постати полазиште нове феминистичке политике. Овде је дакле направљен један могући избор идентитетских одредница који је за изабрану тему бити поткрепљујући и илустративан.

³ О свом односу према језику Шалго пише у: *Hronika*, Нови Сад, СКЦ, 2007, стр. 134.

С друге стране, према речима саме Шалго, из „језичког неприпадања“, из чињенице да језик није упис *природног идентитета*⁴, проистекла је њена пријемчивост за језичке и концептуалистичке праксе неоавангарде: „Borba sa jezikom i svetom – kroz jezik – postala je način života“ (ŠALGO 2007: 106). Јудита Шалго увек изнова „осваја језик као што се осваја тврђава“, осваја га али и помало руши, презиђује и преуређује за себе (уп. ŠALGO 2007: 106). Тек на тај начин она постаје власник језика којим исписује свој текст.

Ева Хофман пише како је освајајући нови језик, поново повезивала речи и ствари, будући да су речи испражњене од стварног искуства биле само то што јесу, испране не само од смисла, него и од боја и нијанси. Зато она „postoji s većom lakoćom u apstraktnoj sferi misli i zapažanja nego u svetu“ (HOFMAN 2002: 140). Управо писање производи њено постојање: „Ovaj jezik počinje da izumeva moje novo ja“ (HOFMAN 2002: 140).

На веома сличан начин, о томе говори и Јудита Шалго: „Zapažena je okolnost da se pisci neukorenjeni u tlu – pisci bez domovine, pisci u raznim vrstama dijaspore – čvrsto ukorenjuju u jeziku, makar to i ne bio jezik njihovog naroda ili njihov maternji jezik“ (ŠALGO 2007: 117).

У једном другом контексту, али ипак у вези са унутрашњим изгнанством и његовој спрези са социјалном покретљивошћу о томе говори и Ијан Мекјуен (Ian McEwan): „Изгнанство из завичаја, иако несумњиво тешко искуство, писца може довести у плодан или бар корисно проблематичан однос са усвојеним језиком“ (МЕКЈУЕН 2003: 129).

Увек сачувана дистанца, један мали али несавладиви одмак дели ауторку од оба језика. Властитост првог, мађарског је историјска: „мој мали деčји речник матерњих речи празни се као буџелар“ (ŠALGO 2007: 63) и Шалго га је поново освојила превodeћи мађарске писце и песнике. Други никад неће савладати ону малу нијансу туђости која од сваке речи може начинити предмет размишљања, путоказ у неком сасвим неочекиваном правцу као што нпр. питање о аполитичности може да се развије до бесполитичног, цеполитичног или чак енполичног, а егзистенцијална упитаност „А ја? А свет“ добије мистични, квази одговор: „Аја. Asvet?“⁵ (ŠALGO 2000: 143).

2. Јудита Шалго је била Јеврејка. Ова реченица истовремено казује и мало и много. Мало, јер ни Шалго попут великог броја европских асимилованих, секуларних Јевреја није одрасла у јеврејској традицији, није упражњавала верске обреде, нити је говорила неким од јеврејских језика. Много, јер је цезура у историји 20. века коју је произвело трагично догађање холокауста управо поново дозвољавало јеврејство у њима. Прогањани су и свирепи убијани не због својих уверења и дела, него напосто због онога што јесу (уп. ARENT

⁴ Термин је преузет из текста Мишка Шлуваковића *Esej o Slavku Bogdanoviću* (ŠLUVAKOVIĆ 1997: 15).

⁵ Игра језика, или игра у језику спроведена у есеју „Zašto sam apolitična“ биће презицијноје протумачена у наставку текста.

2009: 11), иако то што јесу (Јевреји) за њих до тада уопште није било од пресудне важности. То је условило специфичну перцепцију властитог јеврејског идентитета, не ретку код писаца који су се суочили са тешкоћама књижевне медијације или уопште наративизације искуства холокауста, било као личног сећања, било као постмеморије (Федерман, Кертес, Конрад, Киш, Леви...). Или како то Шалго формулише „zbog prirode evropskog (srednjoevropskog) jevrejstva“, као и због властите судбине, њен јеврејски идентитет „iskazuje se više kao praznina nego punoća, više kao sumnja nego izvesnost, više kao odsustvo nego kao prisustvo“ (ŠALGO 2000: 130). Њен отац, сестра, шира породица, прекројена демографија домова и градова део су тог одсуства. Будући сабран од губитака, јеврејски идентитет Јудите Шалго исказује се пре свега као празно место. А такву врсту празнине је тешко мислити, још теже ућуткати.

„U našem jeziku, a koliko znam, i u drugim evropskim jezicima, ne postoji reč za čoveka koji je svoj na svome, neisellen, neproteran...U jeziku postoji samo izgnanik, neizgnanika nema... Ali izgnanik neće postati neizgnanik, čak ni ako ponovo stekne državu i dom. Uz izgnanika jedino još ranjenik nikad više neće biti ono što je bio: neranjenik. Izgnanstvo i rane ne zaceljuju“ (ŠALGO 2000: 185).

Слика Ахасвера, лутајућег Јеврејина, једна је од стереотипних образаца приказивања налога номадизма уписаног у историјску судбину Јевреја. Као хришћанска замисао она јеврејској традицији није превише драга, али, ипак, због дуге источноевропске погромашке историје а потом германске методичности „коначног решења“ има свој симболички и алегоријски потенцијал. Ахасвер је „отеловљење скандала идентитета који се не заснива на недвосмисленој територијалној дефиницији“ (HASAN-ROKEM 2008 :20). Простор његовог лутања одређен је језиком. Ахасверова казна⁶ постаје потреба да се та празнина различитим тактикама идентификације, укоренивањем или раскоренивањем испуни или одреди.

Ту може бити праузор номадског, неудомљеног карактера књижевних ликова Јудите Шалго. Она то назива лебдењем. Лебде Вера, Александар и Бојан у *Tragu kočenja*, лебде Берта Папенхајм, Леополд и Оскар Рота, Ненад Митров, Дина Левин, Флора Гутман... у роману *Put u Birobidžan*. Преступнички статус номадизма уписан је у њихов увек већ позајмљен идентитет. Лебде попут „слободно лебдеће интелигенције“. Појам или још пре израз, који је Шалго, такођећи, остајући у кругу породице, преузела из социологије знања Карла Манхајма (Karl Mannheim)⁷ и потом га појмовно испразнивши, свела на слику („Golconda“ Рене Магрита / René Magritte) има хеуристичку функцију егзистенцијалних позиција ликова и личности у роману *Tragu*

⁶ Према легенди Христ је Ахасверу, јерусалимском обућару, који му је, на путу за Голготу, ускратио предах у властитом дому, рекао „Ја ћу се овде одморити, а ти ћеш лутати...“.

⁷ Име оца Јудите Шалго било је Шандор/ Александар/ Манхајм. Управо у роману *Траг кочења* он сањари о одласку на гроб свог рођака Карла/Кароља Манхајма која се налази у Лондону, сучелице Фројдовога, како Шалго пише и најављује могући интерпретативни простор романа.

košerija али и метафорички капацитет којим се може премрежити целокупни прозни опус Јудите Шалго⁸.

Номадизам као питање, као тему увели су у теорију / филозофију / интерпретацију књижевних дела Жил Делез и Феликс Гатари (Gilles Deleuze, Félix Guattari). Али њихов номад није мигрант, нема изгубљени дом и не сања о повратку. Номадизам није одређен економском или политичком принудом, нити нужно у себе укључује кретање. „Ако би се номад могао назвати *par excellence* *deteritorijalizovanim*, то је управо зато што нема неке *reteritorijalizacije* *posle*“ (DELEZ 1996) Делез/Гатари као метафору за метафорички потенцијал номадизма наводе Клајстову синтагму „непокретан процес“. Дакле, не ради се о лутању земаљским путевима у једној хоризонталној перспективи, него управо супротно, о дубљењу у месту, о вертикали, о интензитету. Номадизам подразумева духовни избор лутања али и непристајања које га увек изнова производи. Отуд номадизам јесте политички избор: преступ, прекорачење уписани су у немир који одлука за „бескућништво“ подразумева. И за Рози Брајдоти (Rosi Braidotti) номадизам се односи на врсту критичке свести која се одупире смештању у социјалне кодиране моделе мишљења и понашања. Много пре него само кретање или путовање, номадску позицију формулишу критичка свест, непослушност, неконформизам, побуна које доводе у питање или руше постојеће каноне (уп. BRAIDOTTI 2011).

„Podstaknuta temom Oktobarskog susreta“ Јудита Шалго написала је кратак *Dnevnik izgnanstva*, чији се објављени фрагменти⁹, према врло прецизно наведеном датирању баве тек једном годином, 1988, штавише периодом који обухвата нешто више од две недеље, од 14. септембра до 8. октобра 1988. Шалго није случајно изабрала ове датуме за свој изгнанички дневник¹⁰, сабирајући трагове „jednog sušnog leta i jake oluje pred skoru, po svemu sudeći, dugu i surovu zimu“ (ŠALGO 2000: 194). Избором или исписивањем тог наслова она конструише једну нову, алтернативну позицију у сагледавању стварности која се управо тада немилице и брутално преуређује: „Izoštriće se jedna dotad nejasna, s drugim nitima isprepletena linija, i pojaviće se njegov vlastiti život pomeren, tuđ ali istinit i neizmenljiv“ (ŠALGO 2000: 195). Кроз поглед/виђење своје ћерке која ће идеју номадизма претворити и у фактичко кретање она прогледава кроз „živicu rodoljubivo-pedagoškog ukrasnog bilja“ како је: „Isključuju iz partije, IZbacuju sa posla, IZbegavaju na ulici, Izokreću činjenice, Ispituju i cinkare... Shvatila je kako je Isterivanje rezultat bezuspešnog Uterivanja, spakovala se i Izašla“ (ŠALGO 2000: 188).

⁸ Ото Толнаи у овом појму, врло прецизно, види централну метафору књижевног дела Јудите Шалго (Толнаи 2008: 53).

⁹ Да ли постоји ишта више од фрагмената када се ради о изгнанству.

¹⁰ Заокрет који је најавила Осма седница 1987, фактички се реализује низом популистичких „гранд парада“ којима се развлашћује актуелна власт у покрајини и левичарска реторика потискује националном и националистичком.

Јудита Шалго је остала. И сачувала и неговала свој преступнички став, своју непослушност. „Pisci su nomadi koji se lišavaju prava da beže kako bi postali nomadi“ (CAPRIGUI 2009). Али, с друге стране, или управо зато, ремек дела књижевности, како то Делез/Гатари формулишу, у језику којим су написана откривају неку врсту страног језика. Трагајући поводом Кафке за обележјима мањинске књижевности¹¹ они пишу: „Служити се вишејезичношћу у сопственом језику, користити га на мањински или интензиван начин, супроставити потлачени карактер тог језика његовом тлачителском карактеру, пронаћи тачке некултуре и неразвијености, зоне језичког трећег света кроз које језик измиче, кроз које животиња измиче, кроз које се устројство грана“ (ДЕЛЕЗ – ГАТАРИ 1998: 48). Отуд се епитет „мала“ не односи више на неку појединачну књижевност него на револуционарне услове сваке књижевности која настаје унутар велике (или етаблиране) књижевности (ДЕЛЕЗ – ГАТАРИ 1998: 31) или прегнантије „бити странац у сопственом језику“ (ДЕЛЕЗ – ГАТАРИ 1998: 47) што отвара простор детериторизације. То странствовање Кафки је обезбедила његова паралелна припадност јеврејској култури и традицији, али јеврејство овде није схваћено нити теоријски функционализовано у својој етничко религијској концептуализацији, него као епистемолошки, етички, естетски положај, као двострукост, као позиција туђости у властитом свету.

На сличан начин садржај метафоре, „слободно лебдећа интелигенција“, ахасверска судбина „бивања Јеврејином“, у тексту Јудите Шалго бива универзализован као питање о бездомности, неукорењености сваког човековог боравка у свету: „ne znam šta sam, ergo ja sam Jevrejin“ (ŠALGO 2000: 130).

3. „Програмско бескућништво“ је израз у којем је Јудита Шалго сабрала све своје „идентитетске“ недоумице.

Интерпретирајући насловну песму своје треће збирке *Животи на сивој* Шалго пише да је последња адреса писца писаћи сто, чардак ни на небу ни на земљи, са којег он негује свој страх од живота и своје програмско бескућништво (уп. ŠALGO 2000: 133). И то је кључна синтагма: „програмско бескућништво“. Оно не само да описује властити лични и списатељски избор саме ауторке него је и наративни простор у који смешта ликове својих романа.

У једном од поглавља чувене књиге *Невоља с родом: феминизам и субверзија идентитета* Џудит Батлер пише: „Utemeljujuće shvatanje politike identiteta obično pretpostavlja da prvo mora da postoji identitet, da bi mogli da se elaboriraju politički interesi i, zatim, preduzme politička akcija. Moja teza je da ne mora postojati 'činilac iza čina', već da se 'činilac' različito konstruiše u činu i kroz čin“ (BATLER 1995). Идентитети се производе, перформирају самим деловањем које на различите начине користи расположиве ресурсе повести, језика и културе.

¹¹ Као обележја мањинске књижевности Делез и Гатари наводе детериторијализацију језика, укључивање појединца у непосредну политичку сферу и колективно састављање исказа (ДЕЛЕЗ – ГАТАРИ 1998: 31).

Ако из поља политике пређемо у поље уметности или књижевности „програмско бескућништво” Јудите Шалго може се прочитати као прегнантна формула стратегије производње или конструисања идентитета.

Тако у песми „Речник“ (67 минути наглас) прва одредница гласи „Ја идем кући“. Сви делови ове реченице у служби су производње идентитета, онога што би требало да одреди ово почетно ја. Његова граматичка, родна, породична и друштвена позиционирања а потом и променљиве конкретне адресе које су саучествовале у његовом приземљивању. Ја или субјект тек настаје, конструише се у процесу саморепрезентације. Стих за стихом, ауторка исцртава мапу различитих тачака у времену и простору као променљива исходшта идентитета, места на којима се он такорећи привремено насуква. Сва она равноправно улазе у корпус идентификација, распршујући идеал јединственог идентитета у отворени низ просторних и временских координата.

Деликатнији пример конструисања идентитета налази се у причи *Ирена или о Марини или о биографији (аутобиографија)*. Деликатнији, јер своје ресурсе налази у фрагментима туђих биографија. Језиком Стјуарта Хола речено долази до „ушивања у причу“ другог која се потом повратно као одредбена „ушива“ у властиту причу, постаје аутобиографија. Одредбене личности приче су: Мирослав Мандић, авангардни песник и перформер од кога потиче њен наслов¹², Ирена Вркљан, хрватска списатељица из чијег је романа *Marina ili o biografiji* преузет наративни поступак и Марина Цветајева, руска песникиња чија трагична судбина постаје праузор изгнаничке биографије. Повезна нит њихових животних прича управо је егзил. „Marina Cvetajeva je život provela u izgnanstvu, povratak kući značio je samo izvesnost smrti. Irena Vrkljan je unutrašnji i spoljašnji egzil učinila temom svoje književnosti. Miroslav Mandić je u lutanju utemeljivao svoju poetiku“ (DRAŽIĆ 2013: 99). Расути, номадски идентитети Марине Цветајеве, Ирене Вркљан и Мирослава Мандића постају модел за нестабилни и замењиви идентитет главне јунакиње приче, Јудите Шалго, грађа за њено програмско бескућништво, њен унутрашњи „апстинирани номадизам“. Производња властитог идентитета увезивањем три туђе списатељске биографије учинила је свагдашњу перфомативност аутобиографског говора непосредно сагледивом. Субјект/идентитет тек је производ приче која у овој радикалној релативизацији не мора бити ни своја властита.

„Биографије се преносе са човека на човека као болест или наследство” (Шалго 1995: 44) пише Јудита Шалго. Исто тако Ирена Вркљан: „Biografije onih drugih. Krhotine u našem tijelu. Izvlačeći ih, izvlačim i vlastite slike iz dubokog tamnog lijevka” (VRKLJAN 2004: 194). *Ја сам њи је он* наслов је књиге Мирослава Мандића.

¹² Прича је део циклуса прича насталих по туђим насловима које су својом формом и саме пример хотимичне фрагментације списатељског идентитета и последично релативизације кода ауторства.

Програмско бескућништво може се прочитати и као књижевна слика или елаборација стратешког и позицијског идентитета који Стјуарт Хол у већ помињаном тексту развија. Јер иако је појам идентитета у својој есенцијалистичкој форми подвргнут радикалној критици која је показала његову неадекватност, та критика, упркос својој радикалности, није могла сасвим да га укине. Није створен ниједан нови појам који би га могао заменити. Отуда он остаје у свом деконструисаном, „прекриженом” облику једини алат за промишљање различитих људских односа, пре свега оних у пољу делатности и политике. Овако схваћен идентитет увек је у процесу конституисања, на размеђу позива (интерпелације) којима нам се различити дискурси обраћају и одговора, артикулације које производе сами субјекти. Оно што је битно јесте да у том артикулисању саучествује не само оно што јесмо или шта смо већ били него и оно што бисмо могли постати. Или како то Хол формулише, не само традиција него и измишљање традиције. Штавише, чак иако се процес артикулације / идентификације збива у у равни симболичког или у подручју фикционалног или имагинарног, то не умањује његову делотворност и битност.

Управо овај пројективни моменат у производњи идентитета може постати теоријски предлог за читање конструкције и деконструкције женског идентитета које Шалго спроводи у роману *Put u Birobidžan*. У једном сегменту сложене приче о Биробицану чија је стварна географија препуњена имагинарним значењима, он под називом *Женски континент* постаје утопијски простор у којем жене могу да остваре, да живе свој пунокрвни женски идентитет. Ово би на први поглед могло да зазвучи сасвим есенцијалистички да ауторка тај идентитет као и сам *Женски континент* као простор његове реализације није оставила сасвим отвореним. Кроз ликове романа – Берту Папенхајм, Флору Гутман и Сутину – тематизоване су као места производње идентитета категорије другости, тела, језика, болести и излечења, али никада као довршена или дефинисана суштина, већ увек као производња разлике. Као што женски континент постоји, не као стварни простор, нити као социјално и политички дефинисана утопија, него најпре као хетеротопија у Фукоовом (Michel Foucault) смислу, као простор одступања од доминантне норме, место где су стварни односи представљени али у исти мах и суспендовани. Фамозни женски идентитет остаје једна отворена позиција другости која субвертира владајуће каноне мишљења и понашања. Зато женски континент као геоимажинат који за Јудиту Шалго има исту меру реалитета као и стварни континенти може да настане било где и било када. „U svetu mora postojati ravnoteža između stvarnog i imaginarnog“ (ŠALGO 1997: 104). Тако се, на пример, у роману *Mansarda* аустријске списатељице Марлен Хаусхофер (Marlene Haushofer)¹³ женски континент смешта

¹³ Роман *Мансарда* Марлене Хаусхофер, написан је 1969, само годину дана пре њене смрти. Иако је била добитница више аустријских књижевних награда, Хаусхофер није била добро прихваћена од критике која је њене текстове неретко описивала као досадно наклапање

управо на мансарду која постаје хетеротопијски простор у којем су суспендоване норме грађанског живота. „Веће у mansardi dovoljno је за моја negrađanska iskliznuća“ пише Хаусхофер (HAUSHOFER 2008: 43).

„Постајање женом“, у кородинатама Биробичана, задобија готово делезовски набој (devenir femme): постаје привилеговано место „другости“, прототип мањинског или номадског који покреће процес рађања нове субјективности. Перформативна снага утопијског номадизма место је рађања критичког искуства трансгресије.

Преостаје питање како се тај идентитет перформира, како се производи ако се ради о производњи разлике. Надовезујући се на теорију перформатива Џона Остина (John Austin), Џудит Батлер прави и неке суштинске разлике, отварајући нови простор на самом рубу Остинове теорије говорних чинова, у неуспелом перформативу. Према Остину свака употреба перформатива заснива се на конвенцији, на пристајању на норму, на поунутравању закона а у неспелом перформативу овај склад једноставно није остварен, норма није успешно употребљена и он као неуспели испада из оквира даљих Остинових анализа. Испада, да би га Батлерова, управо због те неуспелости, због грешке која га чини таквим, вратила у живот као темељ властите теорије идентитета, сматрајући да је погрешан одговор итекако конститутиван у формирању идентитета. Налози друштва увек су дискурзивно посредовани: „бити добра мајка“, добар радник“ „бити пожељан хетеросексуални објекат“ само су неки који саучествују у производњи рода и родних улога (уп. BATLER 1995).

Перформативни исказ зависи од друштвених норми и конвенција и стога постоји само кроз понављање. Оно је увек друштвено и историјски контекстуирано и представља дугу историју позива и одазива, тачних и погрешних одговора уписаних у историју конструисања субјекта (уп. ЈАКОВЉЕВИЋ 2001). Неуспели перформатив заправо ремети поредак понављања. Он представља грешку, нарушавање саморазумљивости склада између норме и говорника који јој се одазива. Батлер уводи појам катахрезе, искривљеног огледала који мења смисао исказа или „критичког мимесиса“ који отвара могућност субверзије доминантног дискурса.

жене домаћице. Уважавање добија тек након смрти а роман *Мансарда* добија нову афирмацију кроз накнадна феминистичка читања. Приказујући готово посусталу дневну и животну рутину жене уклопљене (и заробљене) у конвенције брачног и грађанског живота она отвара један алтернативни женски простор који као излаз и као место женског испуњења, смешта на мансарду. Измештање женске болести, хистерије, чулности и креативности у један, у свакодневном животу маргинализовани простор, као што су то таван или мансарда, прати традицију женског списатељства иницирану романом Џејн Ејр, Шарлоте Бронте, на коју су синтагмом „дуђакиња на тавану“ указале Сандра Гилберт и Сузан Губар. Сваки неконтролисани „упад“ садржаја са тавана дестабилизује важеће обрасце понашања, доводи у питање њихову саморазумљивост и природност. У камерној приповести Марлен Хаусхофер мансарда је алтернативни женски простор у којем главна јунакиња кроз суочавање са причом властитог живота поступно задобија снагу за његово преуређивање.

Иако можда употреба овако једног сложеног теоријског извођења може изгледати излишна у читању једног књижевног текста, појам „критичког мимесиса“ као привилеговано место субверзије и место на којем ће Батлер увести материјалност или тело у говор, неодољиво конвергира са једним фрагментом приче *Ирена или о Марини или о биографији* које у фактици-тету грешке налази потврду реалности појава: „да управо нетачне, а не тачне, речи наглашавају чулност, да тек нетачност наглашава несумњиву реалност појава. Има ли ичег чулнијег, опипљивијег од грешке, од замењивих, замењених речи, од блиставих омашки, погрешних људи, ичег стварнијег од замењених биографија, подметнутих изјава, испремештаних мисли, лажних признања на основу којих гоне људе у апс и смрт” (Шалго 1995: 50).

Грешка, као искривљено огледало које мења смисао изреченог, батлеровски појам „катахрезе“ уписана је у судбине јунакиња романа о Биробицану. Берта Папенхајм, Месијана, као весница једног покрета жена, трага за путем који ће је од излечења вратити болести: „zdravlje je konzervativno, bolest je revolucionarna“ (ŠALGO 1997: 143). Сутина, проститутка и луетичарка, налази се на самом ободу, маргини свих друштвених стратификација а њено болесно тело постаје кључ једне друге епистемологије. Флора Гутман ремети оквир властите друштвене акомодираниости сањајући земљу у којој „žena može da pleše na ulici, ili da hoda, trči, peva“ (ŠALGO 1997 : 134). Грешка је уписана и у трагичну судбину Ненада Митрова, песника и једног од јунака романа о Биробицану.

На последњим страницама романа, јунакиња *Mansarde* након низа суочавања са актуелним и прошлим животом наместо птице коју увек изнова исцртава (јер уме да црта само птице), и нехотећи, готово грешком црта једно сасвим ново жутооко биће: црта змаја. Змај, као позиција моћи, постаће потом на последњим страницама романа генератор успостављања нових односа.

У кратком есеју *Zašto sam apolitična?* Јудита Шалго и сама производи грешку субвертирајући језик као место конституисања Норме или Закона. Препуштајући одговор на питање постављено у наслову самовољи језика који ненадгледан („dovoljno je malo nebudnosti“) прави правописни или гра-матички прекршај, па питање: „А политичност?“, у исти мах разуме као одговор: „Аполитичност“, она показује „da je naše znanje pa i opredeljenje ponekad samo stvar lingvistike“ (ŠALGO 2000: 142). Шалго даље закључује да језик одлучује о томе шта треба а шта не треба да знамо а неколико реченица даље, опет производећи грешку, преведећи „А ја? А свет?“ у „Аја, асвет“, отвара у њему јаз који ремети све конвенционалне моделе читања и разумевања. Штавише, завршном реченицом: „Jezik kojim govorim dovoljno je lukav da bi prikrio ko sam, ali i dovoljno političan da bi me uputio kakva treba da budem“ (ŠALGO 2000: 143) – Шалго у ту грешку, у то реметилачко погрешно разумевање смешта субверзивни потенцијал производње другог, као места критике и промене.

У својој анализи мита о Нарцису Г. Ч. Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak) за разлику од дотадашњег, пре свега психоаналитичког тумачења, фигуру Нарциса (или шире европски нарцизам) одређује као инстанцу која ће сваку врсту другости свести на властиту слику. Одржавање симболичког поретка, друштвено прихваћених и уважених образаца мишљења, понашања и делања одвија се кроз процес пресликавања. Једино потенцијално место искорака, место немира и несигурности, Спивак смешта у лик Ехо која због свог мешања у божје послове бива кажњена губитком властитог говора: она може да понавља само туђе речи. Стога Ехо не може да постане субјект исказивања, нема властити глас. С друге стране, због несавршености понављања које никада није потпуно, оно у себи носи могућност субверзије доминантних наратива, субверзију њихове саморазумљивости. Спивак њен говор назива афонијом, она је катахреза одговора као таквог. Отуд Ехо неће бити увучена у коло политичких имитација (SPIVAK 1993) и отуд њен мањкави одговор има потенцијал трансгресије. Тако и кроз „Аја“ и „Асвет“ Јудите Шалго, мањкаво одјекују постављена питања, повратно постављајући нека сасвим друга.

Конечно, уписујући свој наративни поступак писања прича по туђим насловима у *Речник књижевних џермина*¹⁴, Јудита Шалго уписује грешку у канон као место властите списатељске легитимације. Једном незнатном маргиналном интервенцијом она га дестабилизује, сопственим укључивањем указује на његов конструисани, променљиви и увек искључујући карактер.

Свако од наведених одступања отвара могућност даљег истраживања.

Ако се сад, на крају вратимо на питање постављено на почетку: да ли је опрез у погледу сваке идентификације уродио и „опрезним идентитетом“ чини се да је по свим изабраним осама идентификације (изабраним на трагу пута којим иде и Јудита Шалго) тај одговор потврдан. Он се ишчитава у никада потпуној припадности једном језику (двојезику), у прецртавању сваке националне или територијалне укореењености, у универзализацији лебдења, у трансгресијском карактеру женског идентитета и у мимикрији легитимације њених списатељских поступака. „Biti istovremeno i tamo i ovdje. To je tajna bolesti žena. I Ženskog kontinenta“ (ŠALGO 1997: 156).

У последњим реченицама приче *Ирена или о Марини или о биографији* Јудита Шалго цитира текст Мирослава Мандића из књиге *Ја сам њи је он*, где он покушавајући да попуни властити идентитетски вакуум пише: „Ја сам Гудрун Еслин, Љубица Сокић, Аница Савић Ребац, Роза Луксембург, Дубравка Угрешић, Жана Моро итд. итд.“ али како Шалго даље пише, он ниједном не каже „Ја сам Јудита Шалго“.

„Па онда јесам’ли?“ – пита на крају приче Јудита Шалго (ШАЛГО 1995: 54).

¹⁴ У причи *Бићу џиројански коњ*, у једној од варијација на ову тему, Шалго цитира одредницу „књижевна мистификација“ из *Речника књижевних џермина* и допуњује је својим поступком причања прича по туђим насловима (уп. ШАЛГО 1995: 104).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДЕЛЕЗ, Жил, Феликс ГАТАРИ. *Кафка*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- ШАЛГО, Јудита, *Да ли њосиоји живоиџ*, Београд: Време књиге, 1995.
- *
- ARENT, Hana. *Studije o izbeglištvu*. Beograd: Grupa 484, 2009: 11–27.
- BATLER, Džudit. Od parodije do politike. *Ženske studije* 1 (1995). <<http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-1/282-od-parodije-do-politike>> 7.05.2012.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- CAPRIGUI, Basri. Apstinirani nomadizam. *Sarajevske sveske* 23/24 (2009). <<http://sveske.ba/en/content/apstinirani-nomadizam>> 24.10.2014.
- DELEZ, Žil, Feliks GATARI. Rasprava o nomadologiji. *Ženske studije* 4 (1996). <<http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-4/248-rasprava-o-nomadologiji>> 2.11. 2011.
- DRAŽIĆ, Silvia. *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo*. Novi Sad: Futura publikacije, Alumnistkinje rodni studija, 2013.
- HASAN-ROKEM, Galit. Carl Schmitt and Ahasver. The Idea of the State and the Wandering Jew. *Behemoth. A Journal on Civilisation* 2 (2008): 4–25. <<http://ojs.ub.uni-freiburg.de/behemoth/article/view/737/663>> 19.12.2014.
- HAUSHOFER, Marlena. *Mansarda*. Novi Sad: Futura publikacije, 2007.
- HOFMAN, Eva. *Izgnubljeno u prevodu*. Beograd: Geopoetika, 2002.
- HOL, Stjuart. Kome treba identitet? *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 64 (2001): 215–233.
- JAKOVLJEVIĆ, Branislav. Prostrelne rane diskursa: premetanje performativa Judith Butler. *Reč, časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja* 62/8 (2001): 399–412.
- MEKJUE, Ijan. Maternji jezik: hvala ti Rouz na tome. *Danas*, 12–13 april (2003): 12–13.
- ŠALGO, Judita. *Jednokratni eseji*. Beograd: Stubovi kulture, 2000.
- ŠALGO, Judita. *Put u Birobidžan*. Beograd: Stubovi kulture, 1997.
- ŠALGO, Judita. *Hronika*. Novi Sad: Studentski kulturni centar, 2007.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. Politika tela: izabrani radovi 1968–1997. Novi Sad: Prometej, 1997.
- TOLNAI, Oto. Esej za Juditu: papirizvor ili lebdenje. *Rukovet* 5–6 (2008).
- VRKLJAN, Irena. *Marina ili o biografiji*. Zagreb: GZH, 2004.

Silvia H. Dražić

JUDITH ENCOUNTER JUDITH: „CAUTIOUS“ IDENTITY THROUGH THE MIRROR OF CRITICAL MIMESIS (ONE POSSIBLE READING)

Summary

The paper deals with the question of identity in the context of Judita Šalgo's prose texts. Judita Salgo (1941–1996), a poet, multimedia artists, storyteller and translator appeared on the literary scene in the 1970's. Her literary opus includes three collections of poems, a collection of stories, a collection of essays and two novels.

Research has been conducted as some kind of interpretative mimicry of Šalgo's narrative procedures (more precisely: the narrativization of scientific discourse) which found its theoretical groundings in concepts that originate or are close to the feminist theory: performativity, critical mimesis, nomadism, transgression, a-phonie.

The narrative for reading Judita Salgo's texts is established through an interaction between the terms of Judith Butler's theory of subject, the theory of identity of Stuart Hall, the concept of nomadism formulated in the texts of Gilles Deleuze and Félix Guattari and the interpretation of the myth about Narciss and Echo given by G. Ch. Spivak. Within the scope of this interaction the paper interprets some of the Šalgo's „leading“ themes: „cautious“ identity, programatic homelessness and women continent.

Универзитет у Новом Саду

ACIMISI

Центар за родне студије

Др Зорана Ђинђића, 21000 Нови Сад, Србија

silviadrazic@gmail.com

Др Снежана М. Милосављевић Милић

ВИРТУЕЛНИ СВЕТОВИ ПОРЕЂЕЊА И САВРЕМЕНЕ КЊИЖЕВНЕ ТЕОРИЈЕ

Нема разлике без сличности.

Д. Гентнер и А.Б. Маркман

*Једној истој слици може одговарати непрегледно мноштво
диспаритних оригинала.*

М. П. Алас

У односу на критеријум актуелизације, виртуални наративи су неактуелизовани светови састављени од следећих подврста: контраприповести (контрачињенице и хипотетичке фокализације), наративне негације, симулирани наративи и поређења. У раду се разматрају виртуелни светови поређења унутар различитих методолошких контекста: когнитивне психологије, квантне физике, когнитивне и концептуалне семантике, когнитивне поетике, теорије могућих светова и теорије текстуалних светова. Полазећи од тезе да је поређење однос симетрије, али процес асиметрије, анализира се однос између његовог актуелног и виртуелног света. У поређењима ликови могу варирати у распону од радикално другачијих до сличних, од конкретних јединки до апстрактних објеката. Алтернативне верзије јунака могу бити праћене високим или ниским степеном засићености или бити чак и богатије од својих актуелних прототипова. Не само као реторичка фигура, поређења имају различите функције. Она утичу на семантичку густину света приче, као и на дестабилизацију миметичке компоненте актуелног света текста или су индикатор непоузданог приповедања. Једна од главних функција поређења тиче се процеса карактеризације и креирања менталне слике симултаних светова у свести читаоца.

Кључне речи: поређење, виртуелни наратив, концептуална репрезентација, текстуални светови.

1. Виртуелне приче су имплицитно садржане у особини поређења да његове поредбене појаве „припадају р а з н и м с в ј е т о в и м а: мотив из једне сфере понавља се у другој“ (Живковић 1992: 622, подв. С.М.М.). Стога ћемо у овом раду посматрати поређење као једну подврсту виртуелног наратива (даље у раду ВН), поред контраприповести, хипотетичке фокализације, симулираног наратива и наративних негација. Такође, овде имамо на уму један специфични аспект виртуелне приче у поређењу који се односи на статус ликова, иако се виртуелност поређења може апстраховати од лика, па разматрати, на пример, алтернативне хронотопе, заплете. С обзиром на статус ликова у ВН, писали смо о панданским релацијама и транссветовним путовањима (Милосављевић Милић 2014б). Дистинкција актуелно: виртуелно тиче се интратекстуалних релација, „путовања“ ликова кроз различите светове приче унутар једног „референтног света текста“ (RYAN 1991).

Да бисмо разумели начин на који поређења активирају један могући (виртуелни), алтернативни, паралелни, подсвет приче, морамо покушати да одговоримо на питање шта је поређење и како оно функционише. Већ сасвим кратак увид у савремене научне парадигме указује на неопходност интердисциплинарног или комплементарног промишљања овог феномена који је истовремено реторички, естетски, епистемолошки, психолошки, књижевни. Стога ће наш приступ подразумевати методолошки плурализам који чине следећи истраживачи контексти: реторика, феноменолошки приступ, когнитивна психологија, теорија могућих светова и квантна физика, когнитивна поетика, когнитивна и концептуална семантика, когнитивна наратологија, која је, заправо, у основи нашег истраживања али која већ обухвата претходно наведене приступе, виртуелистика или филозофија хопотетизма.

Основни корпус истраживања чини наративни текст, са посебним усмерењем на „светове приче“ (HERMAN 2004) и фикционалне ликове. Полазимо од хипотезе да је поређењем увек активиран још један, истовремено сличан и другачији свет приче у односу на актуелни, или, у Долежаловим терминима, „аутентизовани“ свет приче (DOLEŽEL 2008: 154). Верзија лика у том алтернативном свету је његова интратекстуална верзија. Такав потенцијал поређења покушаћемо да објаснимо на четири примера који ће представљати студије случаја. Три су ексцерпирана из савремене српске књижевности (из приповедака Стане Динић Скочајић и Радослава Стојановића), а један из епохе реализма (приповетка Симе Матавуља).¹

А. У *шоме сѣиже* Ивановић, обучен као да се сѣрема у Сибирију, са *шубаром, бундом и чизмама* (Симо Матавуљ, *Др Ивановић*).

Б. *Тек када кажa добије на снази а речи надођу и исѣуне собу као рој ичела, нешѣио у уѣлу шушине [...]* (Стана Динић Скочајић, *Преименовање*).

¹ Избор текстова начињен је зарад теоријско-типолошке анализе и нема за циљ дијахронијски поетички приступ.

В. И ошкривши наједном да је љубав само божанска варка, илузија после које се човек из узнесења и чаролије, из светлости и врхунца, сировалује у беду, њепо и мрак; као ноћни лейири и њејеруе они шумарају по мраку и не рејко заврше на шинама под почковима оних рејких изненадних возова на међународним линијама за Солун и Ашину, који, као оркани, прошуйње клисуром, заковишлавци жране шојола и ракиша, не сшајући ни на једној сшаници до Врања (Радосав Стојановић, Дивљи калем или роман о Цуни Лебецкој V).

Г. Пошуй шиновског орла, каменог мушаниа, шшо се, пре много жодина, уштреми са неба, бирајући себи царшво по мери, ња овде њаде и окамени се, обухвајајући крилима један ошворен, а ишак шшансшвен, обичном оку само са дисшанце досшуйан, јединсшвен универзум (Стана Динић Скочајић, Преименовање).

2. Реторичка традиција. Аристотел, који употребу метафоре сматра обележјем генијалности (Аристотел 1982: 77), поређење одређује као „неразвијену метафору“ (2000: 207), истичући такође његов поетски карактер. Тиме објашњава и разлог због кога га у прози треба ређе употребљавати. Квинтилијан такође сматра поређење изванредним средством за осветљавање предмета (1967: 245). Док је неким функција да приликом доказивања послуже као докази, друга треба да „слику учине живљом“ (1967: 245). Кључни услов да би се ова функција остварила је да „предмет са којим се пореди не смије бити нејасан и непознат“, односно да су само песницима дозвољене „нејасне алузије“, док иначе „све што се узима ради објашњавања друге ствари, мора бити јасније од онога што објашњава“ (Квинтилијан 1967: 245). Суштинско реторичко својство поређења – украс који ће исказ учинити узвишеним, китњастим, привлачним и упечатљивим, допуњује се код Квинтилијана даљом анализом релације међу елементима поређења: „што је предмет поређења удаљенији од предмета са којим се пореди, то ће имати све већу драж новине и изненађења“ (Квинтилијан 1967: 246). Најбољи поредак је, према Квинтилијану, када је предмет са којим се пореди везан за предмет који објашњава јер тада долази до узајамног објашњавања, или корелације. „Узајамно објашњавање ставља оба предмета поређења пред наше очи и упоредо их приказује“ (Квинтилијан 1967: 247).

Управо ће овај аспект „упоредног приказивања“, као својеврсне симултане слике, добити свој савремени методолошки еквивалент у когнитивној и концептуалној семантици и тезама о концептуалном спајању и концептуалним структурама. Ставом да „изобиље може бити или у богатству мисли или у раскошности језика“ (Квинтилијан 1967: 149), римски реторичар је већ у антици антиципирао у савременој филозофској мисли реактуелизовану дистинкцију између мисли и/или несвесног и језика. Ништа мање актуелно не звучи ни следећи Квинтилијанов закључак који као да је преузет изтекста неког когнитивног психолога или лингвисте: „Ми смо у стању да

себи представимо слику не само ствари које су се догодиле и које се догађају него и оне које ће се догодити или које би се могле догодити“² (Квинтилијан 1967: 299). Тај наш ментални потенцијал данас је кључно полазиште за промишљање механизма деловања свести и стварање значења, а за нас је релевантан јер директно кореспондира са нашим концептом виртуелног наратива, било да га дефинишемо као неактуелизован сегмент приче или као учинак читања. Овом другом значењу ВН одговара и Квинтилијанов став о оном дејству фигуративног говора које доводи до ефекта „преношења времена“ или „живог уписивања“ (Квинтилијан 1967: 299), што такође антиципира савремене наратолошко-рецепцијске поставке теорије урањања. Иза педагошког дискурса нормативне поетике – „Пожељно је у школама ученике навикавати да се уживљавају у предмет и да га замишљају истинитим и стварним“ (Квинтилијан 1967: 193) – стоји аргументација којом се подупиरे учинак фигуре да изазове живе фантазије – визија помоћу којих се слике одсутних ствари тако *јојављују у нашој души да мислимо да их видимо својим власитијим очима* и да их *стварно* *пред собом имамо* (Квинтилијан 1967: 193, истакла С.М.М.). Управо ће на таквом потенцијалу фигуре поређења, да одсутно учини истовремено присутним, и да имплицира простор могућег, као у оном Бергсоновом смислу укрштања времена (БЕРГсон 2011: 180), али зарад његовог укидања,³ у овом раду бити промишљана његова димензија виртуелног.

Да би се истакло због чега је поређење, а не друге фигуре које функционишу на трансферу сличности, подврста ВН, треба нагласити управо кључно дистинктивно својство поређења у односу на метафору – поредбено реч „као“. Како истиче М. Ковачевић, присуство или одсуство поредбене речи условљава и „семантичку разлику“ између поређења и метафоре. У поређењу „нема никаквог трансфера значења; све ријечи имају и даље своје значење, а и саме предодбе остају различите те и даље супостоје уз готово једнак ступањ интензитета. [...] У поређењу зато *слично* увијек остаје *слично*, никад не прелазећи у исто“ (Ковачевић 2000:24). Док, чини се, јасна релација неистоветности подупиरे дистинкцију актуелног и виртуелног у наративу, релација сличности је епистемолошка загонетка унутар које се оно оно што смо малочас управо раздвојили, приближава и стапа на један другачији начин потврђујући тиме још нека својства ВН.

3. ФЕНОМЕНОЛОШКИ КОНТЕКСТ. У окриљу реторике јављају се и први импулси за феноменолошки приступ фигури поређења. Почетак XX века обележавају две значајне научне парадигме чији хеуристички потенцијал у науци о књижевности тек у новије време привлачи пажњу – то је појава квантне физике и феноменолошки правац у филозофији. Тих година наш

² Готово сличним речима Цералд Принс дефинише појам „контраприповест“ (PRINCE 2003: 22), а Дејвид Херман „хипотетичку фокализацију“ (HERMAN 2004: 303).

³ О темпоралној димензији ВН в. Милосављевић Милић б (2013).

теоретичар књижевности, Богдан Поповић, поводом фигуре поређења написаће да је „опажање сличности“ једно од наших основних интелектуалних функција (уз опажање различитости и асоцијације мисли или памћења), те да наш ум има способност да се преко једне ствари сети друге (Поповић 2001: 241). Теорији поређења као „феноменолошком пресликавању“ већи значај дао је у првим деценијама XX века још један наш научник светског гласа, Михаило Петровић Алас. Било да је у питању „обична свест, дубља анализа или песничка интуиција“, пресликавање је „инстинктивна и нео-дољива духовна потреба човека“ (Петровић 1967: 47). Петровић ову инстинктивну људску склоност ка пресликавању доводи у везу са склоношћу ка улепшавању и упрошћавању, када се неразумљиво замењује разумљивим а стварно привидним а изразитијим (1967: 63). Повезани „језгром сличности“, делови поређења (за Петровића је све подложно аналогјама), доводе до стварања појмова и слика у свести (1967: 138), које се објашњава као процес „квантитативног скалирања“ (1967: 127). То је исти онај принцип описа неких физичких појава који постулира квантна физика. Функција отварања наративних алтернатива која је круцијална за онтолошки и естетски учинак ВН, може се лако довести у везу са улогом коју Петровић приписује пресликавању као „могућности да се ограниченим бројем елемената изрази бескрајно мноштво чињеница“ (1967: 118). Такође, дубина светова приче, као још један учинак ВН, кореспондира са оним феноменолошким значајем који Петровић приписује метафорама и алегоријама (а имплицитно, тиме и поређењу) – да представљају „људски израз споне међу чињеницама материјалног и духовног света“, будући да изражавају сличност међу диспаратним бићима, чињеницама и догађајима (Петровић 1967: 174).

У деценијама касније, феноменолошки приступ у оквиру филозофије ума добиће широку примену уз релативно висок степен теоријског консензуса унутар других дисциплина, међу којима су за нашу тему значајне когнитивна психологија и когнитивна и концептуална семантика.

4. Когнитивна психологија. Пресликавање, као једну од базичних менталних активности, у новије време интензивно проучавају психолози когнитивистичке оријентације. У зборнику радова индикативног наслова, *Аналошки ум, њерсејекџиве когнитивне науке* уредника Д. Гентнера, К. Холојак и Б. Кокинова (2001), сакупљен је велики број радова савремених аутора у области когнитивних наука посвећених поменутом феномену. Дефинишући аналогију „као људску когнитивну особеност (2001: 4), Гентнер наводи неке од најстаријих примера из *Епа о Гилгамешу* и староегипатске поезије, односно, у науци, поређење звука са таласима, у XVII веку. Когнитивни психолози истичу полифункционалност аналошког размишљања – у широком распону, од случајних примера до апстрактних схема. Премда је једна од њених најважнијих функција садржана у трансферу емоција, односно, за активирање емоционалних реакција преко познатих емоција (HOLYOAK – GENTNER – KOKINOV 2001: 5), њен је прагматички контекст изузетно велики

– од ситуација у свакодневном животу до сасвим специфичних области човековог деловања као што су наука или уметност.

У основи Гентнеровог приступа поређењу, као и код осталих аутора, налази се теорија структурног пресликавања.⁴ Суштинска методолошка разлика у односу на класичну реторичку традицију јесте у разумевању аналогичности као процеса који тежи да се развије у времену (KEANE – COSTELLO 2001: 287). Аналогичност више описује него што именује (KEANE – COSTELLO 2001: 288). Истичући да је „сличност [је] *релација* симетрије али *процес* асиметрије“ (BOWDLE – GENTNER 1997), Гентнер и Боудл потцртавају динамичку, менталистичку концепцију поређења насупрот статичном односу елемената од којих је састављено. Подробна психолошка истраживања ове двојице научника резултирала су закључцима која дају ближи увид у когнитивне аспекте аналошких односа (поређења, аналогичност и метафора). Тако се значење поређења не показује само зависним од структурног изједначавања елемената (предмет који се пореди – циљ, и предмет са којим се пореди – база), већ и од смера компарације (BOWDLE – GENTNER 1997: 262).⁵ Истраживања су потврдила да се систематичнији елемент чешће поставља у базну позицију, тј. да је мање систематичан чинилац чешћи на позицији дате информације а више систематичан на позицији нове, како би се на тај начин максимализовала информативност. Такви искази о сличности омогућавају трансфер информација са базе на циљ, и управо је ова диригована информативност главни извор асиметрије у поређењима (BOWDLE – GENTNER 1997: 260–281). Асиметрија у поређењу је, дакле, виђена као резултат „систематичног“ дисбаланса између елемената у погледу референцијске пуноће (BOWDLE – GENTNER 1997: 248). На основу теорије структурног пресликавања може се, према поменутих ауторима, закључити да мања сличност ублажава ефекте систематичног дисбаланса и асиметрије, те да нема асиметрије без изједначавања (BOWDLE – GENTNER 1997: 253).⁶

Схватање поређења као динамичког процеса на овај начин, пружа солидну подлогу за тумачење релација између виртуелног и актуелног света приче, као и за преиспитивање односа између онтолошки непотпуног света фикције (циљни домен, актуелизовани наратив) и репрезентацијске пуноће референце, или оквира референце, са којом се пореди (базни домен, виртуелни наратив). У том смислу може се промишљати референцијалност поредбеног као прилог миметичкој компоненти лика, као у случају реалистичке поетике, или, насупрот томе, као дестабилизација ове компоненте,

⁴ Теорија структурног пресликавања сматра се погодном за примену и код дословних поређења (као) и код аналогичности и метафора (BOWDLE – GENTNER 1997: 281).

⁵ У обзир је узет критеријум максималне информативности и успостављања нових веза међу елементима поређења.

⁶ Екстремна усмереност у метафорама у односу на дословна поређења јавља се услед јачег систематског дисбаланса између базног (често конкретног) и циљног (често апстрактног) домена.

до које долази услед замене степена информативности базног и новог домена, или неподударанja нове информације са постојећом когнитивном схемом.⁷ Теза о диригованој информативности у поређењу такође подупире наше методолошко полазиште о бинарном односу између поменутих актуелизованих и виртуелних наративних светова.

Когнитивнопсихолошки приступ поређењу отвара нека кључна питања о односу стварности и фикције, актуелног и виртуелног. Релација асиметрије, о којој је било речи, указује на сам процес виртуелизације унутар наратива. У поређењу виртуелно настаје као последица приближавања реалној референци. Може звучати парадоксално да ово приближавање истовремено *јача* истину фикцијске чињенице, и то је традиционално најчешћа улога поређења. Али, са друге стране, управо то *јачање* актуелног слаби алтернативни потенцијал поређења не дозвољавајући му да се реализује. На питање да ли телеолошка природе компарације наглашава актуелни или виртуелни свет приче, можда бисмо могли одговорити претпоставком о њиховој обостраној међузависности – могуће је ту да би потврдило актуелно, али актуелно се рађа из овог *могуће*, из потенцијалности као саме суштинне и естетског еквивалента наративности.⁸ У том смислу, логика поређења, виђеног као динамички, асиметријски, нереверзибилни процес,⁹ суштински је повезана, као и други облици ВН, са самом телеолошком природом наративности.

На ефекат мултипликације светова који је иманентан овој фигури, имплицитно указује још један психолог, представник правца неопсихофизике, Стенли Смит Стивенс. Он је поставио тезу о „методи укрштених модалитета“ према којој се јачина једног утиска изражава преко другог уколико је у питању утисак исте „субјективне јачине“ (према ОГЊЕНОВИЋ 2012). Исти механизам у менталној концептуализацији поређења иде у прилог промишљању алтернативних и актуелних наративних светова као когнитивних модела.

5. ТЕОРИЈА МОГУЋИХ СВЕТОВА И КВАНТНА ФИЗИКА. С обзиром на то да смо у више наврата до сада писали о утицају који је теорија и семантика могућих светова имала на увођење посткласичног наратолошког концепта света приче (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2013а: 87), овде ћемо се осврнути на методолошки потенцијал теорије при разматрању могућег света иманентног поређењу као и на генезу наведене теорије у контексту општих и за наше могућности поједностављених увида у поставке квантне физике.

⁷ Нпр. у реченици: *Био је љуџи као рис* психолошко стање лика је приказано на плаузибилан начин, док би у реченици: *Био је љуџи као кућа* било нејасно, осим у неком специфичном контексту, у каквом је стању лик.

⁸ О наративним алтернативама као логици заплета и иманентном чиниоцу његовог естетског потенцијала в. RYAN 1991: 156.

⁹ Као и код вектора, нема принципа комутативности (замене).

Оно што је настанком нове научне парадигме у физици средином двадесетих година XX века радикално пољуљало и оборило темеље класичне физике, а што се може разумети као научна контекстуална парадигма и нашег истраживања виртуелног наратива¹⁰, могло би се састојити из следећих кључних места:

а) Укидање линеарног на рачун дисконтинуираног принципа по коме се одвијају процеси у природи.

б) Квантна теорија дозвољава комбинације стања која би у класичној теорији била међусобно искључива (међустања, замагљене позиције). Класична физика описује свет који је јасан и одређен, квантна онај који је нејасан и хировит (POLKINGHORNE 2003: 28), свет међу могућности.

в) Док у класичној логици нема средње могућности, квантна логика је логика три вредности јер поред ТАЧНО и НЕТАЧНО допушта и једно МОЖДА.¹¹

г) У квантном свету ствари функционишу на принципу *суперпозиције* – она дозвољава стање које је комбинација ДА и НЕ, могућег и немогућег, тамо и овде, дакле такве комбинације стања које би у класичној логици биле стриктно неспојиве (POLKINGHORNE 2003: 28). У таквом контексту у књижевности можемо објаснити феномен мултипликација јунака или одредити идентитет лика у поређењу преко споја виртуелног и актуелног. Принцип суперпозиције држи на окупу алтернативе. Супротност суперпозицији стања је колапс могућности. Међутим, теорије о мултиверзуму и паралелним световима одбацују идеју колапса – све што се може десити заиста се и дешава. У наративу колапс се јавља у погледу аутентизације, али будући да наративу приступамо као „когнитивном стилу“ (HERMAN 2004: 300), наш ментални простор чува места и за све паралелне светове! Тако је реалност као мултиверзум прихватљива када се посматра са интерног аспекта у односу на стања свести/ума посматрача (POLKINGHORNE 2003: 55). Зато је примереније говорити, не о мноштву светова, него о мноштву умова. Суперпозиција је и својеврсни еквивалент интегративним менталним просторима концептуалног спајања о којима се говори унутар когнитивне семантике.

д) Квантна теорија оперише вероватноћом (и њеном амплитудом), а не одређеношћу, она има пробабилистичку природу. Притом се узима у обзир скаларни услов вероватноће и „нормализација“ – збир свих вероватноћа мора бити 1 – нешто се ипак мора десити! (POLKINGHORNE 2003: 38) Скаларни односи које захтева квантитативни опис, оставили су трага на теорију паралелних (могућих) светова која се примењује у когнитивнонаратолошким анализама.

ђ) У квантној физици постоји Хајзенбергов принцип неодређености који прихвата „половичну информацију“. Тако у наративу можемо знати

¹⁰ Свакако, то је много пре постао епистемолошки контекст бројних иновативних резултата до којих су довела истраживања у области филозофије ума, логике, лингвистике, психологије, науке о књижевности.

¹¹ Примену ове логике у савременој књижевној теорији можда је најочигледније уочити у Хермановом концепту хипотетичке фокализације.

виртуелни статус неке чињенице, али често не и опсег виртуелне приче, а слично је и са процепима у случају урањајућих наратива. Варијабле се притом посматрају у паровима код којих у епистемолошком смислу један члан искључује други (POLKINGHORNE 2003: 35). За Нилса Бора је то онтолошка неодређеност, а за Дејвида Бома епистемолошко незнање (POLKINGHORNE 2003: 59). Можемо рећи да се расправе о природи фикције, које се воде у последњих неколико деценија, ослањају на овај тип апорија. Детерминистички приступ, по коме је вероватноћа резултат непознавања одређених детаља препознаје се, између осталог, као епистемолошки контекст приступа лакунама и емергентним наративима, као у радовима Портера Абота (Авботт 2013). Квантна физика не трпи мировање, вакуум је пун активности, баш као и наративне лакуне, или процепи.

е) Квантна теорија подржава принцип комплементарности, о чему је писао Нилс Бор – алтернативе се међусобно не побијају већ допуњују. У посткласичној наратологији то је посебно применљиво при опису густине светова приче, која се, према Л. Долежелу, тумачи као збир свих могућности или трансверзија.

ж) Класична физика нуди јасно одређену линеарну путању од почетне тачке А до неке крајње тачке Б. Међутим, због неодређености и немогућности јасног представљања квантних процеса, квантне честице немају јасно одређене путање. Путања честице је тада збир свих могућих путања, али ни то није пуки збир (POLKINGHORNE 2003: 70). За неке научнике процеси у квантној физици се пре могу довести у везу са пољем него са честицом, услед таласне и корпускуларне природе поља. Наратив, аналогно, може бити виђен као квантно поље, које се простире у времену и простору, унутар кога се, као и у материјалном свету, честице налазе у стању међусобне повезаности, такозваног ЕПР ефекта. „Треба признати да се ту недвојбено ради о стварном дјеловању на одређеној удаљености, а не тек о додатним сазнањима до којих смо дошли. Стручно речено, ЕПР ефекат је онтолошка, а не напросто епистемолошка категорија. [...] код ЕПР ефекта оно што се дешава са честицом 1 мијења стање честице 2 (POLKINGHORNE 2003: 84). Позајмљујући од Аристотела појам потенцијалног, Хајзенберг је писао о свету атома и елементарних честица које стварају свет потенцијалног и могућности, а не свет догађаја и чињеница (POLKINGHORNE 2003: 90). На сличан начин, унутар филозофског дискурса, писали су Жил Делез, поводом реалности виртуелног и Михаил Епштејн о позицији могућег између језика и стварности.

Квантна теорија је оставила и још увек оставља значајан траг на друге теорије о спознаји и стању ума који одговара способности перцепције као преферентне основе за међуделовање ума и материја. Овај утицај је, између осталог, видљив у савременој филозофији, когнитивној психологији, у теорији могућих светова и преко ње у посткласичној наратологији која оперише појмом „света приче“, као и у концептуалној семантици.

Што се тиче теорије могућих светова као интерпретативног оквира за виртуелне аспекте наратива, за свет креиран у њему може се рећи да припада

периферном, нереализованом, могућем свету. У контексту Долежалове теорије о засићености светова, виртуелне наративе, па и оне у поређењу, такође можемо повезати са интензионалним својствима засићености фикционалних текстова (DOLEŽEL 2008: 177) или прецизније, са „магловитим доменом недетерминисаних чињеница“ које доприносе „густини текста“ (DOLEŽEL 2008: 190). Придајући начелно имплицитном значењу сугестивну вредност, Долежел је посредно активирао реторичку димензију коју поређење садржи.

Теорија могућих светова понудила је добро полазиште у тумачењу наративног мултиверзума. Како је то већ показала Мари-Лор Рајан, свет текста састоји се од једног актуелног и многих алтернативних, могућих светова (RYAN 1991).¹² Пишући о примени ове теорије у когнитивној поетици, Е. Семино могуће светове види као попуњене, недовршене и потенцијално инконзистентне конструкте које стварају интерпретатори у току динамичке интеракције са текстовима (SEMINO 2003: 88). Иако ова теорија наглашава улогу претходног знања читаоца у процесу креирања светова, она, према Семино, не разматра систематично на који начин се конструишу светови приликом интеракције ума реципијента и лингвистичких стимулуса. Зато се ова теорија у новије време комбинује са теоријом менталног простора („mentalspacetheory“), о чему ће још бити речи.

У контексту теорије могућих светова а у погледу ликова, Марголиново¹³ одређење три критеријума – континуитета, идентитета и посебности јединке, који кореспондирају са Бамберговим аспектима наративног идентитета: промене, јединство, релације са другим (BAMBERG 2012), унутар виртуелног света трпи радикалне измене. Иако можемо говорити о импликацијама вишеструких идентитета, али не и реализоване двојности или метаморфозе, унутар когнитивног аспекта рецепције долази до перцептивне реализације двојног (мултипликованог) идентитета. У наративима са једним актуелизованим светом, таква удвајања јунака, која су на нивоу дискурса цензурирана, не би требало да буду игнорисана или минимализована у односу на неке експлицитније жанровске форме интратекстуалних верзија лика какве нуди, рецимо, фантастика.

6. КОГНИТИВНА И КОНЦЕПТУАЛНА СЕМАНТИКА И КОГНИТИВНА ПОЕТИКА. Истраживања у овој области се преплићу са когнитивнопсихолошким истраживањима, а за приступ поређењу у ужем смислу речи од значаја је теорија концептуалног спајања Г. Фоконија и теорија метафоре Р. Џекендофа. Наиме, иако у актуелном свету текста не долази до спајања актуелног и виртуелног,

¹² У случају виртуелне наратије, као у постмодернистичкој прози, изгубиће се и тај један актуелни свет па ће наративни универзум чинити мноштво паралелних, алтернативних светова (в. RYAN 2001).

¹³ Поред Љ. Долежела, Ј. Марголин је когнитивни семантичар и један од најуглашенијих представника теорије могућих светова, коју је посебно примењивао у студијама о ликовима.

епистемолошки и естетски учинак поредбених односа резултат је интеграције која настаје у менталном простору реципијента. То је у Фоконијевом смислу „бленд“ или, према Цекендофу, одређена концептуална структура. Тако се у односу на трећи елеменат поређења у реторичкој традицији (заједничко својство или језгро поређења), сада јавља нови трећи елеменат, ментални или когнитивни хибрид као претпоставка разумевања значења текста. Фоконије повезује концепт интеграција са аналогизмом јер и у једном и у другом случају долази до „транспросторног пресликавања“, упркос разликама у њиховој функцији. Концептуално спајање је оно што аналогизмама додаје димензију спојених простора (FAUCONNIER 2001: 265). Блиска веза се према њему, уочава и у случају контрачињеница путем којих се стварају различите аналогизме или дисаналогизме (FAUCONNIER 2001: 263). Будући да концептуална семантика указује на неопходност постојања референцијалног оквира за разумевање фикције („они нам омогућавају да се носимо с фикцијом, те замишљеним и претпостављеним ситуацијама“, ŽANIĆ 2011: 92), у случају поређења улога тог оквира биће пресудна за његове учинке, потврђујући, упркос могућим алетичким ограничењима да су, како је истакao Николас Решер, ствари „когнитивно неисцрпиве“ (ŽANIĆ 2011: 224).

Тумачењу поређења у контексту концептуалне семантике можемо прићи кроз теорију менталног простора. Централна тврдња когнитивних лингвиста, представника ове теорије јесте да се у току читања текст постепено прерађује путем умрежавања менталних простора, односно, краткорочних когнитивних репрезентација стања ствари које настају на основу инпута у тексту, са једне стране, и предзнања тумача, са друге стране (FAUCONNIER – TURNER 1996, нав. према Semino 2003: 90). На овај начин, према Фоконију и Тарнеру, може се објанити разумевање метафора, контрачињеница, а додаћемо, и других облика ВН, као што су негације и поређења. Њихово разумевање подразумева стварање два или више менталних простора, од којих је онај први, изворни, полазиште, а сви остали се изводе из њега (SEMINO 2003: 90). Поједине речи служе као просторни модификатори (spacebilder), на пример, речца „можда“, као у Фоконијевом примеру, или речца „као“ у случају поређења. Два главна типа односа између изворног и новог простора („фокуса“) су временски и однос „епистемичке дистанце“, који се тиче онтолошког или „реалног“ статуса простора. Овај други тип односа је нарочито релевантан у случају креирања „могућих“ светова, који су онтолошки различити од актуелних. Таква је природа односа међу световима у поређењу, где можемо пратити степен епистемичке дистанце. Тако ће у нашим примерима он бити највећи у тексту б) у релацији између „речи“ (апстрактно), и „пчела“ (материјално), а најмањи у примеру а) који доноси две верзије истог јунака. У могућем свету ћемо и овде, као и у случају модалних пребацивача, наћи парњаке ликова или ствари из актуелног света текста. Притом, претходно знање, које чини когнитивну схему, игра пресудну улогу у успостављању аналошких односа, о чему је већ било речи приликом тумачења односа асиметрије и референцијалних оквира.

Е. Семино, приликом тумачења фикције, као изворни, или базни простор издваја сам простор наративног исказа па је њена схема о релацији светова са епистемичком дистанцом у најмању руку трипартитна – њу чини простор наративног исказа, актуелни свет и могући свет (ови).

Ослањајући се на теорију метафоре Г. Лејкофа, П. Крисп разлику између изворног и циљног домена такође објашњава као разлику између садржаја похрањеног у искуству и оног апстрактног (CRISP 2003: 100). И у овом случају изворни домен „структурира наше поимање циљне домене и резонирање о њој“ (ŽANIĆ 2011: 127). Будући да се изворни домен разуме као концептуална структура, подложна „филтрирању“, „како би постала релевантна за циљну“ (ŽANIĆ 2011: 129), закључујемо да у поређењу поредбени елементи нису по себи различити у погледу фигуративног или фикционалног потенцијала, већ су когнитивно вођени као смер рецепције, како би се део са којим се пореди схватио као искуству познат (дакле, нефикционалном), а део који се пореди као мање познат. Допуњујући Лејкофову теорију домена са менталистичким приступом, који узима у обзир концептуалне структуре,¹⁴ а ослањајући се на теорију концептуалног спајања Фоконија и Тарнера, Крисп указује да метафоричко спајање није замена већ „проширивање концепта пресликавања“ (CRISP 2003: 110). Из тога произилази да би метафора захтевала креирање већег броја менталних простора од оних које активира поређење.

7. ТЕОРИЈА ТЕКСТУАЛНИХ СВЕТОВА. За наше тумачење виртуелних, односно неактуелизованих светова поређења од помоћи су они увиди које доноси теорија текстуалних светова (Text World Theory). Она преузима од теоретичара могућих светова концепт вишеструких светова који су дискурсима активирани и разрађује их даље у контексту лингвистичких параметара, ослањајући се највише на анализу дискурса.

Теорија текстуалних светова је настала на темељу когнитивнолингвистичких проучавања и за основу узима комуникативне процесе. У питању је модел језичке комуникације заснован на поставкама о менталним представама когнитивних психолога, и на практичним истраживањима когнитивне лингвистике, пре свега у домену теорије дискурса. Творац теорије је Пол Верт, са радовима из касних 80-их и раних 90-их. Овај приступ данас користе лингвистика, стилистика, когнитивна поетика, наратологија, теорија књижевности.¹⁵ Усмереност при том није на сам текст, већ на утицај који контекст има у његовој производњи и перцепцији (GAVINS 2007: 8), одно-

¹⁴ Док у теорији концептуалне метафоре и доменима види усмерење на већ постојеће дугорочне когнитивне структуре, Крисп теорију концептуалног спајања и појам менталног простора повезује са тренутним активностима у дискурсу, или оним што се збива „из часа у час“ (CRISP 2003: 110).

¹⁵ У оквиру когнитивне поетике примену ове теорије налазимо у радовима П. Стоквела, Е. Семино, Ј. Гавинс.

сно, на менталним концептуализацијама о којима се говори као о текстуалним световима.¹⁶

Теорија текстуалних светова оперише са три концептуална нивоа: свет дискурса, одређен непосредном ситуацијом у којој се налазе особе у комуникацији,¹⁷ онтолошки другачији текстуални свет, који представља менталне представе инициране дискурсом, и подсветови (они који настају услед прекида или замене једног света другим, као, нпр. у случају ретроспекције, и модални светови). Модални светови се даље деле на деонтичке, булетичке и епистемичке (GAVINS 2007: 92–110). Нарочито се истиче аналошка природа менталних представа, преузета из когнитивне психологије. Метафоричан концепт текста као света у блиској је вези и са актуелним, когнитивистички усмереним теоријама читања које полазе од феномена урањања (*imersion*). Структура и састав текстуалних светова одређени су лингвистичким индикаторима на нивоу дискурса, са једне стране, и реципијентовим предзнањем и искуством, са друге стране (GAVINS 2007 : 130).

Наш концепт ВН компатибилан је са трећим типом текстуалних подсветова, тачније са његовим булетичким и епистемичким подврстама, док унутар наратолошких проучавања паралелу налазимо са концептом алтернативних светова приче,¹⁸ који се разликују од актуелног света текста (RYAN 1991). У складу са тезом да подсветове могу креирати ликови ули партиципијенти (GAVINS 2007: 131), односно, читаоци који су у улози наративне публике¹⁹, можемо издвојити и два типа поређења – у једном случају његов виртуелни свет припадаће свести лика, у другом, када садржај поређења није фокализован (као да „припада“ хетеродијегетичком приповедачу), овај неактуелизовани свет ће настати као учинак непосредне читаоачеве менталне репрезентације.²⁰ Примери које смо навели на почетку рада припадају овом другом типу. Како је степен аутентизације актуелног света текста пропорционалан степену приповедачеве поузданости, виртуелни светови поређења која непосредно припадају хетеродијегетичком приповедачу имаће јачи учинак на аутентизацију актуелног света, него они у субјективним поређењима која припадају ликовима. Изван ове релације, међутим, приповедачева поређења се могу јавити управо као индикатор непоузданости, управо као и остале врсте ВН. Приписијући свим трима подтипovima мо-

¹⁶ На метафори „света текста“ изграђени су и концепти „менталних модела“ и „наративних светова“ у когнитивној психологији, „менталних простора“ у когнитивној лингвистици, и „фикционалних светова“ или „светова приче“ у когнитивној наратологији.

¹⁷ У књижевном тексту то су аутор и реципијент.

¹⁸ Приступ негацијама као алтернативним световима, сличан нашем, може се наћи у: HIDALGO DOWNING (2000).

¹⁹ О наративној публици као фигури читаоца у процесу урањања в. PHELAN, RABINOWITZ 2012: 139.

²⁰ Амблематичан тип, између ова два света, јавља се код поређења исказаних у форми доживљеног говора, када се двоумимо да ли да наративну виртуелизацију припишемо лику или приповедачу, односно наративној публици.

далних светова удаљеност од текстуалног света из ког потичу, Гавинс истиче да се та удаљеност у случају епистемичких светова манифестује и у степену непоузданости (GAVINS 2007: 112). О односу непоузданог приповедача и ВН биће речи у даљем делу рада.

8. НАРАТОЛОШКИ ПРИСТУП – СВЕТО(О)ВИ ПРИЧЕ. Виртуелни светови поређења, као и други облици ВН, значајан су чинилац наративне екстензије и наративне динамике (MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ 2014в: 241). Рани когнитивноратолошки увиди, међу којима је пионирско истраживање В. Лабова о преображавању доживљаја у синтаксу приповедног текста, учила су значај поређења. Одређујући за основну јединицу приповедног текста приповедну реченицу, од којих најмање две реченице поређане у временском низу чине минимални приповедни текст, В. Лабов издваја четири елемента путем којих долази до усложњавања наративне синтаксе. То су интензификатори, компаратори, корелативи и експликатори. Компараторе чине: негације, футури, модали, питања, императиви и поређења. Овај редослед је пропорционалан мери синтаксичке сложености. Иако на најнижем степену, поређење је такође индикатор зрелије наративне компетенције. Основна улога компаратора је да „успоређују догађаје који су се збили с онима који се нису збили“ (ЛАВОВ 1982: 69). „Компаратор се удаљује од фабуларне линије да би се позабавио неоствареним могућностима и успоредио их с догађајима који су се збили (ЛАВОВ 1982: 71).²¹

На својство поређења да виртуелизује наративне светове међу првима је указала и Д. Кон. Уводећи психоаналогију као подврсту психонарације, Кон уочава функцију поређења да попуњава текст „антинаративом“ и на тај начин проширује представљене догађаје (CON 1978: 43). Према овој теоретичарки, поређења одвлаче од „временске прогресије наратива“, уводе дигресију у приповедање и успоравају ритам будући да проширују време нарације преко приповеданог времена (CON 1978: 43). Честа употреба презенте у поређењу, било у експлицитној или имплицитној форми поређења, који се при том супротставља уобичајеном перфекту, иницира померање текста у „генерализовано, свевременско царство“ (CON 1978: 43). Оваква оцена је компатибилна са нашом тезом да се у свим врстама ВН укида временска димензија, карактеристична за друге темпоралне аспекте наратива (в. фусноту 26 у овом раду).

Бинарну структуру поредбених светова чини један актуелни и један виртуелни као-свет. Први припада фикционалним чињеницама из стварног света текста, док је други његова могућност, алтернативни подсвет. Сваки се од њих може гранати на мноштво других субсветова, али ће кључна дистинкција између њих увек остати. У каквом су односу ова два света поређења?

²¹ Лабовљев експериментални приступ изградњи наративног текста и резултати до којих је дошао, оставили су значајан траг на савремена когнитивноратолошка проучавања контрачињеница и других облика ВН.

Очигледна епистемичка дистанца може се допунити разликама у оквиру других аспеката: временска и просторна удаљеност, степен алтерације ликовна, zasiћеност, степен наративне алтерације, интензитет конкретизације.

Почнимо од једноставнијег примера из Матавуљеве приповетке. Оба света насељава исти лик, тачније, др Ивановић и његов интратекстуални парњак²² (Милосављевић Милић 2014б: 783), али је виртуелни свет видно другачији од актуелног: топоним Сибир је уведен уместо актуелног хронотопа, а акција која остаје идентична у оба света јесте припрема и облачење за путовање које би, међутим, у виртуелном свету трајало знатно дуже. Додатну димензију виртуелном као неактуелном даје место неодређености. Приповедач не објашњава шта заправо подразумева таква припрема па је имплицитно значење покренуло ланац читаочевих предзнања или менталних репрезентација. Иако ће читалац при том полазити од различитих оквира интерпретације, базираних на когнитивним схемама, ови ће оквири бити усмеравани, или текстуалним модификаторима²³ (GAVINS 2007: 29), или општим културним знањем, или специфичним субјективним ресурсима знања (WERTH, према HIDALGO DOWNING 2007: 122). Тако представа о далеком руским пределима карактеристичним по изразито оштрим зимама постаје контекст унутар кога се креира могући наративни рукавац, заматак оног света приче који остаје неаутентизован. За разлику од хибридне природе концептуализације светова у метафори, у поређењу не долази до њиховог „бленда“ или преклапања, те се паралелни светови, попут асимптоте и кружнице, могу само бескрајно приближавати један другом.

На скали интензитета алтерације светови у поређењу из примера Б) се разликују у већем степену. Насупрот претходном примеру, овде се не јавља просторна (у оба света је реч о соби), већ онтолошка дистанца. У актуелном свету текста су речи, а у виртуелном пчеле. Апстрактни појам је замењен конкретним, а у оба примера је ближи појам (Сибир, пчеле), као изворни домен, одредио оквир менталне представе о актуелном свету приче. Такође, zasiћеност виртуелног света је у оба примера већа него у актуелној верзији и захваљујући томе ће и актуелни свет приче и наратив у целини, бити *богајшији*. Управо захваљујући трансферу импликација са познатог (оквир референце), на нову информацију (фикција), виртуелни свет поређења функционише и као чинилац наративне економије.²⁴ Приповедач не мора да каже

²² Зато могући светови поређења имају важну улогу у креацији динамичког и променљивог идентитета књижевног лика.

²³ То значи да топоним Сибир и врста радње (припрема за пут) не активирају било које путовање или неке друге асоцијације у вези са Сибиrom (нпр. економске или политичке прилике), већ пре свега оне које се односе на начин човековог одевања пре путовања у неке далеке и хладније крајеве.

²⁴ Г. Фоконије истиче да у великој мери снага аналогича и метафора проистиче из чињенице да циљни и изворни ментални простор могу припадати веома различитим концептуалним доменима (FAUCONNIER 2001: 278).

да речи могу да зује, да се роје, да буду медоносне, или чак и да убоду, али читалац им с правом може приписати све те особине.

У примерима В) и Г) однос између два света је много динамичнији. Ментална представа виртуелног света је у већој мери диригована, па својом екстензијом овај свет обухвата и већи део наратива. Сада долази до јаче конфронтације и јачања антитетичког односа између светова, што за резултат има и интензивирање наративног потенцијала.²⁵ Онтолошку дистанцу допуњује просторна, а засићеност (развијеност) виртуелног света постигнута је различитим субсветовима и њиховим микрохронотопима („пре много година“, „царство по мери“, „овде“). Овде долазимо до својеврсног парадокса – што је детаљније описан виртуелни свет, то ће се дистанца између света текста и његовог подсвета повећавати, а сличност бивати мања. У наративима са пропорционално „великим“, осамостаљеним виртуелним световима у односу на оне актуелизоване, слабиће миметичка компонента што даље може водити ка њеној дестабилизацији.²⁶ Поређење, као и други облици ВН, може изазвати такве ефекте. У томе откривамо још један алтернативни потенцијал поређења, који Е. Семино истиче поводом негација, да не само да покрећу контрачињенично стање ствари, већ и нове, алтернативне когнитивне оквире (нав. према HIDALGO DOWNING 2002: 117). У дугој поетичкој традицији то је једно од базичних својстава књижевности, да својом сазнајном, емоционалном и естетском компонентом обогаћује наш унутрашњи свет.

У примеру В) виртуелни свет поређења још је у већој мери наративизован – уместо дескриптивних светова (слика пчела и др Ивановића), уведена је микроприча о онтолошки новим јединкама (још једном из животињског света), драматизована и са својим поредбеним, хијерархијским субсветовима (возови као оркани). У улози сижејних антиципација онога што се дешава у актуелном свету приче, домет овог виртуелног света је највећи – њиме је наговештен трагични завршетак јунака – љубавника.

Однос међу световима је најтеже одредити у примеру Г). Недоумицу у погледу разлике између два света (кућа у актуелном и орао у виртуелном), уносе деиктички искази („пре много година“ и „овде“) који наратив о циновском орлу приближавају „референтном свету текста“ (RYAN 1991). Овде, такође, долази и до обртања очекиваног конкретног и апстрактног домена, јер се кућа упоређује са нестварним бићем, дакле, оно што је више познато са нечим што је мање познато. Али, асиметрична динамика поређења, о којој је било речи, функционише и у овом случају – слика куће добија хиперболизоване, ирационалне обресе, наративизује се, постајући динамички ентитет управо захваљујући једном могућем свету као њеном одразу. Такође је приметно да је и у овом случају свет ВН засићенији него у прва два при-

²⁵ Према М. Ј. Рајан, конфликт између различитих фикционалних светова води ка већем степену наративности (RYAN 1991: 120).

²⁶ О дистрибуцији виртуелних светова приче у односу на актуелне в. Милосављевић Милић 2012: 124.

мера и мање подложен имплицитним попуњавањима на нивоу концепуалне репрезентације.

Симултана²⁷ коегзистенција више светова у поређењу указује на још нека својства његове амбивалентне природе. Будући да оно захтева активирање знања и искуства света који настањујемо да бисмо уронили у као-да свет, такав наративни поступак би у контексту облика приповедања припадао коментару. То значи да је поређење и место сусрета, суживота приповедача и читаоца. Али, тај сусрет може бити и почетак обмане читаоца, варка у коју је неометано ушао. Јер, поредбене алтернативе, као што смо видели у примерима, могу границе међу световима учинити порозним и донекле дифузним и нејасним. То је својство поређења да импликује, не само алтернативне, већ и непоуздане приповедне светове. Онај као-свет, који садржи вишак, додаток не увек очигледних могућности, подрива кохеренцију наратива. То се може видети у отпору који светови поређења пружају традиционалној линеарној „телеолошкој концепцији заплета“ (RICHARDSON 2005: 167), својом нелинеарном, ризоматичном природом. Логика поређења свакако указује на варијације у градњи сижеа у случају радикализације принципа паралелизма и дивергенције.

Стратегија непоузданог приповедача од читаоца захтева посебан облик рецепцијске конверзије при чему се један референтни свет текста, који постоји на нивоу дискурса, замењује другим, који је имплицитно присутан само као ментална репрезентација алтернативног света приче. Позајмљујући од К. Емот појам „заменењих“ и „преправљених“ когнитивних оквира, Ј. Гавинс указује да до тога долази у случају непоузданог приповедача, када читалац иде од благе корекције до потпуног одбацивања једног наративног света и његове замене другим (GAVINS 2007: 142). У том смислу бисмо могли рећи да поредбене алтернативе такође могу бити варљиве, при чему се чешће ради о „епистемолошкој“ него „етичкој“ непоузданости (NÜNNING 2005: 93). Унутар актуелног света текста виртуелне светове поређења можемо разумети и као епистемолошку *грешку*. На оси знања и перцепције света приче, коју уводе Џ. Фелан и М. П. Мартин пишући о аспектима непоузданости, поређењу би припадала слаба непоузданост, тиме што, отварајући алтернативу, може импликовати „искривљени став“ (NÜNNING 2005: 94). Другим речима, како је процена (не)поузданости у основи „интерпретативна стратегија читаоца“ (NÜNNING 2005: 95), аналогија, која захтева од читаоца конструисање хипотетичке опције *може* да наведе и на погрешна тумачења

²⁷ Овде имамо на уму симултаност само на нивоу дискурса, односно текстуалне равни, док у референтном свету текста актуелни и виртуелни свет немају исти временски предзнак – наративно време првог света је мање више познато, док је темпорална компонента виртуелног света потпуно неодређена (Милосављевић Милић 2014). Сличну тезу заступа С. Хоружиј који „необивствовањем“ или „неопстојећим догађајима“ који припадају хоризонту виртуелног, приписује „не-протежност“, „одсуство трајања“ или „дискретну темпоралност“ (Хоружий 2010: 19).

(NÜNNING 2005: 94). Овде треба, међутим, указати на једну разлику која се тиче нашег приступа – виртуелни наратив у случају непоузданог приповедања део је „текстуалног универзума“ (RYAN 1991), и као такав је учинак виртуелизације као когнитивног процеса,²⁸ док типологија ВН које овде предлажемо, указује на наративне подсветове који припадају и „референтном свету текста“.

9. КА ВИРТУЕЛИСТИЦИ ИЛИ ПОД ОКРИЉЕМ ФИЛОЗОФИЈЕ

*Да ли ми је зајамчено да ми се све може
одузети осим моћи да замењујем?*
Ж. Дерида

Захваљујући интердисциплинарном карактеру когнитивне наратологије, поетика и филозофија су се приближиле једна другој. То је посебно изражено у промишљању феномена виртуелности. Филозофија хипотетизма или „виртуелистика“, данас актуелна у руској филозофској школи, истиче да се човек не може свести на реално постојање већ пре на потенцију (ЭПШТЕЙН 2001: 94). Ако пратимо Епштејна, својства се могу комбиновати, не зато што би била објективне суштине, већ што по себи јесу само могућности, које у себи садрже својства других објеката. Есенцијалистички „именски дискурси“ замењени су глаголским, оним који указују на увек побуђујуће кретање, као чисто динамички принцип. Реч је о „чисто енергијској динамици слободне актуелизације која није затворена у мрежу пре-постојећих циљева, узрока и форми, а која допушта мноштво сценарија и варијанти“ (Хоружил 2010: 16). Уместо бивства сада се говори о „не-о-бивствовљености“, која је повезана са „крајњим приближавањем потенцији“, са „крајњом почетошћу“. Постојећи на „рубцу догађајности као такве“, виртуелни догађаји су „чисто умањење бивствовања или догађаји не-још-бивствовања“ (Хоружил 2010: 26). Позајмљујући речник физике С. Хоружил описује устројство тог другачије виђеног „бића-дејства“ као „танку структуру“ или „цепање спектра бића“ чију димензију чине „догађај трансцедирања, догађај бивствовања и виртуелни догађај (2010: 26). Сагледани унутар такве епистемолошке парадигме, ВН, па и они који припадају поређењу, један су моменат „иманентне онтолошке алтернативе“ својствене човеку као „бићу-дејства“. *Homopoeticus*, очито је, постаје све више *homovirtualis*.

²⁸ Облик ВН сличан томе је симулирани наратив, у коме се пласира лажна верзија јунаковог деловања, али се, за разлику од непоузданог приповедања, на то експлицитно указује (в. Милосављевић Милић 2013а).

ИЗВОРИ

- МАТАВУЉ, Симо. *Приповејке II*. Сабрана дела Симе Матавуља. Голуб Добрашиновића (ред.). Књ. 3. Београд – Загреб: Завод за уџбенике и наставна средства – Српско културно друштво – Просвјета, 2007.
- СКОЧАЛИЋ, Динић. *Ту си, њишчице!* Београд: Народна књига, 2004.
- СТОЈАНОВИЋ, Р. *Дивљи калем*. Београд: Народна књига, 2002.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРИСТОТЕЛ. *О њесничкој умејносџи*. Београд: Рад, 1998.
- АРИСТОТЕЛ. *Ретџорика*, Београд: Плато, 2000.
- ЕПШТЕЈН, М. *Философија възможноџо*. <http://www.polbu.ru/epstein_possiblephilo/> 2.IX 2015.
- ЖИВКОВИЋ, Д. (ур.). *Речник књижевних џермина*. Београд: Нолит, 1992.
- КОВАЧЕВИЋ, М. *Сџилисџика и џрамаџика сџилских фиџура*. Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, С. Паралелни наративи у Чеховљевим кратким причама. *Евроџа Четџе Чехов*. Велико Търново, 2012.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, С. Виртуелни наратив – парадигма немогућих прича. Зборник радова са VII међународног научног скупа *Срџски језик, књижевносџи, умејносџи* одржаног у Крагујевцу 26–27.10.2012. Књига II. *Немоџуће: Заветџи човека и књижевносџи*. Крагујевац, 2013.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, С. Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности. *Зборник радова Наука и савремени универзџиџетџи* 2. Ниш: Филозофски факултет, 2013.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, С. Редетфинисање наратива у посткласичној наратологиџи. *Наука и савремени универзџиџетџи*. Научни скуп са међународним учешћем. Књига сажетака. Универзитет у Нишу: Филозофски факултет, 2014а.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, С. Трансфикционални идентитет књижевних ликова. Научни скуп *Наука и џлобализаџија*. Универзитет у Источном Сарајеву: Филозофски факултет, Пале, 2014б.
- ПЕТРОВИЋ, М. *Метџафоре и алеџорије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1967.
- ПОПОВИЋ, Б. *Књижевна џеорија и есџетџика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- ХОРУЖИЈ, С. Род или не-сасвим род, белешке за онтологију виртуалности. *Трећи џроџрам* 147 (2010).

*

- АВВОТТ, Н. Р. *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*. The Ohio State University Press, 2013.
- BAMBERG, M. Why Narrative. *Narrative Inquiry* 22/1 (2012).

- BERGSON, A. *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- BOWDLE, Gentner, B. F. BOWDLE, D. GENTNER. Informativity and Asymmetry in Comparisons. *Cognitive Psychology*, 1997: 34.
- CON, D. *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- CRISP, P. Conceptual metaphor and its expressions. *Cognitive Poetics in Practise*. J. Gavins, G. Steen (ed.). Routledge, London and New York, 2003.
- DOLEŽEL, L. *Heterokosmika. Fikcija I mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- DOWNING, Hidalgo. Creating things that are not: The role of negation in the poetry of Wisława Szymborska. *Journal of Literary Semantics* 31 (2002).
- FAUCONNIER, G. Conceptual Blending and Analogy. *The Analogical Mind*. D. Gentner, K. J. Holyoak, B. K. Kokinov (ed.). Bradford Books, 2001.
- GENTNER, D., K. J. HOLYOAK, B. K. KOKINOV. Introduction: The Place of Analogy in Cognition. *The Analogical Mind*. D. Gentner, K. J. Holyoak, B. K. Kokinov (ed.). Bradford Books, 2001.
- GAVINS, J. (Re)thinking modality: A text-world perspective. *Journal of Literary Semantics* 34 (2005).
- GAVINS, J. *Text World Theory. An Introduction*. Edinburgh University Press, 2007.
- HERMAN, D. *Story Logic*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- HERMAN, D., J. PHELAN, P. J. RABINOWITZ, B. RICHARDSON, R. WARHOL. *Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
- KEANE, M. T, F. COSTELLO. Setting Limits on Analogy: Why Conceptual Combination is Not Structural Alignment. *The Analogical Mind*. D. Gentner, K. J. Holyoak, B. K. Kokinov (ed.). Bradford Books, 2001.
- KVINTILJAN, M. F. *Obrazovanje govornika*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1967.
- LABOV, W. Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta. Prevela Ljiljana Ščurić. *Revija*, br. 2, god. XXIV, 1984, str. 46–78.
- MARGOLIN, J. Jedinke u narativnim svetovima. *Reč* (30): 1997.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, S. Virtuelni narativ kao pripovedna alternativa. *Riječki filološki dani*. Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani održanoga u Rijeci od 22. do 24. studenoga 2012. Odsjek za kroatistiku Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Rijeci, 2014b, 24–249.
- NÜNNING, A. Reconceptualising Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. *Narrative Theory*. J. Phelan, P. J. Rabinowitz (ed.). Blackwell Publishing, 2005.
- OGNJEVIĆ, P. *Osećaj i mera*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju, 2012.
- POLKINGHORNE, J. *Kvantna teorija*. Sarajevo: Šahinpašić, 2003.
- PRINCE, G. *Dictionary of Narratology*. Lincoln and London, 2003.
- RICHARDSON, B. Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of *Ulysses*. *Narrative Theory*. J. Phelan, P. J. Rabinowitz (ed.). Blackwell Publishing, 2005.

- RYAN, M-L. *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- RYAN, M-L. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- SEMINO, E. Possible worlds and mental spaces in Hemingway's *A very short story*. *Cognitive Poetics in Practise*. J. Gavins, G. Steen (ed.). Routledge, London and New York, 2003.
- ŽANIĆ, J. *Značenje, stvarnost i konceptualna struktura*. Zagreb: Kruzak, 2011.

Snežana M. Milosavljević Milić

VIRTUAL WORLDS OF COMPARISON AND CONTEMPORARY LITERARY THEORIES

Summary

According to criterion of actualization, the virtual narrative containing non-actualized worlds consists of the following types: *disnarrated*, including and interpreting *co-contrifactuals* and *hypothetical focalization* as its subtypes, *narrative negations*, *simulated narratives* and *comparisons*. This paper deals with virtual worlds of comparison through different methodological contexts: cognitive psychology, quantum physics, cognitive and conceptual semantics, cognitive poetics, possible worlds theory and text world theory. Starting from the notion that comparison is the relationship of symmetry but the process of asymmetry, we consider the relationship between their actual and virtual world. According to intensity of concretization, to origin of doubles and motivation for their introduction, to level change of virtual versions and to relation of the actual world character towards its doubles (surrogates), comparisons may have different functions. In comparisons characters may vary from radically opposite to similar, from concrete beings to abstract objects. The alternatives of the character may be pointed out with a high or low level of saturation, or, they may be, in the psychological or physical sense, even „richer” from their actual prototypes. Not only as a rhetorical device, comparisons may serve for different purposes. They may influence on semantic saturation of story-world and for the destabilization of mimetic component of textual actual world, or it may indicate an unreliable narration. One of the main function of comparisons is connected with characterization and with process of creating simultaneous worlds in the reader's mind.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Одсек за српску и компаративну књижевност
snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

Др Драгана Б. Вукићевић

СКРИВЕНИ НАРАТИВИ

У раду се анализирају скривени наративи који се јављају на местима значењских прекида (процепа) у тексту. Из угла когнитивне наратологије проучавају се ментални процеси који се одигравају у читаоцу у тренутку када почне да чита нешто што у тексту експлицитно не пише (то што не пише не препознаје се као одсутно и непостојеће већ као скривено). Преко обреда прелаза реконструшу се когнитивне фазе кроз које током читања скривених наратива пролазимо: а) застој у читању и препознавање прекида, тј. процепа у тексту (гар) – фаза сепарације; б) напуштање текста и конструисање скривеног наратива (лиминална фаза), ц) повратак тексту и наставак читања (фаза агрегације). Скривени наративи увек подразумевају контекстуално читање, а који тип контекста ће бити активиран зависи од читаочевог препознавања и декодирања текстуалног процепа. У раду анализирамо три примера реконструисања скривених наратива: активирање етнографског контекста у прози Ј. Веселиновића, биографског у прози И. Андрића и идеолошког у случају Д. Хармса.

Кључне речи: скривени наратив, наративни процепи, Андрић, Хармс, читалац, когнитивна наратологија.

Анализи скривених наратива претходи њихово откривање које нас, пошто је нераздвојиво од читаоца, упућује на све оно што је у оквирима класичне дескриптивне наратологије остало по страни научних интересовања. Налазимо се у пољу недефинисаног, непредвидљивог, инцидентног, речју читалачког. Когнитивна наратологија ће умногоме променити негативну атрибутизацију и статус оваквих истраживања па ћемо у наставку рада често посезати за њеним научним инструментаријумом.

Оно што је најмањи заједнички садржалац свих скривених наратива, услов њиховог настанка јесте расцеп/пукотина у тексту; тај расцеп (гар) условљен је онтолошком непотпуношћу приповедног света, његовом фрагментарношћу. У Рутлицовој *Енциклопедији наративних теорија* пукотини

је посвећена посебна одредница у којој пише: „текст нас не снабдева свим потребним информацијама потребним за интерпретацију – сви текстови су пукотинасти – text do not supply all the information needed for their interpretation... all texts are gappy (SPOLSKY 2008: 193). Полазећи од књижевних јунака, о онтолошкој непотпуности пише и Јурај Марголан. Он наглашава битност разликовања фикцијских и стварних људи. У основи ове разлике је чињеница да књижевни ликови нису *као* стварни људи јер су онтолошки непотпуни, схематични по природи. Они постоје као серија дисконтинуираних стања и фаза, не поседују континуирани идентитет, већ се реципирају у прекидима (BORTOLUSSI – DIXON 2003: 137).

Не бисмо ли се што више приближили самим границама наратива и његовим онтолошким пукотинама, прелиставамо појмовник оних који су се пре нас нашли на истој истраживачкој путањи: код Романа Ингардена (1973) и Вофганга Изера (1978) реч је о местима неодређености, Палмер помиње онтолошку пукотину, Долежел – нулту референцу... Нијансе које су унете у значење ових појмова за нас су од суштинског значаја јер на основу њих можемо одвојити скривене наративе од конкретизација које непрестано вршимо у тексту не осећајући при том никакав прекид у његовом разумевању. Полазећи од тезе да 'свака прича садржи онтолошке пукотине', Палмер разликује 'привремене пукотине које током читања попуњавамо' (нпр. идентитет убице који се на крају романа открива) и сталне пуковине или белине ('temporary and permanent gaps or blanks'). Полазећи од другачијих претпоставки, анализирајући појам имплицитности и Љ. Долежел пише о тријадном разликовању пукотина: експлицитно се артикулише чињенични свет фикције, имплицитно – места неодређености, а 'нулти-текст' ствара пукотине (ПАЛМЕР 2004: 35). За разлику од белина у тексту које попуњавамо без напора и преко којих прелазимо не прекидајући процес континуиране конкретизације фикционалног света (нпр. конкретизација боје јунакињиних очију која није назначена у тексту се врши без 'застоја' у нашој рецепцији), скривени наративи се стварају на местима јаким прекида, 'црних рупа', 'белина' које се не могу открити ни даљим, ни пажљивијим читањем текста. Управо на месту где ћути – текст парадоксално подиже значењску напетост и провоцира стварање наратива, тј. почиње да значи нешто што не пише.

Да бисмо теоријска уопштавања везана за прекид учинили транспарентнијим, кренућемо од примера. Непуне три године након часописне верзије¹, а две године пре монографске, роман српског реалистичког писца Јанка Веслиновића *Сељанка*² преведен је на француски. За француског читаоца

¹ У Србији је текст први пут објављен 1888. г. у часопису *Ойцабина*.

² У делу *Сељанка*, жанровски дефинисаном као „етнографскобиографска приповетка“ (Д. Илић), али и као „етнографски роман“ са „низом слика из живота и обичаја српских сељака у Мачви“ (Љ. Недић), описује се судбина узорне сељанке Анђелије у временском распону од неколико деценија који обухватају преломне тренутке њеног живота – удају, интеграцију у нову задругу, мајчинство и смрт. Основни тематско-мотивски регистар везан

он није имао атрактивност фикционалног него етнографског текста. *Сељанка* (La Pausanne), објављена у Паризу 1891, у *La Revue britannique*, послужила је француском научнику Т. Функ-Брентану као 'драгоцен документ за познавање интимног живота балканских Словена' па је на основу њега 'у својој студији *Европа и Балканско полуострво* оцртао старе форме нашег народног живота'.³ Нећемо се бавити феноменом „преобликовања жанра“ ('transgenericity'). Задржаћемо се на једној реченици романа која нам је привукла пажњу. У тексту који је сав у знаку агресије етнографских информација и коментара, она се јавља као место (значајске) празнине коју треба попунити – као прекид.

Детаљно описујућу свадбени ритуал који је у току, приповедач се задржава на распореду јунака у запрежним колима. Пажњу нам привлачи један детаљ: за време пута (од куће према цркви), док сви седе, млада стоји. Навешћемо одломак у којем долази до прекида у разумевању текста:

„Старојко заповеди да се седа у кола; сватови послушаше (...)
Све се то крете весело и поносито цркви.
Анђелија опет стајаше између кума и девера“ (Веселиновић 1980: 49).

У тексту не постоји одговор на питање зашто би неко стајао у колима која су у покрету и какав је то обичај да млада мора да стоји. Међутим, одсуство наратије не мора да подразумева и одсуство интерпретације. На месту прекида, уместо на приповедни свет, читалачка пажња је усмерена на недовољност самог текст да тај приповедни свет подржи. На назначеном месту читалац постаје попут ловца који тражи трагове у тексту који ће му помоћи да превлада 'прекид' и савлада насталу значењску празнину. Како тих трагова нема, он је принуђен да их тражи на неком другом месту. Мотивацију коју писац није експлицитно открио у тексту, читалац открива у етнолошкој литератури. У читалачкој рецепцији, текст постаје порозан – отворен према *другом исцлацањем*. У поглављу *Мађично седење* Веселин Чајкановић даје етнолошко објашњење:

„У Мачви је обичај да млада, кад полази од своје куће кући младожењиној мора у колима стајати. (Упор. Сељанку од Ј. Веселиновића, 2. глава при завршетку.) Овде је разлог неселењу свакако тај што је млада, која се одвојила од својих предака, а још није дошла под заштиту предака новог дома, у том прелазном стању врло изложена уроцима, и мора водити рачуна о томе, да те уроке, симпатетичком радњом, какво је седење, не задржи“ (Чајкановић 1994: 114).

је за обредно-обичајни комплекс који се серијом ситуација (жанровским сликама) потврђује (свадбено весеље, рођења детета, сахране укућана). Због великог степена кореспонденција са обичајним нормама, у француском преводу роман је реципиран као етнографска грађа чиме је истакнута његова документарна, не и литерарна вредност.

³ О овој врсти рецепције видети радове Николе Петровића и Јована Скерлића.

Са багажом етнографских информација мења се и стратегија читања. Семантичка раван реалистичког текста се на месту прекида шири. Уместо реченице којом се визуелизује просторни распоред јунака, пред нама се открива скривени наратив (приповедање о јунакињи која је подложна дејству лоших сила и која се, пролазећи не више кроз идиличан сеоски амбијент већ кроз опасан простор, бори против њих). Иза привидно тривијалне радње (пењање на кола и стајања у њима на путу до цркве) открива се један свет с оне стране текста који треба да је читаоцу близак (познат) да би могао бити откривен. Иако не постоји у тексту (негативна онтологија), он се попут бршљана 'качи' за текст. Ако бисмо се за тренутак зауставили на овој граничној црти, видели бисмо да се попут *deus ex machine* на том истом месту јавља читалац који је 'изашао из текста' и преузео 'ауторску' одговорност на себе. Он почиње да ствара (исписује у свом уму) нови наратив не би ли обезбедио наставак приче. Питања која у духу когнитивне наратологије себи даље постављамо гласе када, како и зашто ми читамо оно што не пише, када и како мислимо да текст нешто сугерише. Одговор на питање *када* истовремено реферира и на време (тренутак током читања када се читалац одваја од текста), и на простор (место у тексту које доживљава као прекид). Места прекида која стварају једну врсту читалачке напетости јер нарушавају емпатичку позицију читаоца и раскидају његов 'наративни уговор' (CULLER 1990: 288) могу бити различита. У *Фиџурама*, у студији *Вероватности и мойшваација*, Женет пише о огољеном проседеу, о одсуству мотивације и читалачким реакцијама на њих: „Али читалац, у бити хуманиста, психолог по вокацији, тешко удише овај разређени ваздух; или пре ужас од празнине и притисак смисла толики су да ово одсуство знака убрзо почиње да значи. Одсуство мотивације тада постаје нулта мотивација (што није једно те исто, али је подједнако економично). Тако се рађа једна нова вероватност, нама толико драга вероватност” (ЖЕНЕТ 1985: 123). Палмерова студија *Fictional Minds* доводи нас до другог трага, до живописне синтагме Моника Флудерник која пише о човековој суштаственој (антрополошкој) потреби да ствара значења – 'human urge to create significance' (PALMER 2004: 4).

Откривање нечега чега нема у тексту упућује на онтолошку сложеност скривених наратива. Попут вируса они су онтолошки бивалентни – имају негативан онтолошки статус у тексту, али и позитиван у фикционалном уму који реконструише читалац. Метафоричним језиком речено, они чине фантомски свет текста. Фантомским смо назвали и заплет који није експлицитно текстуализовани у причи, већ (у овом случају) имплицитно назначен у традицији. Непознавање културолошких конвенција чини га скривним (фантомским) за читаоце који не деле културолошки код са писцем. На почетку своје утицајне студије *Време и прича* Пол Рикер упозорава: „Разумети једну причу, то значи разумети у исти мах језик 'чина' и културну традицију из које проистиче типологија заплета” (1993: 78). (Уместо на потенцијалном заплету, борби између младе и урока, читалац који 'не разуме' конкретизује безопасно путовања (померања) јунакиње од једне до друге тачке.)

Ако прекиди у тексту сугеришу место где се очекује, али не налази скривени наратив, који су то механизми посредством којих их откривамо (налазимо, стварамо), тј. како знамо где да тражимо значење за значењски невидљиво (нечитљиво) место у тексту. У случају Веселиновићеве *Сељанке* која обилује етнографским информацијама – причу проналазимо у етнографској литератури. Српски реализам обилује текстовима у којима се етнографски и књижевни дискурс укрштају, нарочито у жанру сеоске приповетке. Да је реч о проходној стази између два дискурса, сведоче реченице на које наилазимо и у научним (етнографским) текстовима у којима се аутори позивају на књижевни текст и у реченицама типа 'просечном читаоцу није јасно' којима повезују дискурс фикције са етнографским дескрипцијама и експликацијама.⁴

Сличан пример трагања за скривеним наративима можемо понаћи и у верзијама народним и уметничким (ауторским, Перовом и Гримовом) *Црвенкапе*. Психоаналитична тумачења Црвенкапиног пута као пута иницијације и сексуалног сазревања најексплицитније се потврђује у народној верзији у којој јунакиња, наставши се у шуми, бира између два пута – пута игле и пута чиоде. У језику везиља које су ову причу приповедале, игла јесте симбол сексуалне иницијације, а чиода детиње невиности (в. Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Cahier de littérature orale, n° 4, 1978). Враћањем на језик везиља, текст почиње да се разумева социолингвистичким дијахронијским контекстом на начин близак разумевању ироније или сатире, као 'трансфер значења'. Пут који смо прешли да бисмо открили скривени наратив прави лук од психоаналитичних тумачења бајки до аргоа француских везиља. У потрази за скривеним наративима, дакле, идемо у супротном смеру – не више према симболу, већ у симбол – пратимо како се у симболу крије скривен наратив (преко фикционалног ума приближавамо реалном уму старих француских везиља успостављајући 'везу између причања прича и природе људског искуства'). На трагу смо 'етнографском приступу наративу' што је засебна одреднице у *Енциклопедији наративних теорија* (BRIGGS 2008: 146)

Скривени наратив карактерише *одвајање* (прекид) и *онтолошки парадокс* – одвајање је условљено прекидом у континуираној стратегији читања,

⁴ У српској реалистичкој књижевности формираној под јаким утицајем фолклорне традиције честа су етнолошка декодирања књижевног текста заснована управо на скривеним наративима познатим етнолошки образованим читаоцима. Илустративно је читање приповетке *Кумова клеџа* поводом које В. Чајкановић пише: „Просечном читаоцу није јасно зашто Станојло скида капу и зашто се онако свечано изјављује да је кумство у капи“, и у наставку врши етнолошко декодирање, „одмах би се дало приметити ово: цела манипулација са капом има, очевидно, магични карактер. Станојло зна да не сме дићи руку на кума, са којим је везан везом кумства, и зато гледа да ту везу раскине, или да се, бар за овај тренутак сачува од одговорности. У том циљу скида он капу, баца је од себе, и изјављује да је кумство у њој. Због чега све то? Да би цела ствар била јасна, потребно је знати какав значај има капа, шта је кумство и у каквој је вези са капом“ (Чајкановић 1994: 365).

а парадокс почива на двоструком онтолошком статусу скривеног наратива – укрштају негативне (невидљивост и експлицитна нечитљивост) и позитивне (за интерпретацију везане) онтологије. Прекиди не морају бити условљени само одсуством препознатљивих мотивацијских (каузалних) веза које држе мотиве у тексту попут лепка у смисаоном поретку. Да бисмо указали на различит тип *прекида*, кренућемо од другог примера.

У студији *Фикција и моћ* Тихомир Брајовић указује на један од могућих начина читања недовршеног романа *Омер њаце Лајлас* нобеловца Иве Андрића. Он га посматра у контексту других Андрићевих дела (*Прича о везирином слону*, *Проклећа авлија*) откривајући у њима скривени наратива о 'унутрашњој драми зреле и позне уметности Иве Андрића, која на одређен начин сведочи о развејавању илузија о сопственој ексклузивној позицији и суочавању са сазнањем о томе да уметник и његово дело у неку руку неумитно деле судбину свог окружења и доба у којем постоје' (Брајовић 2011: 227). *Омер њаца Лајлас* се сагледава као реакција на време и окружење у којем је писац (сам Андрић), а не његов јунак (Омар паша Латас) живео (2011: 227).⁵ У скривеном наративу актери сада нису фикционализоване историјске личности већ 'два њисца' – један који је имао функције (био председник Савеза књижевника, активно учествовао у социјалистичком јавном животу, посећивао радне колективе, руднике, био у у Совјетском Савезу, 'колеџи' нове идеологије), речју био 'етаблирани уметник у култури југословенског социјализма' и другог писца – који је био 'његова сенка', 'субверзивни Андрић', 'либерални ироничар' (Брајовић 2011: 227). Да би реконструисао овакав наратив и развио драму између писца и његове сенке, читалац мора да напусти текст (у овом случају текст у целини јесте прекид/расцеп) да би му се вратио и обременио га новим (скривеним) значењима. Међутим, метафоричност скривених наратива није изведена из самог текста већ *јомоћу* текста. И овог пута текст постаје порозан, пропустљив за свет који је ван њега и који у њега бива утиснут. У Брајовићев читалачки уроборос бива уплетен и сам аутор, фукоовским језиком речено, приповедање се преображава у дискурс писца, 'дискурс повезан са чином писања, који му је истовремен и њиме обухваћен' (Женет 1985: 102) Скривени наратив у поменутих Андрићевим текстовима може открити само онај читалац који је упознат са стваралачком биографијом Иве Андрића, који зна у ком тренутку је он писао своја дела, какво је време у којем пише и да ли, заправо, пишући о турским репресалијама или затворима (*Проклећа авлија*) и о самовољним владарима, он пише и о свом времену – о социјализму, Голом отоку, самовољни социјалистичких лидера и сл.⁶ Померањем временске и просторне осе исписује се

⁵ Брајовић полази од сличних ставова изнетих у студији Пер Јакобсена: *Омер њаца Лајлас – хроника роман, фрагменти*? В. Свеске Задужбине Иве Андрића, год 26, св. 24, 2007, 233.

⁶ С обзиром на чињеницу да је Андрић *Проклећу авлију* писао седамнаест година и да је у том периоду променио неколико држава и да се сама држава у којој је живео променила, поменули бисмо још неке интерпретативне матрице преко којих се стварност писца

универзална прича, пише о истим људским патњама и немирима. До ове тачке интерпретације ми смо још увек у тексту – актуелизацијом историјског садржаја (премештањем тамо и негде у овде и сада) придајемо му универзалност (увек – било где и било када). Међутим, у тренутку када почнемо у тексту да ишчитавамо личну драму писца – налазимо се на терену скривеног наратива. У Брајовићевој интерпретацији *Омер паша Латас* је поред осталог и прича о уметнику и власти, 'о конформистичком животу етаблираног писца у култури југословенског социјализма' који му је 'осим несумњивих бенефиција и комфора, морао доносити и унутрашњи психолошки терет и конфликт' (Брајовић 2011: 229).⁷ Цитирајући Жанету Ђукић Перишић, Тихомир Брајовић повезује животни став писца са његовим стваралачким *сreedom*: „Поетика скривања, маскирање, неекспонираност, затвореност у себе, анонимност, то би могле бити основне координате Андрићевог животног става“ (Брајовић 2011: 230). У вишегласју Андрићевих текстова открива се лична драма аутора а његово стваралачко и биографско ја – спајају у једно.⁸ Скривени наратив се конструше подстакнут текстом, а његов главни актер више није јунак који припада онтолошком свету текста – већ писац 'као бедел'⁹. Читање тиме постаје параболично, текст се понаша

учитавала или ишчитавала из *сйварносйи йексйа*. Једну нефикцијску раван (инспиративни модус приче на који указује и сам Андрић) чини Андрићево искуство затвора. Поље сугестивног читања везује се и за упоређивање стварних принчева (Ђорђа и Александра Карађоређевића) са фикцијски уобличеним јунацима (Џем султан и Бајазит)... У интерпретативним меандрима – проклета авлија је довођена у везу и са Голим отоком, репресијом социјалистичког система и сл.

⁷ У Брајовићевој параболу о Омер пашу Латасу и његовом (не у потпуности и без остатка!) анагону Јосипу Брозу Титу „реч је наинео старојисторијској и новој средином-двадесетог века и те како актуелној империји, о пре свега конфесионалној заснованој Отоманској империји, и у првом реду идеолошки заснованој, комунистичкој империји које, међутим, у овом случају приближава и донекле спаја [...] начело неважности порекла, а важности лојалног односа (примити ислам односно прихватити и проповедатикомунизам) према темељним принципима организовања и постојања власти“ (2011: 233). Скривени наратив се даље развија кроз паралелне приче – с једне стране, Латасове везе с бечким двором „у намери да отцепи Босну и Херцеговину од Турске и да се сам прогласи краљем тих земаља“, а с друге, Титово „историографски познато коришћење патроната евролатинског блока као полуге излазак из реал-социјалистичког лагера и учвршћивање сопствене власти у земљи“ (Брајовић 2011: 234).

⁸ Цитирајући запис из *Знакова йоред йушйа* у којем се помиње реч бедел, Брајовић развија асоцијативну везу *бедел* : *Андрић*: „Као да из поменутог записа неодољиво избија управо 'ескапистичка' жеља тог ултимативног писца да остане насамо са својом уметношћу и опсесијом према њој, односно да макар у прижељкивањима умакне дискретно, али постојано надзираног живота социјалистичког грађанина и угледног 'културног радника', а пред-ратног дипломатског представника Краљевине Југославије, чији потпис, стицајем околности стоји на Тројном пакту, и који је, оствши у земљи током рата и после њега, без сумње пред новим властима морао стално да демонстрира своју лојалност“ (Брајовић 2011: 232).

⁹ За време турске окупације реч бедел је означавала војника који је за новац служио војни рок уместо неког богаташког детета.

попут кључаонице чији је кључ (скривени наратив) у рукама читалаца ван границе света којег треба откључати.¹⁰

Изабрани примери (Веселиновић, Андрић) сугеришу нам два типа прекида која смо детектовали у тексту. Њихов реторски потенцијал је различит – првом одговара елипса (изостајање круцијалне когнитивне информације), другом – реторика метафоричних трансфера: алегорија, парабола, иронија, сатире... Поред прекида и парадокса уводимо још једну дистинктивну црту скривених наратива – они су често пример реверзибилног читања – враћање приче на почетак.

Скривени наративи се не јављају с подједнаким интензитетом у свим жанровима. Први тип прекида (онај који смо препознали у Веселиновићевом роману) уочљив је у текстовима у којима је стратегија приповедања таква да очекујемо да нам све буде транспарентно и уверљиво; такви су нпр. реалистички текстови у којима се места прекида уочавају управо стога што се инцидентно јављају. У текстовима у којима доминира *произвољно приповедање* (Ж. Женет) – читалац је од самог почетка припремљен на неподударности, нелогичности, и зато оне не изазивају *одвајање* од текста, не стварају прекид у читању и разумевању текста. Други тип скривених наратива који почива на паралелним читањима (метафоричним трансферима), карактеристичан је за сатиричну књижевност. Захвална грађа за реконструкцију ових наратива стога могу бити и полицијски извештаји са суђења писцима. Индикативан је случај Данила Хармса. Пошто *полицијска читања* књижевних текстова по правилу почивају на тумачењу текста као комуникационог канала посредством којег аутор размењује опасне/штетне поруке са читаоцима – полицијски извештаји постају праве ризнице скривених наратива.

Оптуживан због антисовјетске делатности и ширења дефетистичких изјава, руски писац Данил Хармс је 1937. у трећем броју дечијег часописа *Зеба* објавио песму *Из куће је изашао човек*.¹¹ Међутим, совјетске власти у њој нису виделе дечију песму већ политичку сатиру. Ако имамо на уму фактографску грађу и честа сведочења о мистериозним нестанцима људи и ликвидацијама политичких неистомишљеника, лако можемо разумети мотивацијску конструкцију скривеног наратива и трансгенеративност / промакнуће дечије песме у сатиричну политичку песму. Уосталом није ли и сам Хармс, написавши ову *као, или, и, дечију* песмицу, и размишљајући да

¹⁰ И као што се у сенци *Омер њаше Лајласа* развија скривени наратив о дворско-удворичком комплексу, о маршаловој супрузи (првој дами), о дворским уметницима, у сенци *Проклеће авлије* у кључу новог читања и иронијског погледа откривају се скривени наративи са гулагско-голоотачком симболиком, а у *Причи о везировом слону* о стаљинистичко-титоистичком синдрому“ (Браловић 2011: 235).

¹¹ „Данас у њој проучаваоци књижевности виде парафразу филозофских идеја А. Бергсона за које се Хармс тада интересовао, међутим у совјетско време добила је сасвим други контекст – у њој су совјетске власти виделе политичку сатиру“ (Д. Хармс *Говор Чџобы*; <http://www.library.ru>).

се склони у шуму и побегне од потенцијалних прогонитеља, предосетио опасност која му је претила.¹² Та 'озбиљна и опасна песма' и данас се на јутјубу може чути – мелодија је једноставна, певају је одрасли, али и деца, често и она која тек уче да говоре: (<https://www.youtube.com/watch?v=xMfPwzmf9Oc>; https://www.youtube.com/watch?v=R_zn9I8b9hI)

*Из куће је изашао човек*¹³
 Из куће је изашао човек
 Са штапом и торбом
 И на далеки пут,
 И на далеки пут
 Отишао пешке.
 Ишао све право и напред
 Све је напред гледао.
 Није спавао, није пио,
 Није пио, није спавао,
 Није спавао, није пио, није јео.
 И само је једног дана у зору
 Ушао у мрачну шуму.
 И од тада,
 И од тада,
 И од тада је ишчезао.
 Али ако га некако
 Случајно сретнете
 Одмах,
 Одмах,
 Одмах нам реците. (прев. А. Угреновић)

До сада помињани примери (Веселиновић, Андрић, Хармс) упућују на различите изворе за које читалац посеже не би ли реконструисао скривене наративе. У првом случају то је, за читаоца, удаљеног од времена када је дело настало и традицијског кода, била етнографска литература (на основу

¹² „Тих месеци када је песма настала, Хармс је предосећао несрећу, очекивао је хапшење. Његова супруга М.Малич се сећала: 'Он је предосетио да треба бежати. Хтео је да нестанемо сасвим, да отпешачимо у шуму и да тамо живимо'. Иако га нису тада ухапсили, одвојили су га од књижевности: забранили су му да објављује. Наступиле су године потпуне беде, глади због које су били на граници издржљивости. Поред свега, Хармса је мучила стваралачка криза, не зато што није могао да пише, већ су стихови, песме пресушиле. Зато су се прозни текстови јављали све чешће. Сасвим је извесно да је то била криза 'реструктурирања' ('перестројке') – криза која је водила стваралачком сазревању и преласку на нове жанрове“ (Д. Хармс *Говор Чџобы*; <http://www.library.ru>).

¹³ Из дома вышел человек / С дубинкой и мешком / И в дальний путь, / И в дальний путь / Отправился пешком. / Он шел все прямо и вперед / И все вперед глядел. / Не спал, не пил, / Не пил, не спал, / Не спал, не пил, не ел. / И вот однажды на заре/Вошел он в темный лес. / И с той поры, / И с той поры, / И с той поры исчез. / Но если как-нибудь его / Случится встретить вам, / Тогда скорей, / Тогда скорей, / Скорей скажите нам.

ње он је могао да реконструише ауторово знање о свету потребно за декодирање загонетног места у тексту). У другом, биографска грађа прожета информацијама о друштвено-политичкој стварности писца, у трећем – сведочанстава о политичкој свакодневици совјетских грађана и о полицијско-доушничком систему власти коју је на својој кожи искусио и сам писац. Сва три извора су далеко од онога што експлицитно у тексту пише. С оне стране границе, у пољу бескрајних читалачких избора, с једне стране, поље комбинација се умножава потенцијалним интертекстуалним везама где један текст попуњава *црне рупе* другог текста (интертекстуалност), а с друге стране, у текст продире све оно што долази из искуствене стварности читаоца и што се обликовало као одређено знање о свету (ПЕН – personal experience narrative). Ипак, сам текст сугерише сужавање избора извора; постоји 'систем текстуалних особина који покреће разне врсте читалачког знања о реалном свету' (ПАЛМЕР 2004: 45). Тако, на пример, мала је вероватноћа да у Хармсовој песми празна места попуњавамо на основу етнографске грађе, а да при анализи Веселиновићеве *Селјанке* прелиставамо судске архиве. Први ниво попуњавања увек се врши у оквиру дате наративне ситуације која изазива прекид; ако се на том нивоу не може извршити, читалац прелази на други ниво који је 'изнад наративне ситуације'; сваки ниво има своје поднивое – на првом нивоу ми можемо попуњавање празних места (temporary gaps) да вршимо преко конкретне наративне ситуације, преко лика, преко целовитог значења текста; на другом нивоу (permanent gaps) – преко другог жанра, преко другог романа истог аутора, преко ширег друштвеног и историјског контекста у коме писац ствара, преко 'искуствених наратива' и сл... Постоји и извесна правилност у попуњавању празног места. У студији *Fictional Minds*, често цитираној у овом раду, А. Палмер пише: „Мари-Лор Рајан доводи у везу два питања приступа и празнина тврдећи да један важан семиотички канал за приступање фиктивним световима и за стварање имплицитне текстуре која попуњава онтолошке празнине јесте оно што она назива *принципом минималног удаљавања*; то јест, док чита текст и реконструише свет приче на основу њега, читалац приступа минималном могућем удаљавању од стварног света осим уколико је такво удаљавање прецизирано или снажно сугерисано текстом“ (ПАЛМЕР 2004: 35). У наставку студије он даље објашњава: „Принцип минималног удаљавања Мари-Лор Рајан јесте други начин да се опишу стандардне вредности садржане у оквирима које примењујемо на текстове. Наша претпоставка да *свеи приче неће одстиуиити од реалног свеиа осим уколико нам другачије није речено* јесте стандардна позиција“ (ПАЛМЕР 2004: 46). Сличне идеје о приоритету онтолошког нивоа на којем се врше попуњавања *прекида*, *празних месиа* јављају се и у радовима из области когнитивне психологије: први ниво је увек ниво текста; други – ниво интертекста, а трећи – ниво контекста (дискурса) (BORTOLUSSI – DIXON 2003: 112).

Враћамо се поново етнографском приступу овог пута покушавајући да преко обрета прелаза прецизније објаснимо суштину процеса стварања

и функционисања скривених наратива. Сматрамо да интерпретативни потенцијал Ван Генепове идеје о обредима прелаза није довољно искоришћен у етнографском приступу наратологији и да може бити врло подстицајан за проучаваоце нарочито когнитивне наратологије. Као и у троделној Ван Генеповој подели обреда прелаза, наставши се на граници наратива, читалац пролази кроз одређене фазе.

Прва фаза прекида или фаза сепарације подразумева прекид у континуираном читању настао неразумевањем текста или потребом да се нешто што не пише у њему прочита; у том тренутку читалац је у пољу промене/пресека когнитивних рамова: „Оквири су структуре знања које садрже фиксну структурну информацију. Они имају прорезе који прихватају низ вредности; сваки прорез има стандардну вредност која се користи ако ниједна вредност из спољашњег света није на располагању” (в. ПАЛМЕР 2004: 46). Когнитивна психологија детаљно објашњава овај тренутак:

„Када се читаоци сусретну са потенцијално нечитљивим наративом, текстовима који су радикално недоследни, они траже начине и средства поновног претварања текстова у наративе – мотивисане генеричким маркерима који прате књигу. Они стога покушавају да препознају оно што налазе у тексту у смислу природног причања или искуства или параметара посматрања, или пак покушавају да исправе недоследности у смислу радњи и догађајних структура на најминималнијем нивоу.“ (в. BORTOLUSSI – DIXON 2003: 28)

У другој, лиминалној фази читалац напушта текст – ово је фаза издиференцираних односа када је интерпретативни ум потпуно отворен за одређене директиве реалног ума. Уместо притиска текста осећа се притисак контекста – дискурса. Долежел тврди да се ’фиктивним световима приступа кроз семиотичке канале и путем информационог процесирања’ и да читаоци ово могу да остваре ’прелазећи некако границу између света реалног и света могућег’ (в. ПАЛМЕР 2004: 34). Лиминална фаза је фаза неодређености, неструктурних веза, наратива у настајању. У тој фази наратив је још увек аморфан. Да би унео неки смисао и превладао *белину* у тексту, читалац преузима улогу аутора. Остаје отворено питање ко је наратор у наративу који се ствара у уму?

Поље неодређености, неструктурних веза, инверзије карактеристично за лиминалну фазу шири се и на наратора. У парадоксалној однолошкој позицији (вратимо се паралели са вирусом), он плута попут брода између два одвојива света – текстуализованог света другог и свог света; он је флукуелан, ’и’ ’и’ , ’ни’ ’ни’ наратор. Ова онтолошка билоцираност карактеристична је за креирање наратора у скривеном наративу. Њега не треба поистовећивати са свезнајућим приповедачем који је такође скривен и невидљив (не одаје своје присуство), али је смештен у сам текст и не крши закон билоцираности.

У последњој фази, фази агрегације, читалац се враћа тексту чије значење креирањем скривеног наратива стабилизује. Да би читаочеве реконструкције

скривених наратива имале неког одјека – оне се прво морају учинити јавним и морају проћи суд других читалаца. Начини хомогенизације значења текста повезују одређене читаоце па се тако на њиховој вредносној скали јављају – добри тумачи и читаоци или они који су с друге стране – који не пролазе кроз фазу агрегације дате читалачке групе или конкретног појединца (ствара се заједница читалаца обједињених оним што психолози називају 'међументална мисао, или заједничко, групно или везано мишљење') (Палмер 2004: 15). Тако су, за једне, одређени скривни наративи пример хомогенизације значења и они су кохерентни тексту, а за друге, они су грешке у разумевању и примери нетачног декодирања текста ('intentional fallacy'). (На пример, можемо се сложити са политичким импликацијама Хармсове деције поезије, али не и са конструкцијом скривног наратива у којем је главни актер, песник, државни непријатељ.)

У тренутку кад на месту прекида, читалац напусти текст пред њим су небројиве стазе којима може попуњавати смисао 'празног места'. Притом, све стазе не воде ка циљу, тј. не враћају читаоца у текст. С аспекта психонаратологије, међутим, погрешне стазе нису погрешне, јер уместо текста откривају читаоца који је нимало мање него текст у средишту савремених (психо)нараторолошких истраживања. У књижевној критици, поље проучавања и вредновање је другачије постављено.

Очигледно да обреди прелаза које смо уткали у чин читања (креирања скривних наратива) почивају на претпоставци да је људска когниција социјално условљена. Палмер тврди да је 'људски ум опремљен потребама за дијалогом [и] међументалном комуникацијом са другим сличним умовима' (Палмер 2004: 5). Овакве идеје општа су места и ширих, филозофских и антрополошких истраживања. Немачки филозоф Петер Слотердајк пише да је иманентно неодржива чак и теза да могу да мислим шта хоћу јер: „Мозгови су медији за оно шта су други мозгови урадили и што раде. Подстицај за властиту делатност интелигенција може добити само од друге интелигенције“ (Слотердајк 2008: 119). Клифорд Герц, амерички антрополог, тврди да је „мисао потпуно друштвена: друштвена у свом пореклу, друштвена у својим функцијама, друштвена у својим формама, друштвена у својим применама. Примарно, мишљење је јавна активност – његов природни хабитат су двориште, пијаца и градски трг“ (в. Палмер 2004: 11). Поново посежемо за нараторолошким инструментаријумом и пролазимо кроз шпалир појмова карактеристичних за различито именоване групе читалаца (интерпретативне заједнице (Фиш), статистички читаоци (Бортолузи, Диксон)) које деле исти *хоризонт очекивања* (Јаус), *оквире* (Волф, Фримен), менталне моделе, *унутрашње мапе* (Стерн).

Наше позивање на социјалне аспекте когниције битно је за анализу скривених наратива јер само полазећи од друштвене условљености причања/читања ми можемо анализирати, класификовати, очекивати, предвиђати, разумевати зашто читамо оно што *не* пише у тексту и зашто се слажемо са другима кад тврде да текст значи и оно што није написано. На овом месту

можемо поставити питање – ко има задњу реч: текст који 'тврди' само оно што је написано или ми читаоци, који тврдимо да интендира смисао који није написан. Елен Сполски у одредници посвећеној процепима поставља слично питање: „Ако је генеративност текста теоријски неограничена, могу ли појединачно разумевање текста или домет његовог утицаја икада бити сасвим артикулисани?“; и даје одговор „Ова питања остају отворена“ (SPOLSKY 2008: 193). Текст почиње да значи на начин на које значе и речи у језику – за сваког нешто друго, али ипак довољно исто да би се омогућио неки консензус значења и обезбедила комуникативност.

Крај наше приче о скривеним наративима може се учинити као дефетистичко узмицање. Читаоци ретко када остављају трагове за собом – тако се прича о тајном животу текста насталом у читалачким умовима тешко може формализовати. Читалачким умовима осмишљавани текстови остају попут врта са стазама које се рачвају, попут растиња (ризом) који се шире и бујају истовремено и/у/ван текста... Читав један свет реконструисаних фикцијских умова плута око нас и са нама. Наши сусрети са реалним читаоцима су ретки па је историја скривених наратива увек фрагментарна, ограничена на малобројене читаоце који остављају траг о свом читању и увек је хипотетична, недовршена. Уколико читалац запише своје читање, ми имамо открити (скривен) наратив и можемо га анализирати на начин на који то чини когнитивна наратологија. Валидност наших скривених прича је у директној зависности од степена њихове кохеренције са самом причом која опет није објективна датост већ ствар процене.¹⁴ Свесни смо ограничења које носи проучавање скривених наратива – мали узорак (мали број читалаца који остављају трагове свог присуства), варијабилност јединица на основу којих вршимо процену (читалац је попут једначине са мноштом непредвидљивих и непознатих величина). Ипак, наша потрага за скривним значењима, за оним што не пише – има своје оправдање. Вероватно би књижевност престала да постоји ако би и текст и читалац постали предвидљиви. Да парафразирамо Борхеса, кад бисмо могли да га упознамо, кад бисмо могли да знамо како би меродавни читалац из будућих времена читао дело која и ми читамо, онда бисмо могли да постанемо писци будућих времена.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Јанко. *Изабране ђриповејше*. Београд: Вук Караџић, 1980.
 ПЕТРОВИЋ, Никола С. Јанко Веселиновић у француској књижевности. *Босанска вила* 11–12 (1905): 190.

¹⁴ Дефиницију и кратак историјат појма кохеренција можемо пронаћи у студији *Coherence*: „Coherence is ultimately a pragmatically-determined quality, requiring close attention to the specific sense made of the text in cultural context” (Michael Toolan: *Coherence. The living handbook of narratology*, Hamburg University Press. <http://hup.sub.uni-hamburg.de.27.2.2013>).

- СКЕРЛИЋ, Јован. Јанко Веселиновић. *Писци и књиџе* 2. Београд: Просвета, 1955.
- СЛОТЕРДАЈК, ПЕТЕР. Читање мисли. *Београдски књижевни часопис* 12 (2008): 119.
- ХАРМС, Данил. *Говор Чџобџи*. <<http://www.library.ru>> 20. 05. 2015.

*

- ABBOTT, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*, second edition. Cambridge: University Press, 2008.
- BORTOLUSSI, Marisa, Peter DIXON. *Psychonarratology*. Cambridge: University Press, 2003.
- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Fikcija i моћ, ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*. Beograd: Arhipelag, 2011.
- BIGGS, Charles L. Ethnographich Approaches to Narrative. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York, 2008, 146.
- BROOKS, Peter. Narrative in and of the Law. *A Companion to Narrative Theory*. J. Phelan and P. J. Rabinowitz (ed.). Blackwell Publishing, 2005, 426, 415.
- EPŠTEJN, Mihail. *Sole amore*. Beograd: Čigoja, 2010.
- ČAJKANOVIĆ, Veselin. Magično sedenje. *Studije iz srpske religije i folklora 1925—1942*. Beograd: BIGZ, 1994, 114.
- JAHN, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrativ*. English Department, University of Cologne. <<http2005://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>> 20.05.2015.
- KALER, Džonatan (Culler Johnatan). *Strukturalistička poetika*. Beograd: Književna misao, 1990.
- Literary Theory: an Anthology*. Julie Rivkin and Michael Ryan (ed.). Second edition. Blackwell Publishing, 2004.
- PALMER, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- RIKER, Pol (Ricoeur Paul). *Vreme i priča*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008.
- SPOLSKY, Ellen. Gapping. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2008: 193.
- Toolan, Michael. Coherence. *The living handbook of narratology*. Hamburg: University Press. <<http://hup.sub.uni-hamburg.de>> 27.2.2013.
- ŽENET, Žerar. (Gerard Genette). *Figure*. Beograd: Kultura, 1985.

Dragana B. Vukićević

HIDDEN NARRATIVES

Summary

The paper is going to analyze hidden narratives which appear in the „places of prohibition“ often as a kind of contrast to an unhidden story. Unlike shadow narratives started off and left open (H.P Abbott), the hidden ones have just been signalized. In order to activate them, one should know broader context i.e. include the historical, ethnological or psychological narratives, for instance. In realism, examples of hidden narratives are plentiful. Erotic cryptograms, for example, are hidden narratives related to a sexual life (of a hero). They came as a consequence of restrictive poetics rules in realism that apply when it comes to a public life of a character. Similarly, the restrictiveness of repressive Soviet System forced D. Kharms to hide narratives related to socio-historical context behind so-called pure children's stories. The paper is going to trace hidden narratives through a range of stories, paying special attention to the narrative function of lies, secrecy and silence.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
dragana.vukicevic@vektor.net

Др Дејан Д. Милутиновић

КОГНИТИВНЕ ОСНОВЕ ПОСТКЛАСИЧНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ

У раду се приказују основна теоријска и методолошка усмерења когнитивне наратологије. У питању је дисциплина изведена из тзв. когнитивних наука чији је циљ систематско описивање и објашњење дела когниције који се назива наративним. Когнитивну наратологију одликује мултидисциплинарни приступ који обједињује истраживање наратива у хуманистици са методологијама и емпиријским подацима из когнитивних наука. Оваква проучавања баве се сагледавањем конструкција и интерпретацијама наратива као фундаменталних когнитивних активности наглашавајући да су интеракције између когниције и текстова различитих медија, као и оних из стварног света, у основи сличне организације.

Кључне речи: наратологија, когниција, когнитивна наратологија, читалац, свет приче.

Narratology should no longer be viewed as mainly a literary-theoretical enterprise; it should instead assume its rightful place within the more general endeavor of cognitive science, under whose auspices any number of disciplines are now converging on the question of how humans build, revise, and communicate a broad range of mental representations, including storyworlds. (Herman 2002: 299)

1. Корени наратологије, попут целокупне науке о књижевности, могу се пронаћи у текстовима Платона и Аристотела. Међутим, ова наука, као самостална дисциплина, почела је да се обликује шездесетих година XX века. 1966. француски журнал *Communications* читав један број посветио је структуралној анализи наратива (*The Structural Analysis of Narrative*), а неколико година касније Цветан Тодоров увео је термина наратологија (*Grammaire du Décaméron*, 1969) означавајући њиме *la science du récit*. Етимолошки, назив долази од латинског *narrare*, у значењу језичког акта, говорног чина супротног *diegesisu* и *mimesisu*.

За предмет ове дисциплине издвојени су фундаментални принципи приповедања и његова способност обликовања и преношења значења. Свој врхунац наратологија доживљава седамдесетих и осамдесетих година XX века, у периоду који је данас познат као класична наратологија.

Експанзионистичка природа наратологије у овом, тачније од касних осамдесетих година прошлог века огледа се и у такозваном наративном заокрету (*narrative turn*) који се десио у друштвено-хуманистичким наукама и који подразумева да ова дисциплина, односно методологија добија повлашћено место у поменутим наукама, али и то да она проширује хоризонт својих истраживања са приче, као књижевног феномена, на причу као форму складиштења знања. Наративни заокрет условио је свест о томе да су наративи централни у многим областима културе, од аутобиографије, историје и психологије, преко природних наука, до банкарства и, чак, спорта. Оваква промена у наратологији и њеној примени условила је да се од деведесетих, и нарочито од двехиљадитих година говори о једној новој дисциплини – посткласичној наратологији.¹ Реч је о теоријама приповедања које настављају и продубљују моделе класичне (структуралистичке) наратологије користећи их ради анализе небелетристичких и ванлитерарних, па чак и оних текстова који традиционално не потпадају под наративне (нпр, музичких). Још једна препознатљива особина посткласичне наратологије јесте приближавање природним наукама, посебно математици и физици, и покушај да се њиховим метајезиком (формулама и алгоритмима) прикаже приповедни свет и односи у њему. Посебну пажњу посткласична наратологија придаје когнитивним теоријама приповедања, тј. настојањима да се конструкција и интерпретација наратива сагледа као фундаментална когнитивна активност човека. У овом раду приказаћемо основне тенденције и усмерења когнитивне наратологије.

2. Когнитивна наратологија (КН) је дисциплина изведена из такозваних когнитивних наука² у циљу систематског описивања и објашњења дела когниције који се назива наративним. Д. Б. Гавани (интернет), наводи да је КН мултидисциплинарна област која обједињује проучавање наратива у хуманистици са методологијама и емпиријским подацима из когнитивних наука. Оваква проучавања баве се сагледавањем конструкција и интерпретација наратива као фундаменталних когнитивних активности, наглашавајући да су интеракције између когниције и књижевних текстова, као и оних ванлитерарних и небелетристичких, у основи сличне организације. У литератури се махом помиње да је родоначелних ове дисциплине Дејвид Херман и његово бављење световима прича (*storyworlds*), односно анализе међузависности когниције и наратива³ кроз призму фикционалних наративних светова смештених у контексту свакодневних културалних пракси.

¹ Више о посткласичној наратологији видети у Милутиновић 2014.

² Више о когнитивним наукама видети у Wilson – Kei 2001.

³ “Narrative is pattern of thinking and communicating, a cognitive style as well as a discourse genre” (HERMAN 2002: 298).

Марк Брун (2011) наводи три извора когнитивне наратологије – први је дискусија о когнитивној науци као поетици која се развила 1994. у *Stanford Humanity Review* око чланка нобеловца Херберта Сајмона *Literary Criticism: A Cognitive Approach* (1994) који је предложио приближавање књижевних проучавања когнитивним наукама и емпиријским научним методологијама. Међутим, Брун замера аутору да је превише поједноставио ситуацију и повео се за информационим (ИТ, компјутерским) сектором и начином на који се у њему обрађују информације. Други извор је рад Елене Спољске која је инсистирала на повезаности критичких и когнитивних метода пошто је у интерпретацији (уметничких) текстова непоходна сарадња са прагматичним методологијама. Јер, док је у науци о књижевности интердисциплинарност опционална, у когнитивним наукама она је неопходна и принципијелна. За трећи извор Браун наводи рад Френка Келера (2007) који поставља темеље когнитивне поетике.

Међутим, иницијација когнитивних наратолошких проучавања десила се још тридесетих година прошлог века, у феноменологији. Конкретно, реч је о Ингарденовом разликовању књижевног текста као хетерономног, а не аутономног објекта, тачније као схематске структуре чија конкретизација смисла захтева когнитивну активност читаоца.

Сем тога, достигнућа у психологији такође су допринела појављивању КН.⁴ Тако је још Фредерик Бартлет (FREDERIC BARTLETT 1932) схеме (*schemata*) разумевао као приказивања које преносе систематски структуриране односе у категорије искуства. Овај његов концепт касније ће бити искоришћен ради раздвајања динамичног и статичног сазнања приказаног кроз стереотипичне секвенце догађаја (скрипте) и стереотипична стања сукоба и ситуација (фрејмови). Треба истаћи и Мендлера (MANDLER 1984) који је постулирао постојање когнитивно заснованих граматика прича (*story grammars*) и наративних правила која одређују формалне приказе когнитивних механизма што се користе ради рашчлањивања прича у склопове јединица (околности и епизода) и принципа на основу којих се врши секвенцијализација и повезивања тих јединица.

И истраживања вештачке интелигенције такође поклањају пажњу когнитивним основама стварања и разумевања прича. Још осамдесетих година прошлог века Шенк и Абелсон (SCHANK – ABELSON 1977) су проучавали како стереотипична знања редукују комплексност и учесталост многих процесуалних операција, укључујући и интерпретације наратива.

⁴ Наратолошка истраживања су чак и у свом класичном раздобљу била веома блиска или повезана са психологијом. У том смислу нарочито је значајан рад Лава Виготског који је наглашавао социointерактивне и културалне корене човекове интелигенције. Џером Брунер (Jerome Bruner) непосредно се ослања на ово учење наводећи да је наратив једна од две основне стратегије помоћу којих се „когнитивне“ свет (друга је парадигматично или логичко-класификаторско мишљење – БРУНЕР 1987). Стога се Брунер залагао да приче буду проучаване као фундаментални социointеракцијски извори развоја и софистицирања људске интелигенције.

Појављивањем теорија заснованих на рецепцији (читаачевом одговору – *reader response* – Iser, Jauss, Tompkins) као и истраживања Стернберга и Перија (STERNBERG 1978; PERRY 1979), нагласила су процесуалне стратегије (примарне и учестале ефекте – *primacy and recency effects*) које настају из ситуационог односа датог дођаја и темпоралних континуума приче и дискурса, или фабуле и сижеа. Догађаји који се одиграју раније у времену приче могу бити поновљени касније у дискурсном времену, или обрнуто, условљавајући различита читалачка искуства од оних када постоји изоморфизам између времена приповедања и приповедног времена. То је довело до тога да су нараторологи почели развијати хипотезе о когнитивним структурама које се налазе у основи стварања и разумевања наратива.

Другим речима, наративи су почели да буду посматрани као когнитивни артефакти, физички објекти створени од стране човека у циљу поспешивања, проширивања и унапређивања когниције. Отуда наративи поседују специфичан двоструки статус, јер постоје негде између материјалне и менталне области или, тачније, кроз узајамно дејство семиотичких (материјалних) знакова и глобалних и локалних менталних репрезентација проузрокованих и организованих тим знацима. Харалд Пол (интернет) наводи да се наративи налазе свуда пошто је конструкција наративних приказивања један од начина на који се приписује форма и смисао перцепираној стварности. У том смислу они представљају основни облик мишљења, односно когнитивни инструмент.

3. Когнитивна нараторологија се може дефинисати као проучавање за когницију (ум, мишљење/разумевање, осећање и жељу) битних аспеката праксе приповедања; она је трансмедијална јер истражује односе ума и наратива не само у писаним текстовима, већ у свим облицима комуникације. У том смислу релевантни аспекти КН су: стварање и интерпретација наратива, продукција прича од стране приповедача, процеси преко којих интерпретатори стварају смисао о наративним световим (световима приче) евоцираним наративним репрезентацијама и артефактима, као и когнитивна стања и диспозиције јунака ових светова. Когнитивно проучавање наратива подразумева, дакле, проучавање прича као а) објекат интерпретације и б) начина на који оне осмишљавају искуство својих светова.

Као што је КН трансмедијална (по објекту истраживања), тако је и интердисциплинарна (по методама), те она користи достигнућа, сем класичне нараторологије, и: лингвистике, науке о компјутерима, филозофије, психологије и сл. Услед овога КН је више скуп разнородних херуистичких схема него ли јединствена методологија. Ипак, оно што је заједничко свим овим разнородним методологијама јесу основна питања карактеристична за КН: Који когнитивни процеси омогућавају и прате наративно разумевање, дозвољавајући читаоцима, гледаоцима или слушаоцима да конструишу менталне моделе светова које евоцира прича? На који начин они користе знакове специфичних медија да изграде, на основу дискурса или сижеа, хронологију

догађаја, тј. фабулу, временско и просторно окружење догађаја, инвентар укључених карактера, као и радни модел онога како би изгледало за ове карактере да искусе више или мање поремећене или неканонске догађаје који чине централни део наративне репрезентације? Затим, како конкретно приче функционишу као оруђе мишљења? Да ли приче представљају макете (скелете, конструкције) саме свести; другим речима, да ли постоји оправдана основа за тврдњу да наративи не само да приказују свести јунака кроз догађаје описаног света приче, већ граде и темеље за разумевање ума уопште?

Зато се, начелно, може рећи да се когнитивна наратологија бави проблемом текстуалних импулса и менталним читатељским реакцијама. Као облик читања, ова методологија може да се сведе на три типа: 1) објаснидбено читање – објашњава се структура текста са учешћем контекстуалних фактора, 2) адаптивно – анализа текста ради индивидуалних циљева, 3) пројективно адаптивно читање – проблемско ишчитавање прва два типа интерпретације текста: анализа текста из субјективне тачке посматрања независно од датог адресата.

КН описује шта читалац разуме, доживљава и осећа при читању текста. Принципи помоћу којих се формира читатељска реакција чине објект проучавања когнитивне поетике. Зато се, упркос универзализацији субјективних читања текста, сваки акт читања посматра као субјективан.⁵ У том смислу, КН се посебно ослања на конструктивистичку теорију читања која наглашава да оно што се прочита у тексту није нужно у њему присутно као дати факт. Ово је блиско и са савременим истраживањима у лингвистици која су са синтаксе прешла на прагматику и когнитивистику. Наратив се схвата као флуидан, контекстуално одређен, прототипичан и конституисан посредством рецепијента.

Кључна претпоставка КН је да читалац евоцира фикционалне светове (или светове-приче) на основу својих искустава која је стекао у стварном свету. Alan Palmer (2004)⁶ и Lisa Zunshine (2006), на пример, говоре о томе да је начин на који се покушава створити смисао о фикционалним наративима исти као онај на основу којих се ствара смисао и суди о другима. Они наводе да се наративи схватају посредством разумевања размишљања карактера и приповедача, њихових интенција и мотивација.

Ради описивања модела преко којих читаоци приступају наративима, односно на основу којих су они изграђени, КН је искористила концепте

⁵ Отуда је једна од најчешћих метода проучавања у КН студија случаја.

⁶ Алан Палмер (2004) се посебно бавио когнитивним проучавањем начина на који читаочева општа знања и искуства дозвољавају осмшљавање варијетета техника и акција које се користе ради приказивања јунака, као и везе које се успостављају између њихових описа понашања и физичких акција. Он уводи појам *интермениталног мишљења* (*intermental thought*) – заједничког, базираног на већем броју појединаца, супротно индивидуалном и приватном, које може бити прихваћено као друштвено/социјално реализована, смештена или продужена когниција, или интерсубјективност. У романима се субјективно приказује управо преко оваквог интермениталног система.

скрипта и фрејмова (оквира). Скрипте представљају типове сазнајних приказивања која омогућавају да очекиване секвенце догађаја буду потхрањене у меморији, односно који објашњавају на који начин је човек способан да гради комплексне интерпретације прича на основу врло мало текстуалних или дискурсних знакова. Скрипте су, дакле, емпиријски репертоар који означава општа знања и искуства на основу којих се остварују очекивања о томе како ће се секвенце догађаја развити, док фрејмови означавају очекивања на основу којих се области искуства структурирају у датом тренутку (Goffman 1974). Фрејмови руководе очекивањима о објектима и декору који се могу пронаћи, рецимо у учионици, наспрам затворској ћелији. Скрипте, пак, одређују оно што се може очекивати приликом наручивања пива у бару, наспрам излагања рада на скупу.⁷

Догађај који се одиграва кроз или у корелацији са учесницима неминуовно упућује на одређени контекст и мора бити посматран кроз исти, чак иако контекст није лингвистички у потпуности представљен. Ако, рецимо, јунак поручи вечеру у ресторану, тада, чак и ако елементи окружења нису у потпуности поменути, читалац претпоставља да се други догађаји и невербалне акције које изводи јунак дешавају у ресторану све док се не појаве лингвистички сигнали (и/или реплике) који уводе нови фрејм: „неколико дана после“, „касније те вечери“, „по доласку кући“ и сл. У овом смислу говори се и о контекстуалним фрејмовима, менталним моделима који садрже информације о временско-просторним координатама исприповеданих догађаја, као и о природи и односима учесника истих.

4. Заснованост КН на когницији довела је до тога да се наративност у потпуности посматра из ове перспективе. Тако Маргарет Фриман (2009) говори о појму (термину) *minding* којим обележава когнитивни процес којим се концептуализје смисао текстуалних приказа у непосредној вези са емоцијама, као када неко посматра дете истовремено пратећи његово понашање и испољавајући осећања према њему. Овакав приступ обележава тзв. *theory of mind*⁸ која разматра инхерентну људску способност да сопствена зања и искуства раздвоји од оних других људи, као и могућност да реконструише мисли, жеље и намере других како би предвидео, објаснио и разумео њихове (ре)акције.

⁷ “Frames basically deal with situations such as seeing a room or making a promise while scripts cover standard action sequences such as playing a game of football, going to a birthday party, or eating in a restaurant” (Jahn 2005: 69).

⁸ Постоје велики проблеми приликом преводњења ове одреднице. Нпр, Руси нуде свој превод: „индивидуальная теория психики.“ „Перевод термина *theory of mind* на другие языки сопряжен с большими трудностями. Не очень удачным, конечно, представляется упоминание ‘теории’, а перевод понятия ‘минд’ традиционно является предметом споров. В русскоязычной литературе иногда используется термин ‘модель психического’ (Величковский 2006: 438).

Али, осим рационалном делу когниције, КН пажњу посвећује и оном емоционалном. Стерн (1995) је показао да постоје разлике између натуралистичког и конструктивистичког приступа емоцијама. Натуралисти настоје да предоче урођену, биолошку заснованост емоција које су мање или више униформисане у различитим (суб)културама (HOGAN 2003). Насупрот томе конструктивисти наводе да су емоције културално специфичне (STEARNS 1995). Адолф (ADOLPHS 2005) се ипак залаже да се и натуралистичка и конструктивистичка позиција могу превазићи уколико се емоције посматрају као обликоване кроз еволуцију и усађене у когницију, али, такође, и смештене у комплексну мрежу стимуланса, понашања и других когнитивних стања, јер, велики дијапазони емоционалних одговора посредовани су специфичним културалним процесом учења. Отуда се савремена проучавања емоција подједнако ослањају на психологију, историју и етнографију и развијају у правцу посебне (под)дисциплине све чешће одређене као „емоцијологије“ која супротставља колективне емоционалне стандарде конкретним емотивним искуствима.

Сем тога, КН велику пажњу поклања и мапирању светова. У том смислу посебно се издвајају деиктичке теорије (*deictic theories* – нпр. DUCHAN ET AL. 1995) и контекстуалне фрејм теорије (*contextual frame theories* – ЕММОТ 1997) које настоје да осветле когнитивне процесе што одређују начине наративног остваривања светова прича, нарочито у погледу онтолошких и временско-просторних профила.

Наратив се, традиционално, дефинисао преко темпоралног (временског) одређења, као „секвенца два знака темпорално организована, при чему промена њихове организације резултира у промени временских секвенци оригиналне семантичке интерпретације (LAVOV 1972: 360).

Међутим, Херман је (2002: 517–518) довео у питање овакву хронотопску (временско-просторну) дефиницију по којој су наративи структурирани на основу просторних дискурских знакова у већа наративна подручја која су део нараторова и интерлокуторове (наратереве) когнитивне мапе. Он (521) наводи да се наративи могу сматрати организацијама просторних дискурских знакова: тополошких/пројективних локација, глагола кретања и шта-где система (*what-where systems*) уређених преко временски организованих структура које се називају наративним областима (доменима). Оне се дефинишу као просторне локализације које почивају на „групама вербалних или визуелних знакова укорењених у менталним моделима, који имају временско-просторне структуре које рефлектују менталне конструкције и обухватају историју просторних односа међу објектима света прича“ (519). По Херману, наративне области су ситуране у менталним моделима који су саопштени и/или интерпретирани посредством процеса когнитивног мапирања, фундаменталног и обавезног за наративно разумевање, а не изведеног или опционог аспект причања и спознавања прича (518).

Когнитивне мапе су, дакле, интровертне (менталне) репрезентације екстровеоног окружења, резултат когнитивног мапирања. Композиција когни-

тивних мапа укључује: границе, које одељују просторе; дистрикте, области омеђене границама; чворове, анкере индивидуалних образаца понашања у окружењу; оријентире, истакнуте особине окружења; путање, начине навигације ка и између наведених елемената. Ова композиција условљена је индивидуалним просторним знањима која почивају на експлицираним (конкретним локацијама и дистанцама) и имплицираним просторним концептима (доживљени, етнички, економски и сл. простори).

Монтело (MONTELLO 1993: 315) је издвојио четири нивоа психолошке категоризације просторног знања: фигурално – простор који је мањи од тела, видљиво (*vista*) – простор већи од тела предочен из конкретне перспективе; простор окружења или средине – у коме се спаја више перспектива; и географски – остварен у комбинацији оног средине и прихваћене симболичке репрезентације.

Лабов уводи и појам наративних реконструкција – когнитивне перспективе фокусиране на оном шта се дешава пре него што се наратив артикулише. Оне полазе од предочених догађаја како би дошле до оних необјашњених у њиховој позадини идући и даље и посматрајући како се наративна догађања складиште у сећању, како им наратор приступа и врши селекцију међу њима и како реорганизује у нормативне изразе и вреднује их ради остваривања својих интереса (LABOV 2006: 39).

Треба посебно истаћи и то да, иако се КН спочитава њена парцијалност и синхронијска усмереност, постоји и низ примера који показују погрешност оваквих ставова. Довољно ће бити да издвојимо когнитивну историју Бојда (BOYD 2009) која настоји да одговори на питање зашто људи траће своје време и труд на обликовање и причање прича. Уместо термина текст или дело, он употребљава многозначну одредницу прича (*story*), која може означавати и приповест, и сиже, и историју.

Покушавајући да да одговор на горенаведено питање, Бојд нуди више разлога. Први од њих је оно што аутор назива кооперацијом. Она је повезана са еволутивним развојем човека, при чему су од посебне важности разумевање акција и намера другог: човек користи догађаје у којима други учествују и из њих извлачи информације, како специфичне, о конкретним догађајима и учесницима, тако и опште, о типовима људи и могућим исходима сличних ситуација и догађаја. Али, овакав вид искуствених спознаја није особен за човека. Оно што је само њему својствено јесте играње са обрасцима и моделима упареним са различитим типовима подстицаја. На тај начин Бојд и дефинише уметност – као игру са различитим типовима образаца, односно модела. У том смислу, интерпретација различитих ситуација и процена могућих сценарија, акција и догађаја, није уско повезана искључиво са приказаним, већ, превасходно, са мисаоним експериментима који доприносе еволуционим искорацима. Књижевност, као еволутивна способност, одражава потенцијал интерпретације догађаја.

Следећа битна карактеристика стварања и читања прича, по Бојду, јесте привлачење пажње. Он, чак, сматра да когнитивна проучавања овом фено-

мену морају придати примаран значај. У основи се налази анегдота, која нити је извор информација, нити средство сазнања, већ једноставно основа привлачења пажње слушаца (читалаца). Привлачење пажње је од посебног значаја, по Бојду, и за фило и за онтогенезу.

Сем тога, он говори и о аутоматизованим и сазнајним разумевањима прича, која су у непосредној вези са ауторским рефлексима. Игра са овим типовима разумевања једна је од суштинских карактеристика књижевности. Инхибиција или сузбијање аутоматизованих реакција на прочитано иде паралелно са деаутоматизацијом (блискост са Шкловским и формалистима је очигледна).

Последња особина писања и читања, која уједно Бојдов еволуционистички приступ раздваја од других, јесте тиражност, односно популарност текстова који се посматрају кроз дијахронију. Зато аутор и наводи да се његова методологија може одредити као „евокритика” [еволуционистичка критика].⁹

5. Сумирајући претходно наведене карактеристике КН, можемо издвојити неколико области истраживања актуелних у овој дисциплини:

- когнитивно проучавање наративних перспектива у фикционалним и осталим текстовима (Jahn; Herman);

- истраживања приказивања когниције ликова и текстуалних знакова који омогућавају читаоцу да успостави посебне предиспониране односе са њима (Butte; Cohn; Herman; Palmer; Zunshine);

- проучавање емоција и емоционалног дискурса и њихових односа према конкретном тексту и наративним традицијама (Herman; Hogan);

- истраживања домета когнитивних процеса одређених временско-просторним профилем датог света приче, као и степена на основу којих се одређени текст може сматрати наративним (Fludernik; Gerrig; Herman; Hogan; Jahn; Ryan);

- истраживање текстуалних и когнитивних фактора на основу којих се остварују кључни ефекти наратива као што су напетост, неизвесност, изненађење, односно на који начин се временским уланчавањем наративних елемената обликује рецепијентово схватање света приче (Gerrig; Perry; Sternberg);

- покушај осмишљавања когнитивне теорије рецепције (Holland; Eder; Keen);

- проучавање наратива као извора за мапирање и разумевање компјутерски посредованог окружења – виртуелне стварности (Ryan);

- емпиријска истраживања која настоје да опишу корелације између текстуалних елемената и текстуалних ефеката, односно структуре текста и процесуалних стратегија које их активирају (Gerrig; Ryan; Herman);

⁹ Бојдова методологија ослања се и на нови дарвинизам који је карактеристичан за поједине савремене посткласичне наратологе. Друга група, на челу са Аботом, оштро се противи овом концепту видећи у развоју и променама скоковите, неочекиване процесе.

- интермедијална истрживања која указују на то да наративи функционишу попут когнитивних макрофрејмова и омогућавају интерпретатору да идентификује приче или њихове елементе у бројним семиотичким медијама, и ван књижевних (Wolf; Ryan; Herman).¹⁰

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Величковский, М. Борис. *Когнитивная наука: Основы психологии познания*. Москва: Смысл: Издательский центр „Академия”, 2006.
- Милутиновић, Дејан. Посткласична наратологија. *Свети у књижевности, књижевности у свету*. Зборник радова са Научног скупа *Наука и савремени универзитети*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2014, 358–369.
- *
- ADOLPHS, Ralph. Could a Robot Have Emotions? Theoretical Perspective from Social Cognitive Neuroscience. M. Arbib, J.-M. Fellous (eds). *Who Needs Emotions: The Brain Meets the Robot*. Oxford: Oxford UP, 2005, 9–28.
- BARTLETT, Frederic. *Remembering A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press, 1932.
- BOYD, Brian. *On The Origin Of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- BRUN, Mark. Exchange Values: Poetics and Cognitive Science. *Poetics Today*. Vol. 32. № 3/4 (2011).
- BRUNER, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Harvard University Press, 1987.
- DUCHAN, Judith F. et al. (eds). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1995.
- EMMOTT, Catherine. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- FREEMAN, Margaret. *What Is Cognitive Poetics? Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Second, expanded and updated edition. Brighton and Portland, OR: Sussex Academic Press. *Pragmatics and Cognition*, 2009, 450–457.
- GAVANI, D. B. *Cognition And Narratology*. 2011. <<http://gavani-gavani.blogspot.com/2011/04/cognition-and-narratology.html>> 4. 10. 2013.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row, 1974.
- HERMAN, David. *Story Logic – Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

¹⁰ Више информација о когнитивној наратологији и референтним радовима за поменута усмерења може се пронаћи на: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitive-narratology-revised-version-uploaded-22-september-2013>.

- HOGAN, Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- JAHN, Manfred. Cognitive Narratology. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan (eds). London: Routledge, 2005, 67–71.
- KELLETER F. A. Tale of Two Natures: Worried Reflections on the Study of Literature and Culture in an Age of Neuroscience and Neo-Darwinism. *Journal of Literary Theory* 1/ 1 (2007): 153–189.
- LABOV, William. *Language in the Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- LABOV, William. Narrative pre-construction. *Narrative – State of the Art*. Special issue of *Narrative Inquiry* 16/1 (2006), Bamberg, Michael (ed.), 2006, 37–45.
- MANDLER, Jean Matter. *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1984.
- MONTELLO, R. Daniel. Scale and multiple psychologies of space. A. U. Frank, I. Campari (eds). *Spatial information theory: A theoretical basis for GIS*. Berlin: Springer-Verlag, 1993, 312–321.
- PALMER, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- PERRY, Menakhem. Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings. *Poetics Today* 1. 1/2 (1979): 35–64, 311–61.
- POL, Harald. *The Future of Narratology*. 2013.
<http://www.rug.nl/research/icog/research/dissertaties/summaries_2004-2005/pol>
12. 6. 2014.
- SCHANK, R.C., R. ABELSON. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum Associates, 1977.
- SIMON, Herbert. Literary Criticism: A Cognitive Approach. *Stanford Humanities Review*. 4/1 (1994): 1–26.
- STEARNS, Peter. Emotion. *Discursive Psychology in Practice*. R. Harré, P. Stearns (eds). Thousand Oaks: Sage, 1995, 37–54.
- STERN, Daniel. Self/other differentiation in the domain of intimate socio-affective interaction: Some considerations. *The Self In Infancy: Theory and Research*. P. Rochat (ed.). Amsterdam: Elsevier, 1995, 419–429.
- STERNBERG, Meir. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 1978.
- WILSON, Robert A., Frank C. KEIL (eds). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. London: MIT Press, 2001.
- ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

Dejan D. Milutinović

COGNITIVE BASES OF POSTCLASSICAL NARRATOLOGY

Summary

The paper illustrates basic theoretical and methodological postulates of cognitive narratology (CN). The introductory part tackles the narrative turn and the appearance of postclassical narratology, i.e. changes that happened in social sciences and humanities which imply the privileged place of narratology and its methodology in these sciences. These changes also imply that narratology broadens the horizon of its research from the story as a literary phenomenon to the story as a form of the storage of knowledge. The first part of the paper (I) focuses on the genesis of cognitive narratology, with the most important disciplines and methodologies (theories) in its appearance being phenomenology, psychology, studies of artificial intelligence and theories based on the reader's response. In the second part (II) CN is defined as the study of aspects of the practice of narration that are important for cognition (mind, thought/understanding, feeling and desire). It is transmedial because it investigates the relations of the mind and the narrative, not just in written texts but in all forms of communication. In that sense the relevant aspects of CN are: the creation and interpretation of the narrative, the production of the story by the narrator, the processes byway of which interpreters create sense in narrative worlds (worlds of the story) evoked by narrative representations and artifacts, as well as cognitive states and dispositions of the heroes of these worlds. Because of that it can be said in principle that cognitive narratology deals with the problem of textual impulses and the reader's mental reactions. Special attention is paid to the problems such as: worlds of the story, scripts and frames. The third part (III) illustrates the inclination of CN to study the emotional aspect of narrativity, i.e. the mapping of the worlds of the story and revising classical narratological concepts of time and space (chronotopes). The final segment (IV), the conclusion, singles out current fields of research of CN.

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

Др Јелена В. Вуловић

ПОСЛЕ ЖЕНЕТА: ФОКАЛИЗАЦИЈА У ОЧИМА ПОСТКЛАСИЧНЕ НАРАТОЛОГИЈЕ

*Хиџо си да љледаџ? Е ља љледај – љледај
Власџџџџ љољлед!
Жак Лакан*

Неоспорно је да је Жерар Женет начинио велики помак у теорији приповедања својом теоријом фокализације у чијем средишту се налази појам чија је фреквентност и данас огромна. У овом раду дат је кратак преглед студија које се надовезују на структуралистички схваћен појам, а с циљем да се бар донекле расветли једно од најкомплекснијих наратолошких питања, а преко њега и однос класичне и посткласичне наратологије. У разматрање су укључене релевантне студије Мике Бал, Шломит Римон-Кенан, Дејвида Хермана, Брајана Ричардсона, Алана Палмера, Манфреда Јана.

Кључне речи: класична/посткласична наратологија, фокализација, спољашња/унутрашња фокализација, хипотетичка фокализација, плурална фокализација, интерментална фокализација, концептуализација.

1. Једно од најинтригантнијих и најкомплекснијих наратолошких питања без сваке сумње је проблем фокализације – појам који у проучавање књижевности уводи француски теоретичар Жерар Женет (Gerard Genette) (1972). Дефиниције ослоњене на његова промишљања фокализацију одређују као ограничење перспективе и оријентацију наративне информације у односу на неку (најчешће је то лик) перцепцију/опажање, машту, знање, или тачку гледишта (HERMAN – JAHN – RYAN 2008: 173). Дакле, теорија фокализације обухвата различите начине регулисања/уређивања, одабира и каналисања наративне информације. То је особено виђење догађаја са неке тачке гледишта, без обзира на то колико ово становиште може бити субјективно или непоуздано. Женет своју теорију фокализације изграђује полазећи од драгоцених увида које су о овој проблематици понудили К. Брукс и Р. П. Ворен

(Cleanth Brooks, Robert Penn Warren), Ж. Пујон (Jean Pouillon), Ж. Блин (Georges Blin), Н. Фридман (Norman Friedman), Ц. Тодоров (Tzvetan Todorov) и др.

Од тренутка имплементирања појма у науку о књижевности, у преко четири деценије дугом његовом животу, много је оних који су у изучавању следили Жерара Женета. То никако не значи да је фокализација тиме само добијала својеврсну потврду у научним круговима. Иза велике популарности често се крила на баш лепа истина о суштинском неразумевању женетовски схваћене фокализације, а која, чини се, траје и данас. Неки су користећи „нови“ термин и даље размишљали по узору на стари (тачка гледишта): Буркхард Нидерхоф наводи Вилхелма Фигера који говорећи о фокализацији разлику између спољашње и унутрашње види у разлици положаја учесника у процесу перцепције, чиме се враћа предженетовском греху, јер дати критеријум заправо је тачка гледишта. Карактеристичан је и пример једног превода предлога *sur* у објашњењу Женетове унутрашње фокализације као: унутрашња фокализација *кроз* јунака, чиме се ум протагонисте посматра као прозор са кога се свет перципира, уместо размишљања о фокализацији као избору или фокусирању на одређену област (тачку) у свету приче (NIEDERHOFF 2011).

Групи која је умножавала и усавршавала Женетову мисао треба прикључити и оне који су се супротстављали његовом концепту. Намеће се име Мике Бал са којом је Женет водио жестоку полемику осамдесетих година прошлог века, одговарајући јој врло оштрим тоном на упућене му замерке. Нећемо се превише задржавати на теорији Мике Бал, јер је о њој већ много написано. Овде је функционално поменути само нека запажања. Основна грешка коју Мике Бал прави упућујући примедбе теорији Жерара Женета је што његову типологију ставља на проверу узимајући као референтно властито схватање проблема фокализације, које се значајно разликује од Женетовог. Слажући се у једном са њим – да је потребно и корисно одвојити глас и начин, за њу је фокализација „однос између презентованих елемената и визије кроз коју су они презентовани“ (BAL 2000: 119). Она проблем решава преко издвајања три елемента: визије, инстанце која то види, и онога што се види. То условљава појаву нове групе појмова – попут фокализатор (унутрашњи/интерни и спољашњи/екстерни), фокализовано, фокализатер, нивои фокализације – који (како и сама ауторка признаје) доводе до „терминолошког обиља“. Два су оправдана приговора које Женет упућује појму фокализатор: први се тиче неопходности његовог постојања као инстанце са које се догађаји посматрају. По Баловој, дакле, нефокализованост није могућа¹,

¹ На трагу оваквог закључка су и посткласични наратолози. Дејвид Херман констатује да се питањем перспективе теоретичари књижевности баве као скаларним, а не бинарним феноменом. „Не постоји нешто као што је бесперспективна или неперспективна прича, већ само начин да се представи наратив у коме је важност перспективе мање или више наглашена.“ Сагледано на овај начин наратив постаје прототип „свих активности којима се заузима перспектива и праве разне верзије“, јер у тексту не треба тражити чињенице већ откривати верзије чињеница. „Рећи да је догађај, објекат или учесник фокализован на одређени начин значи да је перспективно обележен, структуриран тако да се мора интер-

па она издваја само два типа: унутрашњу и спољашњу фокализацију. Женет врло проницљиво одговара да у романима не мора по сваку цену постојати „камера“². Други приговор односи се на сам појам фокализатора, што проблем фокализације своди на инстанцу. „За мене не постоји лик који фокализује[...], а реч *фокализатор*, под претпоставком да њоме некога и означимо, могла би се односити искључиво на онога ко *фокализује његово мишљење*, односно на приповедача, или – ако хоћемо да изађемо из конвенција фикције – на самог *аутора* који преноси или не преноси на приповедача своју моћ фокализовања“ (ŽENET 1995: 82)³. Манфред Јан на основу ове Женетове реплике изводи два могућа питања: ко види (ако било ко види)? (фокални лик или хипотетички посматрач) и ко фокализује? (наратор или говорник) (1995: 245). Што се тиче појма *фокализован*, он се у Женетовој теорији може односити само на исказ. Наративне нивое фокализације из којих проистиче фокализација у фокализацији Женет види само као различите фокализације.⁴ Ови појмови, приметиће француски теоретичар, потпуно су неусагласиви са његовим виђењем проблема фокализације и стога у њој неприхватљиви.⁵

претирати као преломљен кроз одређену тачку гледишта и усидрен у одређеном скупу контекстуалних координата.“ Овим Херман скреће пажњу да сигнали перспективизације долазе из текста, који не само да олакшава већ и формално кодира начин гледања (HERMAN 2002: 302, 303).

² Чујем гласове посткласичних наратолога који готово једнодушно понављају тезу Мике Бал да нема наратације без фокализације, али смо сигурни да би се и Женет сложио с њима да под тим појмом није подразумевао нешто сасвим друго. Постојање фокуса, женетовски схваћеног, могуће је само у равни приче. Никако не значи да и дискурс није опажајно, психолошки и идеолошки различито оријентисан, али то бива захваљујући приповедачу који те аспекте или експлицитно формулише, или имплицира „смером“ који даје причи. Тада се можемо запитати зашто је приповедач одлучио да исприча баш *ту* причу, на *тај* начин, са или без присуства фокуса у причи. Али то више није ствар женетовски схваћене фокализације.

³ Уз све право које дајемо Женету за упућену реплику, чини нам се да је у случају његове унутрашње фокализације могуће и чак пожељно користити термин *фокализатор*, јер се фокус поклапа са ликом; он тада „постаје фиктивни ‘субјекат’ свих опажаја“ (ŽENET 1995: 83). То, уосталом, на неким местима чини и сам Женет.

⁴ Чини се да је издвајање нивоа непотребно и нефункционално, када се може говорити о промени фокализације или „клизању“ (да употребимо израз Пјера Витуа). Нивои на који начин потпуније не расветљавају проблем фокализације, већ га само оптерећују додатном шематизацијом. Мислимо да ће сваког проучаваоца овог проблема прилично изненадити реченица „Ален је фокализован у другом степену, кроз фокализованог фокализатора“ (BAL 1995: 79), ако се има у виду и степен њене (не)функционалности.

⁵ „Но идентификовање наративног процеса са процесом фокализације доводи до бркања фундаменталних наративних дистинкција. Приповедач је у дискурсу, лик у причи. Посредована приповест (ако тај термин уопште нешто значи) може подразумевати само једно: да приповедач своју причу представља *као да* користи перцептуални, концептуални или ини ментални апарат неког лика. Ако таквог лика нема, онда нема ни посредовања. Стога не треба да употребљавамо термин створен да изрази посредовану функцију лика – било да је то *тачка гледишта* или *фокализација* – да би означили улогу приповедача“ (SETMEN 1995: 89, 90). Овакав став заступа и Џералд Принс (2001).

Треба поменути и покушаје Шломит Римон-Кенан да побољша и употпуни Женетову типологију. И она се, полазећи од класификације Мике Бал, ослања на поделу фокализатора на унутрашње и спољашње. Оно што посебно истиче и чиме, чини нам се, треба допунити Женетову фокализацију, јесу различити аспекти фокализације: опажајни (вид, слух, мирис...), психолошки (који обухвата когнитивну и емоционалну компоненту) и идеолошки.⁶ Међутим, проблем је што она те аспекте посматра на нивоу приче и дискурса управо због тога што њен фокализатор може стајати унутар или ван дијегезе. Да је и Кенанова свесна приговора који јој се може упутити види се у *Наративној ѝпрози*, у последњим реченицама поглавља које се бави фокализацијом. „Ако је фокализатор лик – онда његово опажање припада причи. Ако је, пак, фокализатор сам приповедач, онда је фокализација само једна од многих реторичких стратегија које му стоје на располагању“ (RIMON-KENAN 2007: 109).⁷ Није ли ово посве различита употреба појма фокализација? Као аргумент искористићемо и Четменово опажање: „Коментари приповедача нису перцепције и концепције истог реда као перцепције и концепције лика, и не треба их са њима мешати. Употреба *фокализације* или ма ког јединственог термина да се означе посве различите функције које ликови и приповедачи обављају, нарушава дистинкцију између приче и дискурса“ (ЧЕТМЕН 1995: 89). Због тога он предлаже употребу два термина: *гледистије* (*slant*) и *филијер* (*filter*) како би се одвојило оно што представља ставове наратора и друге менталне активности на нивоу дискурса и, са друге стране, оно што припада менталним активностима лика у свету приче (перцепција, когниција, становиште, осећања, сећања, фантазије и сл.).

Да је и сам Женет имао у виду гледиште приповедача најбоље показују функције издвојене у категорији *гласа*. Поред причања приче наратор може имати и низ других задатака: „може расправљати о начину на који обликује свој текст, може ’ћаскати’ са читаоцем, објашњавати поступке својих ликова, износити сопствени став (емоционални, интелектуални или морални) о различитим аспектима приповести, о ликовима или, како би рекао Форстер, о ’свемиру’ уопште“ (MARČETIĆ 2003: 95). На основу поменутих приповедачевих активности Женет, поред примарне *наративне функције*, издваја још четири (*експранаративне*): *метанаративну*, *комуникативну*, *ѝесѝимонијалну* и *идеолошку*. У многим од њих огледа се оно што неки наратолози после Женета зову активношћу *ѝриповедача-фокализатора*.

Дејвид Херман изгледа да се колеба у одлуци како схватити фокализацију. Зато, после навођења Четменовог предлога, истиче да појам хипотетичке фокализације донекле проблематизује границу између гледишта и

⁶ Различити аспекти могу бити на различите начине присутни у фокализованом приповедању. Не садржи сваки тип фокализације исте и у истој мери присутне аспекте и они се у оквиру наратива могу међусобно комбиновати.

⁷ Јасно је да Шломит Римон-Кенан својом другом констатацијом иде у правцу пост-класичне наратологије.

филтера. Варијанте хипотетичке фокализације „подразумевају перцептивно и концептуално филтрирање догађаја преко посредника који нису у свету приче, али се ипак замишљају као контрачињенично (хипотетички) присутни у интерпретацији“ (2002: 410). Дакле, они постоје само у равни дискурса, али и као алтернатива на нивоу приче.

Након свега реченог видљиво је, што закључује Буркхард Нидерхоф, да Женет у свом схватању фокализације обједињује два модела: квази-математички у коме је подела заснована на количини информација у наративу (преузима га од Тодорова), и други који је традиционалнији и који почива на метафори *тачка зледишта* или *виђење* преузет од Пујона и Лабока. Да ова два модела нису еквивалентна показао је Алберт Каблиц.⁸ Не може се пренебрегнути ни чињеница да Женетово истраживање више нагиње првом моделу, што је видљиво у дефинисању овог појма као *сужавање поља* или *информативно зрло*, као и кроз питања *ко види?*, *ко ојажва?* Предлог *sur* који стоји уз фокализацију такође иде у прилог овој тези: „Женет дословно пише *focalisation sur*: док је прича испричана из одређеног угла, приповедање се фокусира на нешто. Овај предлог указује на избор или ограничење количине и врсте информација које су доступне у оквиру норми одређене фокализације“ (NIEDERHOFF 2011). Истицање фокализације као „селекције наративне информације“ приметно је и у дефинисању *иначења*.

Међутим, Нидерхофов предлог о задржавању ових двају комплементарних појмова могло би да доведе до повратка старој категорији перспективе изван фокализације. Зато Манфред Јан предлаже да би, у складу са синкретичким пореклом концепта, било природније направити разлику између различитих фактора фокализације – оних који се тичу филтрирања перспективе и других који се тичу филтрирања информација (HERMAN – JAHN – RYAN 2008: 175).

1.1. ХИПОТЕТИЧКА ФОКАЛИЗАЦИЈА ДЕЈВИДА ХЕРМАНА. Дејвид Херман (David Herman), који на проблем фокализације гледа из угла когнитивне наратологије⁹, за нас је занимљив због увођења појма хипотетичке фокализације на основу замишљене перцепције као темељног критеријума за њено издвајање. Тиме ће проширити и обогатити област фокализације аспектом који није садржала класична наратологија. Херман сматра да је изостављање овог сегмента сасвим очекивано, с обзиром на то да захтева „концептуална средства која нису била доступна класичним наратолозима“¹⁰ (2002: 303).

⁸ „Ако роман почиње тако што нас обавештава ко је лик, за кога се удала и колико дуго живи у једном граду, то нам неће открити ништа више од онога што карактер о себи зна, али нико неће описати такав почетак као пример „виђења са“ или тачку гледишта лика. Испричати причу са тачке гледишта лика значи представити догађаје онако како их он доживљава, осећа, тумачи и оцењује у датом тренутку“ (према: NIEDERHOFF 2011).

⁹ Он фокализацију дефинише као „наративну транскрипцију угла посматрања, веровања, размишљања итд, који су усидрени у одређеним контекстима или оквирима, тј. у одређеним моделима представљања света“ (2002: 326).

¹⁰ Ипак, сматрамо да се трагови промишљања о хипотетичкој фокализацији могу наћи у Женетовој теорији фокализације. Говорећи о ограничениости „поља“ код Пруста, он

Овде се мисли на теорију могућих светова коју су усвојили нараторологи пре свега у радовима Лубомира Долежела, Томаса Павела и Мари-Лор Рајан.

Херман настоји да начине фокализовања приче представи као наративну репрезентацију пропозиционих ставова (*proposition attitudes*)¹¹ који кодирају у наратив различите тврдње, а које могу бити прихваћене као нешто заступљено у приповести. Хипотетичка фокализација подразумева употребу хипотезе коју обликује наратор или карактер око тога шта би могло бити виђено или доживљено, ако би постојао неко ко би усвојио одређену перспективу (HERMAN 2002: 303). Она увек носи формално обележје модалитета знања, незнања, веровања у коме *изражени свет* (*expressed world*) врши виртуализацију *референцијног света* (*reference world*)¹² текста, „маркирајући мање или више строго дијегетичку неодлучност око тога шта је стварно наспрам онога што је само могући свет изграђен нарацијом“ (HERMAN 2002: 311). У наративе са хипотетичком фокализацијом спадају они чије тумачење спекулише о неким непостојећим фокализаторима или о фокализаторској активности коју може или не може да спроводи неко унутар света приче. „Другим речима, неки наративи су фокализовани тако да прималац добија, тако рећи, недозвољени приступ аспектима приче – аспектима који су, у суштини, нефокализовани, или који се не могу фокализovati из перспективе која је кодирана као актуелна тачка гледишта дате нарације. Такви наративи чине модалним, или радије – виртуализују свој сопствени приказ догађаја у контрастираним контекст веровања, тј. у могуће светове или менталне моделе – у којима би се догађаји могли као такви представити“ (2002: 309, 310). Хипотетичка фокализација се јавља у многим облицима међу којима су најпознатији они који садрже виртуелне и хипотетичке посматраче. Херман разликује хипотетичку фокализацију која укључује експлицитни позив на сведока (директна хипотетичка фокализација)¹³, или ону у којој је сведок представљен имплицитно, те захтева од читаоца да сам закључује о постојању улоге хипотетичког посматрача (индиректна хипотетичка фокализација) (HERMAN 2002: 311, 312). Директна хипотетичка фокализација може поседо-

скреће пажњу на могућност употребе модалних израза, како би лик-приповедач могао да хипотетички саопшти и оно што му перцептуална позиција не дозвољава (GENETTE 1988). Женет је овде посредно уочио раслојавање остајући и даље чврсто везан за оквире приче, не отварајући могућност њеног тумачења преко схватања „недовршености“ постојањем само многобројних алтернатива. Ово ће касније применити Херман у својој теорији хипотетичке фокализације. Женет је осетио потенцијал хипотетичке фокализације, али није успео да открије у чему се он заиста налази.

¹¹ Proposition attitudes: „глаголи који означавају веровања, сумње, намере...“.

¹² Херман термине преузима од Вилијама Фроулија. *Референцијни свет* представља тврдње о свету приче које изражавају „истину“, „чињенице“ о том свету, те „имају вредност истинитог у могућем свету који је ментално изграђен путем реконструкције света приче“. *Изражени свет*, са друге стране, сачињен је од пропозиција које показују различит степен сагласности (до потпуне несагласности) са референтним светом.

¹³ Назив је аналоган таксономији представљања говора у наративу.

1.2. ПЛУРАЛНА ФОКАЛИЗАЦИЈА. Неки приговори Женетовим типовима фокализације тичу се проблема комплексности. Манфред Јан скреће пажњу на недостатак појма „колективне фокализације“ (1996: 250)¹⁵, а ми ћемо додати „лутајуће фокализације“ у ми-наративима. Како овај тип фокализације отвара значајна питања данас широко прихваћене теорије наратива, потребно је ближе образложити појмове које она уз себе носи.

Ми-нарација је основа која пружа могућности изградње различитих ми-фокализација. Понекад употреба заменице *ми* у обичном дискурсу носи одговарајуће чврсто постављене епистемске границе. У њима се иза заменице првог лица множине обично крије унутрашња фокализација, те то *ми* само је маскирано *ја*. Међутим, има ситуација када се у таквим наративима *ја*, иако је пожељно, уопште не појављује, или је фокализација нереално широка, или ми-говорник поседује знање које иначе није могао стећи. У таквим наративима ствара се напетост „у вези са идентитетом, говорном ситуацијом или знањем које се приписује *ми* гласу“ (RICHARDSON 2009: 144).

Ми-форма покреће многа занимљива питања мењајући свој „идентитет, опсег, величину и темпоралну локацију у току нарације“ (MARGOLIN 2001: 245). Уколико се посматра као субјективна форма, провоцира проблеме познаничности који су другачији од оних везаних за приповедача у првом лицу јединине, јер „могу обухватити прецизније интерсубјективне мисли као и заблуде групе или чак обмане масе“. Ми-перспектива се може користити „за представљање колективне свести блиско здружене групе где се очекује да су добро усклађене идеје и емоције заједничке“, а некада и за оцртавање не-обичних нарави појединаца који успевају да „формирају своју колективну свест“. Занимљиве просторе на пољу гласа, начина и времена отвара и ми-нарација и фокализација у текстовима у којима се протеже на дуги низ година (векове или миленијуме) (RICHARDSON 2009: 146).

Уочавајући у одговору на питање *ко види?* недостатак појма „лутајуће фокализације“ која би ближе описала особености ми-наратива, а путем обједињавања фокализације присутне у хомо- и хетеродијегетичком приповедању, Брајан Ричардсон издваја три њене варијанте на основу степена одступања од поетике реализма.

Ми-фокализацију он строго везује за ми-нарацију, те издваја:

1. *Синдандру*: „Углавном реалистична нарација која, упркос томе, у кључним моментима растеже реалистичност, поготову онда када наратор открива скривене мисли, опажања или осећања групе.“ Ипак, епистемске границе су овде чврсто постављене – *ми* унутар миметичког оквира не може продирати у мисли других ликова. Зато у овим наративима одломци дати

¹⁵ Манфреда Јан се у вези са издвајањем *колективне фокализације* (collective focalization) позива на Ф. Штанцла и Е. Банфилд (Jahn 2005: N3.2.4). Њима се прикључују Аделаиде Морис (Adelaide Moris), Јури Марголин (Uri Margolin), Силија Бритон (Celia Britton), Џоел Волер (Joel Woller), Амит Маркус (Amit Marcus), које у свом раду о овом проблему наводи Брајан Ричардсон (RICHARDSON 2009: 143).

у ми-форми представљају унутрашњу фокализацију као индивидуално опажање или емоције које могу бити исте за више ликова.

2. *Нереалистичну*: код које је прекорачење стандарда реалистичне наративе много очигледније. Када каже *ми*, наратор је лик, па не може да допре до мисли других или да пренесе разговор који није чуо уколико није свезнајући. У овом случају те конвенције су прекорачене смењивањем *ми* – *они*, те лик-приповедач добија карактеристике које обједињују фокализовано и нефокализовано приповедање. Нереалистична ми-фокализација јавља се и у ми-наративима испрличаним „вишегенерацијским гласом“.

3. *Антимиметичку*: потпуно избегава реализам и функционише попут „експерименталне конструкције вишеструких дискурса који могу обитавати у *ми*“. То је „колекција спојених гласова, од којих су неки контрадикторни, а чини се да формирају једну, децентрирану и полиморфну свест“, вишеструки гласови и вишеструка субјективност са многоструким фокализаторима обједињени у једном. Иако изневерава конвенције реализма, овај модел нуди „тачнији опис мисаоних догађаја од оних који се налазе у делима реалиста“. Сопство се састоји од већег броја сопства, баш као што јато чине птице у лету (2009: 148–150).

Док је Јури Марголин заинтересован углавном за први тип, Брајан Ричардсон пуну пажњу посвећује другим двама варијантама. Осим тога, први од двојице проучавалаца спорадичну употребу ми-наратива образлаже неким потешкоћама на које овај тип приповедања наилази. Марголин сматра да „тачан опсег *ми* може остати двосмислен и може садржати различите чланове у различитим деловима наратива“, потом да „нараторов ментални приступ умовима других остаје суштински нерешен“, као и да се „осећање колективног субјекта лакше преноси лирским и медитативним текстовима“. Ричардсон одговара на сва три закључка, полазећи од тога да ни почетна теза о реткој употреби ми-наратива није сасвим оправдана и тачна. Као аргумент он наводи низ писаца XX и XXI века који користе, како он каже, „ову прилагодљиву технику“.

Одговарајући на први Марголинов приговор, Ричардсон истиче више занимљивих функција ми-технике. Она је одлично средство за изражавање колективне свести сјајно парирајући наративима аутономне индивидуалне свести која се везује за развој модернистичког романа. Осим тога, идеолошким и родним књижевностима може да омогући приказивање „новог“, „једногласнијег“ и „егалитарнијег“ друштва, а посебно је „вешта у изражавању заједничких перспектива различитих група“ (RICHARDSON 2009: 151).

Другој замерци Ричардсон контрааргумент налази у Марголиновом каснијем бављењу ми-техником, цитирајући део из студије *Telling in the Plural: From Grammar to Ideology*. Колективне представе менталне активности су „најбоље протумачене као типизације, схематизације или сажимање препознатљивих заједничких ставова, перспектива, гледишта или општих судова многих чланова групе. Специфичне употребљене речи би требало да пренесу шта би већина или сви чланови групе могли да мисле у датој прилици, али

уместо дословних цитата, оне су уствари сажетак многобројних израза, одраз колективног унутрашњег говора, пројектованог или измишљеног од стране аутора“ (MARGOLIN 2000: 605–606, према RICHARDSON 2009).

Овакво запажање Ричардсон допуњава својим размишљањем у правцу постмодерних наратива у којима ми-наратор представља одређену конструкцију која не подлеже реалистичким конвенцијама. „Ипак, сматрам да је најпогодније посматрати ми-наратора као другу врсту фигуре у односу на реалистични тип наратора у првом лицу, а више попут постмодерног наратора у првом лицу који одбија да га обавезују епистемолошка правила реализма; исто важи и за ми-фокализацију. Сматрам да је *ми* у суштини дијалектичка перспектива која се углавном (и најуспешније) поиграва са сопственим границама“ (RICHARDSON 2009: 152). Она, захваљујући великој прилагодљивости и флексибилности – јер није ограничена ни ликом, ни временом, ни простором – „лута“ од једног до другог стварајући другачије односе и показујући да и оно што је дубоко интимно припада колективном знању.

Клизећи између индивидуалног и колективног, субјективности и објективности, поузданих и непоузданих приповедача, фокализованог и нефокализованог приповедања, ми-техника је изузетно провокативна за наратера/читаоца. „[Д]рама која се ствара за читаоца лежи у процени колико буквално и колико фигуративно треба схватити сваки такав израз заједничких мисаоних догађаја. Такво *ми* клизи између индивидуалне субјективности и колективног свезнања, између строге и попустљивије денотације и између менталних искустава која су у потпуности, делимично или минимално заједничка. Његова фокализација остаје фиксна иако они чију перспективу описује мењају позиције, мењају се, њихов број расте или се смањује. Већи део драме читања у таквој ситуацији произлази из посматрања колебања у групи која је део *ми*, процењивања њених експлицитних епистемолошких исказа који се тичу порекла и истинитости сопствених уверења, праћењу удаљавања од реализма ка парадоксалнијем дискурсу, и опажању фундаменталних промена у општој поузданости ми-наратора“ (RICHARDSON 2009: 152).

Марголинов приговор у вези са субјективношћу, по мишљењу Ричардсона је неодржив, јер покушава да ми-технику уклопи у миметичке оквири, што је неизводљиво. За правилно схватање плуралне фокализације поштовање реалистичких конвенција је непожељно.

Разумевању праве природе ми-фокализације одличну основу пружа Женетов појам паралепсе (иако је сам Женет о ми-нарацији говорио само као о типу хомодијегезе). Наиме, он тврди да паралептичка прекорачења присутна у хомодијегетичком приповедању као референтну тачку треба да узимају кохерентност текста, а не „материјалну могућност“ или „психолошку прихватљивост“. Та Женетова паралепса у ми-наративу заправо уопште није преступ, већ уобичајена ситуација ми-фокализације која у себи садржи хомодијегетичког приповедача који открива и оно што може знати једино свезнајући приповедач. Ми-фокализација врло вешто у себи спаја фокализовано и нефокализовано приповедање, које је Женет, описујући прекорачења

у ППЛ-у, својевремено назвао „наративном патологијом“ (GENETTE 1980: 246). Сваки наратив у првом лицу множине у себи садржи потенцијал пропусности између могућности хомодијегетичког и хетеродијегетичког приповедача – прецизније између фокализација својствених овим типовима наратора, међусобно их обједињујући. Ричардсон предлаже увођење „лутајуће фокализације“ која разбија утврђене конвенције већ постојећих типова, образлажући различитим примерима да сваки од њих и сам у извесном смислу одступа од реалних оквира. Као пример таквог поигравања границама „опажања“ аутор наводи Гогољев „Шињел“ у коме се, без обзира на приповедачеву опаску о немогућности улажења у свест других ликова, све време управо то чини.

Кад је разбијен „мит“ о оштром исцртавању граница које постављају различити типови фокализације, у овакво слободније поље може се, потпуно равноправно са другим, уклопити „лутајућа фокализација“. Иако је Ричардсоново издавање типова фокализације недовољно прецизно и строго повезано са лицем у коме се приповеда, као и учешћем приповедача у причи, увођење категорије „лутајуће“ фокализације свакако је корисно и обогаћује скалу већ постојећих начина „филтрирања“. Ричардсон сматра да је ова категорија најближа природи „девијантних форми“ – попут Женетових паралепси, Херманове „хипотетичке фокализације“ или његове „псеудо-фокализације“¹⁶.

Ослобађајући се неопходности постојања првог лица множине као носиоца колективне фокализације, Алан Палмер прави занимљиву типологију, изузетно корисну и функционалну за анализу овог феномена у књижевним текстовима. У својој студији *Large Intermental Units in Middlemarch* (2010: 93, 94) он полази од појма интерменталних умова као заједничке, колективне свести, којој приписује и специфичне облике фокализације. Они се одлично уклапају и служе као својеврсна допуна постојећој теорији фокализације (изнетој на претходним странама рада). Типологију коју представља, Палмер назива пробном, експерименталном, насталом с циљем да се што боље сагледа комплексна природа интерменталних јединица невидљивих у традиционалним наратолошким приступима.¹⁷ Концепт обухвата три пара заснована на бинарној опозицији: интраменталну и интераменталну, појединачну и вишеструку, те хомогену и хетерогену. Разлика између прве две заснива се на природи фокализатора. Уколико фокализацију обавља појединачна свест реч је о *интраменталној фокализацији*, а уколико је обавља више од једне свести у питању је *интерментална фокализација*. *Појединачна* је она у којој се у улози фокализатора налази појединац (те је аутоматски интраментална) или једна група (што је чини истовремено интерменталном), док

¹⁶ Као пример Ричардсон наводи роман „који изгледа као да је свезнајуће приповедање у трећем лицу све док се на крају не открије да га је написао један од његових ликова“ (2009: 156).

¹⁷ Достигнућа у области когнитивне, социјалне и дискурзивне психологије и филозофије ума отварају простор теорији интерменталне мисли.

је *вишеструком* обухваћено више појединаца или више различитих група. Према начину сагледавања објекта фокализације издваја се *хомогена* – уколико су перспективе усаглашене, и *хетерогена* – када се виђења фокализатора разликују или супротстављају. Повратком на Женетову типологију јасно се може уочити недостатак категорија које би образложили специфичности колективне фокализације. У том смислу посебно је занимљиво осврнути се на његову поделу унутрашње фокализације на фиксну, променљиву и вишеструку, где се могу пронаћи основе, али уочити и ограничења за дубље понирање у природу интерменталне свести. Палмеров концепт фокализације, према томе, није опонирање теоријама насталим под окриљем класичне наратологије ни њихово оповргавање, већ промишљена допуна способна да прати најфиније нијансе интерменталне мисли које настају многобројним укрштањем издвојених основних категорија.

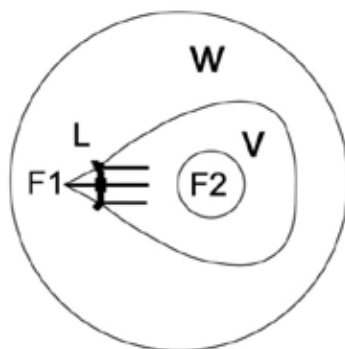
1.3. *WINDOWS OF FOCALIZATION* МАНФРЕДА ЈАНА. Оно што је у својој дискусији са Женетом започела Мике Бал, ширећи опсег појма фокализације, разрадила је касније когнитивна наратологија, о чему се код нас још увек веома мало говори. Промене које је донела посткласична наратологија¹⁸ условиле су многа померања – од текста ка контексту, од затвореног система ка отвореном и динамичном процесу, од објективног својства текста до читалачких конструкција – у која се уклапа и ново схватање фокализације. Барт Варвек и Лук Херман, ослањајући се на закључак који је 2002. године Шломит Римон-Кенан додала својој *Наративној прози*, покушај кориговања проблема фокализације виде као покушај да се изврши репрезентација и рехуманизација. Репрезентација објашњава да наративни текстови на неки начин представљају друштвену стварност, док рехуманизација обухвата антропоморфни приступ наративу, који делимично одбија класична наратологија.¹⁹ Проблем фокализације показује да класична наратологија у себи „носи семе“ посткласичних истраживања. „Штавише, фокализација је директно повезана са

¹⁸ Појам посткласичне шири је од појма когнитивне наратологије, али наша пажња у овом тренутку усмерена је, пре свега у правцу когнитивних истраживања. Наиме, посткласична наратологија (појам уводи Дејвид Херман у књизи *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*) обухвата низ различитих приступа, од којих је само једна когнитивна наратологија. Дејвид Херман на следећи начин дефинише појам посткласичне наратологије: „Посткласична наратологија (коју не треба спајати са постструктуралистичким теоријама приповедања) садржи класичну наратологију као један свој сегмент, али је обележена обиљем нових методологија и истраживачким хипотезама; резултат је мноштво нових перспектива о облицима и функцијама самог наратива. Даље, у својој посткласичној фази, наратологија не преиспитује само границе, већ и могућности старијих структуралистичких модела приповедања. На исти начин, посткласична физика не одбацује једнострано класичне њутновске моделе, већ наново разматра њихове концептуалне подстицаје и преиспитује подручје њихове примене” (HERMAN 1999: 2, 3).

¹⁹ Ова дихотомија није апсолутна, јер су структуралисти, без обзира на тежњу да пруже објективну теорију наратива, ипак користили концепте и методе који су били „делимично антропоморфни и референцијалистички“ (VERVAECK – HERMAN 2004: 105).

проблемом репрезентације, јер се сматра средством помоћу кога читалац добија приступ наративном свету ликова и догађаја. Ако је лик фокализатор, он презентује догађаје читаоцу преко свог опажања, осећања, мишљења. Он пружа читаоцу слику света наратива“ (VERVAECK – HERMAN 2004: 117). Преко фокализације ови наратолози покушавају да објасне игру текста и читаоца: текст утиче на читаочево очекивање – подстиче га, усмерава или ремети; фокализација открива свет наратива читаоцу, како би читалац повремено рефлектовао доживљај ликова.

Манфред Јан у својој исцрпној студији *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, критикујући женетовско третирање причања и гледања као бинарних супротности, враћа метафору прозора Хенрија Џејмса као основни модел фокализације, дефинисане на основу когниције и рецепције. Он најпре нуди нацрт „менталног модела“ виђења путем кога објашњава повезаност перцепције, мисли, сећања и знања (као централних карактеристика фокализације) са овим моделом.



F1 фокус- 1; L објектив, око;

F2 фокус- 2, област у фокусу; V видно поље; W свет

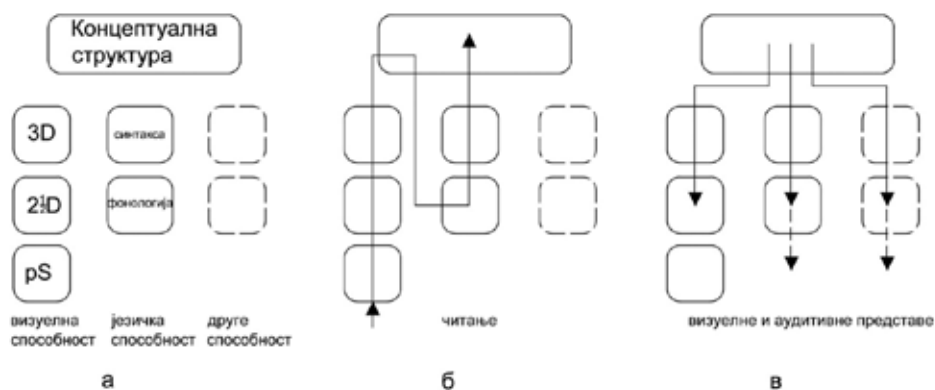
Нацрт менталног модела виђења

„Конкретно, ови ментални процеси зависе од места настанка веома слично F1, ограничени су као V и усмерени према области у фокусу (Neisser 87–93) као F2. По правилу, F1 је тачка у којој се сви перцептивни надражаји спајају, нулта тачка из које почињу све просторно-временске и искуствене координате, *origo* (Bühler 102; Hamburger 83, 105-06); укратко, тачка која дефинише положај, буквална и фигуративна *тачка гледишта*, насељена мишљењем и доживљавањем“ (ЈАНН 1996: 243). Аутор сматра да је ова апстракција значајна, јер омогућава генерализацију изван чисто визуелног означавања, промовишући не само општи модел перцепције, већ у општи модел фокализације.

Следећи корак у Јановој теорији фокализације јесте образлагање Џејмсове „куће прозе“. „Посматраче“ који стоје на њеним прозорима он дефинише

као нараторе. „Шта наратори заправо виде одређено је бројним факторима: обликом прозора (који могу бити само 'рупа у зиду'), погледом који се пружа са њега (нараторов фокус-1), инструментом који користи ('пар очију', 'двоглед'), али пре свега, гледаочевом свешћу и њеном конструкцијом стварности. Из тог разлога наратори ствари виде другачије, чак и кад наводно гледају 'исту представу': ако неко види 'црно тамо где други види бело', то је због тога што се они или фокусирају на различите ствари или виде исту ствар другачије“ (ЈАНН 1996: 252). Лик из приче (*рефлектор, огледало*) догађаје види на другачији начин од наратора. Док приповедач посматра *с прозора* који је смештен на одређеној висини, лик догађаје види и сам се налазећи на *људској њозорници*. Он одсликава свест свих осталих учесника на вишем нивоу, постаје *екран* отварања ка наративном свету и тако функционише као властити *прозор*. „Наратор и читалац постају уједињени и колективни посматрачи, не зато што је читалац на било који начин попут наратора, већ зато што је 'наратор приче првенствено и њен читалац и слушалац'“ (ЈАНН 1996: 252). Џејмсову метафору прозора Манфред Јан одређује као „срце семантичке мреже“ која укључује фокус-1, фокус-2 и слику модела рефлекторове свести приказану горњом скицом.

Како би реконструисао фокализацију он спаја Џејмсову метафору прозора и ментални модел виђења. За то користи скицу организације људске менталне способности Реја Џекендофа (Ray Jackendoff):



„Виђење“ у модуларном оквиру менталних способности

„У левој колони модула [4] разликују се три фазе визуелне интерпретације које ћу кратко сумирати на следећи начин. На месту пријема – ретиналне слике – прва визуелна фаза производи примарну скицу модела (pS), који изолује основне облике. Ниво изнад њега 2D/2D скица додаје перспективу, оријентацију и информацију о дистанци. Још један ниво изнад, 3D модел идентификује (препознаје) објекте. Излаз из овог 3D модела тада може тећи ка средњем и горњем нивоу значењске репрезентације или *концептуалне*

структуре. Поред трodelне колоне визуелних модула шема [4]а показује и сличан распоред два језичка модула идентификована као *фонологија* и *синтакса*, и поред њих два хипотетичка модула који обухватају све „друге“ способности. По правилу, представљено је да су сви модули вертикално повезани двосмерним интерфејсом, омогућавајући хеуристичке циклусе одоздо-нагоре и одозго-надоле размене информација“ (1996: 255).

Овај модел даје основу за теорију читања разјашњену у 4б и 4в. Прва од две поменуте схеме показује проток информација при процесу читања. Он почиње од ретиналног улаза, пролази кроз визуелни систем до концептуалне структуре, одакле информације иду до фонолошког и синтаксичког нивоа, стижући до концептуалних структура, „где је информација схваћена као језик“. Шема 4в показује да се проток информација не мора овде завршити. Разумевање текста може изазвати различите реакције попут смеха или плача, а може нам и омогућити „да замислимо изговор и интонацију речи“ те произвести „излаз као што је читање наглас.“ Важно је нагласити да се концептуалне информације могу филтрирати назад у неки од визуелних модула што ће обезбедити маштовито виђење без постојања ретиналне слике. „Тако [4]б и [4]в образлажу како текст може евоцирати гласове и наратора (Fludernik, *Fictions* 463) и како је читаоцу омогућено да 'види кроз језик' [...]“ (ЈАНН 1996: 255, 256).²⁰

Џејмсова метафора *прозора* и теорија менталне слике оријентисана на читање омогућавају Манфреду Јану долазак до кључне синтагме – *прозор фокализације*. Овако изграђена теорија фокализације одсликава градијент могућности који *прозори* текста имају у односу на догађаје и учеснике приче. „Одломак који представља објекте и догађаје као виђене, перципиране или концептуализоване из специфичног фокуса-1 ће, природно и аутоматски, покренути читаочево усвајање (или транспозицију на) ове тачке гледишта и отворити прозор дефинисан перцептивним, вредносним и афективним параметрима који карактеришу онога ко пружа фокус-1. Ако је прозор фокализације усидрен у извор приповедања, уобичајено читање претпоставља да ће наратор говорити о томе шта имагинативно опажа“ (ЈАНН 1996: 256).²¹

²⁰ Јан скреће пажњу да овај модел функционише и ван когнитивних истраживања образлажући Рикеров појам „мимезис 3“ али и Изерове и Волфове теорије рецепције. У неким књижевним текстовима налази се и отворен позив читаоцу на стварање менталних слика. Најчешће цитиран пример свакако је онај из романа *Ширли* Шарлот Бронте: „Видећеш их, читаоче. Ступи у ову уредну кућу усред баште на улазу у Хвинбери, поћи напред у малу трпезарију – ево их за ручком. [...] Ти и ја ћемо им се придружити, видети шта има да се види и чути шта има да се чује“ (1954: 16).

²¹ Занимљиво је поменути *story-line window* који уводи М. Ј. Рајан као „континуирано бележење имагинарне камере“. „Померање прозора настаје када 'се камера искључује, а контрола се преноси на другу камеру'. Разликовањем између 'новог' и 'старог', 'виртуелног' и 'актуелног' прозора, као и 'бочне' и 'уметнуте' смене прозора, Рајанова обезбеђује основне алате за анализу текстуалних 'структура прозора' и 'стратегију управљања прозорима'“ (ЈАНН 1996: 246).

Неколико година касније Манфред Јан допуњава своју теорију фокализације издвајањем четири типа фокализационих модела на основу присуства или одсуства фокуса-1 (F1), природе просторно-временске везе између F1 и F2, присуства или одсуства фокуса-2 (F2).²² Он, заправо, полази од Штанцлових појмова *perspectival spatial presentation* и *aperspectival spatial presentation*, градећи између њих скалу различитих могућности.



Четири типа фокализације Манфреда Јана

У случају *стриктне* (strict) фокализације „F2 се перципира од стране F1 под условима прецизних и рестриктивних просторно-временских координата“. *Околна* (ambient) фокализација подразумева да се F2 „сагледава сажето, са више од једне стране, или можда са свих страна, значајно релаксирајући услове специфичног просторно-временског усидрења, и омогућавајући мобилно, прегледно или здружено/опште гледиште“. У *слабој* (weak) фокализацији сви F1 ишчежавају, што за собом повлачи и изостављање просторно-временских веза, остављајући само F2. На почетку скале налази се *нулта* (zero) фокализација у којој нестаје и сам објекат фокализације, „као и евентуалне границе самог поља перцепције (која је из тог разлога приказана испрекиданим цртама)“ (ЈАНН 1999: 98).

Одређивање различитих степена фокализације између два одломка у тексту, следећи ову типологију, заснива се на следећим компаративним судовима:

„Пасус X је у већем степену фокализован од пасуса Y ако

а) X има један или више F1, а Y нема (строга/околна vs слаба/нулта)

б) X има један F1, а Y има два или више (строга vs околна)

в) X има одређенију просторно-временску оријентацију од Y (строга vs околна)

г) X има F2, а Y нема (слаба vs нулта)“ (ЈАНН 1999: 98).

1.4. ПОСТКЛАСИЧНА ТЕОРИЈА ФОКАЛИЗАЦИЈЕ КАО ДОПУНА ЖЕНЕТОВСКИ СХВАЋЕНОМ ПОЈМУ. Без сумње, теорија фокализације прошла је кроз низ реформулација, те, као што смо показали, данас можемо говорити о женетовској и постженетовској теорији фокализације (коју је значајно подстакла критика

²² F1 је *жорућа тачка објективна*, а F2 је објекат фокализације, што је детаљније објашњено у анализи нацрта *менталног модела* виђења.

Мике Бал упућена Женетовој теорији фокализације) (HERMAN – JAHN – RYAN 2008: 176, 177). Многи су покушали да изврше локалне исправке путем допуне, измена или негирања појединих аспеката проблема. Међутим, некад је комплетан појам класично схваћене фокализације довођен под сумњу. Тако Моника Флудерник сматра да би можда било пожељно укинути фокализацију у њеном традиционалном схватању, јер није довољно прецизно дефинисана и због тога подлеже сталном „прекрајању“, док Сузан Лансер наводи да многи критичари Женетов појам гласа, који он разликује од начина, одређују као „огољену нетачност“ (LANSER 1992: 4).

Реконтекстуализација старог термина је и Херманов напор да бављење фокализацијом преусмери на проучавање конструисања значења. Враћајући се, након откривања тзв. хипотетичке фокализације (*Story Logic*, 2002), још једном проблему „виђења“, он своју пажњу усмерава на когнитивне димензије фокализације како у мономодалним, тако и у мултимодалним текстовима. Херман у студији *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory* наративну перспективу одређује као “рефлекс једног или више умова који концептуализују сцене у оквиру света приче, на основу којих конструисање значења (construal) постаје заједнички чинилац гласа и визије“ (HERMAN 2009: 122). Зато проучавање перспективе, по његовом мишљењу, треба да обухвати дешифровање ситуација и догађаја у наративном дискурсу и њихово тумачење током наративног процесуирања. Ослањајући се на закључке из когнитивнолингвистичких истраживања до којих су дошли Роналд Лангакер и Леонард Талми издвајајући неколико параметара важних у проучавању перспективе и њене улоге у конструисању значења догађаја, Херман инсистира на проучавању управо тих категорија у наративима. Тако би истраживање обухватило питање реализације селекције, перспективе и апстракције као параметара „фокалног подешавања“ у књижевним текстовима, а са друге стране и утицај истих тих текстова на напоре читалаца да рашчлане наративне репрезентације у различито структурисане сцене. Херманов покушај је још један од многих (горепоменутих) путева који су показали на који начин се упливом нових теорија може обогатити класично проучавање фокализације.

Без обзира на понекад врло оштре и донекле оправдане критике, и даље нам се као најприхватљивија основа за истраживање чини Женетова теорија фокализације, јер нуди корисну апаратуру за проучавање књижевних текстова, док, са друге стране, не пати од преоптерећености појмовима, која као последицу може имати „утапање“ текста уклапањем у подделе и подтипове, детаљне шеме. Његови појмови показују довољну меру отпорности на многе замерке које су им упућиване, али и флексибилност како у односу на све новопридошле теорије које су их мењале и допуњавале, тако и на књижевни материјал, што их чини јаким погодним за анализу и најнеухватљивијих аспеката текста. То вероватно произлази и из његовог става да је један од кључних проблема сваког озбиљног бављења књижевношћу значење појединачног књижевног дела. Сам Женет о својој теорији, уз духовиту опаску,

каже: „[J]а не видим зашто би наратологија морала постати некакав катехизам где би за свако питање постојао само један – потврдан или одричан – одговор; прави одговор често гласи: зависи од доба дана, од контекста, а и од брзине ветра“ (ŽENET 1995: 83). Последњи коментар, ипак, може деловати и као прикривено узмицање пред ревизијама које су после њега дошле.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BRONTE, Šarlot. *Širli*. Beograd: Rad, 1954.
- BAL, Mieke. Naracija i focalizacija (Prilog teoriji pripovednih instanci). *Reč* 8 (april 1995): 71–85.
- BAL, Mike. *Naratalogija*. Beograd: Narodna knjiga, 2000.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
http://archive.org/stream/StoryAndDiscourseNarrativeStructureInFictionAndFilm/chatman.seymour_story.and.discourse_narrative.structure.in.fiction.and.film1#page/n71/mode/2up 19. 10. 2013.
- ČETMEN, Simur. Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa. *Reč* 8 (april 1995): 87–94.
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Oxford University Press, 1980.
<https://archive.org/details/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod> 12. 8. 2013.
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. New York: Cornell Univesity Press, 1988.
http://books.google.rs/books?id=RBK2NOMAbasC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 9. 9. 2013.
- HERMAN, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska, 2002.
- HERMAN, David. Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory. *Point of View, Perspective, and Focalization* Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schönert (eds). Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009, 143–159.
<http://f3.tiera.ru/1/genesis/645-649/645000/cba572d26b98f7682fb4bdc6751f0fc9> 12.1.2014.
- HERMAN, David. Inroduction. *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourses in English*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2011, 1–41.
- HERMAN, David, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN. *Routlrdge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2008.
- JAHN, Manfred. Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30 (1996): 241–67.
http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn_1996.pdf 5. 4. 2013.

- JAHN, Manfred. More Aspects of Focalisation: Refinements and Applications. *GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 21 (1999): 85–110.
<<http://www.uni-koeln.de/~ame02/jahn99b.htm>> 10. 4. 2014.
- JAHN, Manfred. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne, 2005. <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>> 14. 5. 2010.
- LANSER, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press, 1992.
- MARČETIĆ, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2003.
- MARGOLIN, Uri. Telling in the Plural: From Grammar to Ideology. *Poetics Today* 21: 591–618.
- NIEDERHOFF, Burkhard. Focalization. *The Living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2011. <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Focalization>> 15. 5. 2013.
- PALMER, Alan. Large Intermental Units in *Middlemarch*. *Postclassical Narratology, Approaches and Analyses*. Jan Alber, Monika Fludernik (ed.). The Ohio State University Press, 2010, 83–104.
- PRINCE, Gerald. A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. W. van Peer & S. Chatman (eds). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY, 2001, 43–50.
- RICHARDSON, Brian. Plural Focalization, Singular Voices: Wandering Perspectives in “We”-Narration. *Point of View, Perspective, and Focalization*. Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schönert (eds). Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2009, 143–159. <<http://f3.tiera.ru/1/genesis/645-649/645000/cba572d26b98f7682fb4bdc6751f0fc9>> 12.1.2014.
- RIMON-KENAN, Šlomit. *Narativna proza*. Aleksandar Stević (prev.). Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2007.
- ŽENET, Žerar. Perspektiva i fokalizacije. *Reč* II/8 (1995): 81–84.
- VERVAECK, Bart, Luk HERMAN. Focalization between classical and postclassical narratology. *The dynamics of narrative form : studies in Anglo-American narratology*. John Pier (ed.). Berlin: Walter de Gruyter GmbH and Co, 2004, 115–138.
<http://books.google.rs/books?id=l3aTiNOZPygC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> 24. 10. 2013.

Jelena V. Vulović

AFTER GENETTE: THE PROBLEM OF FOCALIZATION FROM
THE PERSPECTIVE OF POSTCLASSICAL NARRATOLOGY

Summary

The focus of the work lies in the problem of focalization in classical and postclassical narratology studies that open a wide area for interpretation literary texts. Genette, the father of focalization in the structuralist phase of narratology, is nowadays not nearly satisfactory for the laying of foundations. Discussion with M. Bal, S. Rimmon-Kenan, M. Jahn and defence from their attacks illustrates the ground of Genette's research in the best way. On the other hand, the late postclassical studies, especially from the cognitive phase, have greatly shaken the basis of this text-centred theory, which is quite visible in the survey of studies by D. Herman, A. Palmer, B. Richardson and M. Jahn.

Serbian academic community, apart from a small number of researchers, seems to be completely rejecting this approach and perceiving it as definitely extinct and old-fashioned after the perception of structuralist narratology shortcomings. The aim of this paper is to show that, through the prism of focalization, narratology – supplemented, corrected, “brought back to life” by cognitive research – is, quite justifiably, back in the focus of literature researchers.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Ђирила и Методија 2, 18000 Ниш, Србија
jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

Мср Иван Ђ. Стојиљковић

КОГНИТИВНИ ПРЕОКРЕТИ У ЧИТАЊУ

У раду се методологијом когнитивних наука, теоријом фрејмова Марвина Минског и теоријом скрипта Шенка и Абелсона, анализира процес интерпретације дискурса и конструкције наратива у читаоачевом уму. Когнитивна проучавања у лингвистици примењена су за посматрање наратива који функционише на принципу „реченица-замки“ (garden-path sentences), односно, дискурса који у читању изазива процесуалну грешку која условљава промену интерпретативног фрејма. Читалац се кроз процес читања дискурса сукцесивно информише о причи, нова информација може условити одбацивање иницијалног когнитивног фрејма и увођење новог. Нови фрејм захтева реинтерпретацију претходно процесуираног дискурса што може довести до промене функција и значења елемената наратива. Поступак који изазива преокрете у читању може постати важна жанровска карактеристика дискурса.

У студији случаја на примеру филма *Духови о нама* описан је преокрет у читању који је у функцији естетског доживљаја карактеристичног за жанр хорора.

Кључне речи: когнитивна наратологија, фрејм, скрипт, реченица-замка, динамика читања, преокрет.

Когнитивна наратологија је дисциплина која се развија у оквиру посткласичне наратологије а која проучава како читаоци разумеју наративе, односно, начине на које се наративи процесуирају у уму (mind) читалаца. Према *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* когнитивна теорија проматра односе између перцепције, језика, знања, меморије и света, док је когнитивна наратологија усредсређена на улогу прича (наратива) у тим односима (67).

Посткласична наратологија не посматра текст као завршено дело, већ га проучава као динамичку структуру, односно, процес у коме је читалац веома важан агенс. Читалац се праћењем дискурса сукцесивно информише о причи, а функције које додељује елементима наратива могу се мењати са сваком новом информацијом. Један догађај може имати различите позиције

на временским осама дискурса и приче, односно, фабуле и сижеа, што условљава различито искуство у читању у односу на текстове код којих се позиције догађаја на те две временске осе поклапају. Ема Кафаленос у свом есеју о епистемиолошким ефектима одложених и скривених информација говори како се интерпретација функције догађаја у наративу у току читања готово увек разликује од функције коју читалац додељује догађају након прочитаног текста (KAFALENOS 1999: 57).

Когнитивна наратологија покушава да пронађе одговоре на питања: Који когнитивни процеси прате и омогућавају наративно разумевање и читаоцима, гледаоцима или слушаоцима дозвољавају да конструишу менталне моделе светова које евоцира прича? На који начин рецепијенти користе знакове специфичних медија да на основу дискурса или сижеа изграде хронологију догађаја, односно фабулу, временско и просторно окружење догађаја, инвентар укључених карактера, као и радни модел онога како би изгледало да ови карактери искусе мање или више поремећене или неканонске догађаје који чине централни део наративне репрезентације? Когнитивна наратологија, затим, покушава да одговори и на питање како конкретно приче функционишу као оруђе мишљења? (HERMAN 2009a: chap. 5).

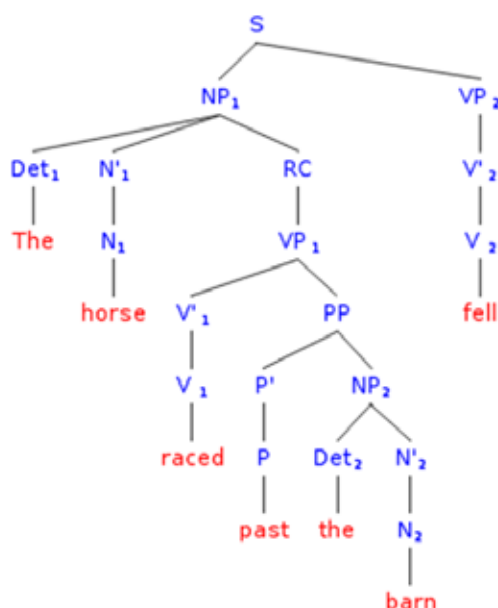
Посебно занимљиви за проучавање са аспекта когнитивне наратологије су текстови/наративи који носе преокрет који захтева комплетну реинтерпретацију претходно прочитаних и процесуираних епизода приче. Може се рећи да такви текстови функционишу на принципу „реченица-замки“¹ (garden path sentences). У овом раду ће се наративи са преокретом посматрати у светлу теорије фрејмова Марвина Минског, односно теорије скриптова Шанка и Абелсона. Обе ове теорије настале су седамдесетих година 20. века као резултат когнитивних проучавања на пољу вештачке интелигенције, али је њихов утицај и даље присутан у свим областима когнитивних изучавања.

Манфред Јан у свом есеју који је насловио једном од „реченица-замки“ преузетом из *Дружине њрсџена* Џ. Р. Толкина – „Реци, пријатељу(у), и уђи“ („Speak, friend, and enter“), дефинише „реченице-замке“ као тип реченица које читаоца хватају у замку процесуалног неуспеха и захтевају нову анализу да би се успоставила њихова права структура и значење². Вероватно најпознатији пример такве реченице у енглеском језику је „The horse raced past the barn fell.“ Читалац ову реченицу најпре тумачи као основну номиналну фразу у којој је глагол *raced* предикат, а синтагма *past the barn* има функцију

¹ Тешко је наћи одговарајућу конструкцију за превод израза garden-path sentence. У овом раду употребљаваће се термин „реченица-замка“, који добро описује основну карактеристику овог феномена, али ће се писати са знацима навода због тога што не преноси сва значења енглеског израза. Да би се избегле погрешне интерпретације превода, у раду је наведена дефиниција Манфреда Јана.

² „garden-path sentence“ - a type of sentence that traps the reader in a processing failure and requires an act of reanalysis to recuperate its actual structure and meaning“ (JAHN 1999: 169).

прилошке одредбе за место, али када се појави глагол *fell* иницијално тумачење постаје неприхватљиво и реченица захтева поновну анализу. Новом анализом реченица се рашчлањује на субјекатску синтагму *the horse raced past the barn* и предикат *fell*.



У српском језику, због различитих граматичких (морфолошких) облика, реченице које мењају значење у процесу читања нису честе као у енглеском.³ „Реченице-замке“ су типичне за аналитичке језике, док су у синтетичким језицима знатно ређе. Ипак, као илустрација „реченица-замки“ у српском језику могли би се одабрати следећи примери: *Појео је ђулаш са мачком (убеђен да је њо била зечећина – са којом је увек делио свој ручак), Исцричао му је њричу о девојци(,) коју мушкарци из села радо њричају, Гледала је филм са ђлумцем који ју је све време у биоскоју држао за руку, Деће је ујело њрасе, Горе ђоре ђоре неђо шћио ђоре ђоре доле...*

У првом примеру на српском језику понуђена су два завршетка да би се назначила могућност различитог тумачења првог дела реченице. Именица *мачка* може се повезати са глаголом *њојесћи* и она, у том случају, добија функцију прилошке одредбе за друштво, са друге стране, исту именицу можемо повезати са именицом *ђулаш* и онда ће њена функција бити атрибутска. Различита функција исте именице одређује два потпуно различита значења реченице. Од две могућности прави пример реченице са процесуалном

³ У енглеском језику нпр., нема падежних наставака.

грешком је онај у коме је функција именице *мачка* атрибутска. Појава грешке и потреба за реинтерпретацијом првог дела реченице условљена је контекстуалним оквиром у коме је прихватљивије мачку имати као љубимца са којим се дели ручак него користити месо мачке као састојак гулаша.

Другачији је механизам процесуалне замке у примеру *Исјричао му је љричу о девојци коју мушкарци из села радо љричају*. У тој реченици прво тумачење је засновано на претпоставци да односна заменица *коју* упућује на именицу девојка, а грешка се појављује тек када се дође до предиката „радо причају“ који иницијалну претпоставку чини бесмисленом и захтева реинтерпретацију у којој ће се открити да односна заменица означава именицу прича, а не именицу девојка.

Способност вештачке интелигенције да процесуира текст проверава се на примерима „реченица-замки“. CNLP (computational natural-language processor) је способан да открије сва могућа значења реченичних делова, али без помоћи човека не успева да одреди које је значење најприхватљивије. Херменеутичари су утврдили да сваки елемент одређује значење дискурса, али и да дискурс одређује значење сваког свог елемента, тзв. херменеутички круг. То, међутим, није помогло решавању проблема са CNLP, јер вештачка интелигенција не успева да открије значење дискурса ако не разреши све његове елементе.

Покушаји да се одгонетне механизам који људском уму омогућава да релативно лако и брзо процесуира реченице, наративе и животне ситуације и поред њихове формалне вишезначности, рачвања, и свих преокрета у когнитивном процесу, довели су до теорија фрејмова и скриптова о којима ће бити речи даље у тексту.

Вернер Волф је когнитивне фрејмове описао као метаконцепте који представљају главно оруђе за интерпретацију стварности, уметности и других концепата који се могу подвести под опажање, искуство и комуникацију⁴ (WOLF 2006: 5).

Марвин Мински је своју теорију изградио на хипотези да фрејмови представљају обрасце похрањене у сећању који се у новонасталим ситуацијама активирају уз нужне промене неких елемената не би ли се прилагодили

⁴ Thus, 'frames' in the sense of 'cognitive frames' may, in a general way, be described as culturally formed metaconcepts, most of which possess a certain stability even if modified or new frames can emerge in certain circumstances; these metaconcepts enable us to interpret both reality and artefacts and hence other concepts that can be applied in perception, experience and communication. Frames are, therefore, basic orientational aids that help us to navigate through our experiential universe, inform our cognitive activities and generally function as preconditions of interpretation. As such, frames also control the framed. Similarly to the physical frames surrounding paintings, frames, for instance, help to select (or construct) phenomena as forming a meaningful whole and therefore create coherent areas on our mental maps. Thus, frames are keys to abstract knowledge, to communication and pragmatic situations, but also to what is most interesting in the present context, namely to the understanding of literature and other media (1979, [1975]: 1).

актуелном тренутку реалности и омогућили његово разумевање.⁵ Мински је фрејм описао као информациону структуру која служи за репрезентовање стереотипних ситуација, као што је боравак у некој врсти дневне собе или одлазак на дечију забаву. Сваки фрејм садржи бројне информације које представљају оно што је очекивано у том оквиру и помажу да се предвиди ток догађаја, али и да се препознају детаљи који одступају од изабраног фрејма и захтевају његово прилагођавање или одбацивање. Радна дефиниција фрејма Марвина Минског садржана је у следећем изводу из његове студије *A Framework for Representing Knowledge*:

„We can think of a frame as a network of nodes and relations. The *top levels* of a frame are fixed, and represent things that are always true about the supposed situation. The lower levels have many terminals—*slots* that must be filled by specific instances or data. Each terminal can specify conditions its assignments must meet. (The assignments themselves are usually smaller *sub-frames*.) Simple conditions are specified by markers that might require a terminal assignment to be a person, an object of sufficient value, or a pointer to a sub-frame of a certain type. More complex conditions can specify relations among the things assigned to several terminals” (1979, [1975]: 1–2).

Теорија скриптова Роџера Шенка и Роберта Абелсона настајала је истовремено са теоријом фрејмова Марвина Минског. Начин на који су Шенк и Абелсон описали скрипт јакo је сличан концепту фрејма који је дао Мински:

„(A) script is predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation. Scripts allow for new references to objects within them just if these objects had been previously mentioned... (41).

... Understanding then, is a process by which people match what they see and hear to pre-stored groupings of actions that they have already experienced. New information is understood in terms of old information. By this view, man is seen as a processor that only understands what it has previously understood (1977: 67).“

Као пример Шенк и Абелсон наводе скрипт „ресторан“. Јединична места (slots) које треба попунити у оквиру оваквог скрипта, а који одговарају елементима наратива могу се именовати као: улоге/ликови (муштерија/посетилац, конобар, кувар), разлог/мотивација/окидач радње (доћи до хране и тиме повећати задовољство и смањити, односно, елиминисати осећај глади), етапе радње (улазак, поручивање хране, конзумирање хране, плаћање рачуна, одлазак из ресторана). На сличан начин може се описати и фрејм „ресторан“, и он би подразумевао присуство конобара, куvara, муштерија, и исте секвенце догађаја – улазак, поручивање, конзумирање, плаћање и

⁵ When one encounters a new situation (or makes a substantial change in one’s view of the present problem) one selects from memory a structure called a Frame. This is a remembered framework to be adapted to fit reality by changing details as necessary (1979, [1975]: 1).

одлазак. Када се у једном од јединичних места појави неочекивани елемент, ум покушава да му прилагоди фрејм/скрипт, а уколико се то испостави као немогуће изабраће нови фрејм да замени иницијални и да одговори ново-насталој ситуацији. Уколико у „ресторану“ нема конобара онда би одговор на то могао да гласи да је то ресторан са самопослуживањем, а уколико нема хране онда би фрејм ресторана морао бити одбачен као погрешан.

Манфред Јан истиче да највећа когнитивна моћ фрејмова и скриптова лежи у њиховој флексибилности и способности прилагођавања, односно у оним подразумеваним претпоставкама фрејма/скрипта чија потврда није нужна за опстанак изабране информационе структуре. На основу тога, Јан у своју интерпретацију теорије фрејмова и скриптова уводи правило првенства или преференције (*preference rule*) које је преузео од Реја Џекендофа а које се може приказати једноставном формулом: подразумевај *p*, ако је нетачно подразумевај *q*, ако је нетачно подразумевај *r* ... (1999: 175). Правило преференције наводи нас да читајући реченицу *Horse raced past the barn fell* претпоставимо да глагол после именице има функцију предиката и ту претпоставку задржавамо све док се не појави елемент који је чини немогућом. Правило преференције условљава два различита модела функционисања фрејмова у когницији, нарочито важна за динамику читања, а то су инертност фрејма (фрејм тежи да буде задржан и проширен тако да обухвати и нове елементе) и ретроактивна примена новог фрејма (реинтерпретација прочитаног када нови фрејм замени одбачени) или како их Манфред Јан наводи:

- a) *Primacy preference rule*: Retain a frame for as long as possible.
- b) *Recency preference rule*: Allow a replacement frame to reinterpret previous data (1997: 441).

Још приликом успостављања теорије фрејмова у поглављу које се бави структуром значења дискурса, Марвин Мински је описао правило првенства фрејма. Он наводи да се при сусрету са елементом за који нема предвиђеног јединичног места у фрејму који је изабран за тумачење, најпре чини покушај да се елемент уклопи у фрејм, затим да се фрејм прилагоди новом елементу тако да претходно процесуиран дискурс може задржати своје место у фрејму, а тек ако и то не успе, бира се нови фрејм. У случају да у меморији нема ниједног фрејма који може конзистентно и кохерентно интерпретирати дискурс, може доћи до прекида тумачења и одустајања од разумевања дискурса. Мински наглашава да је ово последње чест случај у сусрету са новим наративним формама (1979: 27).

Употреба фрејмова, скрипти и правила преференције за описивање динамике читања може помоћи бољем разумевању ефеката уметничког представљања наратива, односно, може да нагласи разлике сижеа и фабуле и издвоји елементе који доводе до преокрета у причама и читању, а тиме и потенцијалних естетских ефеката. То ћемо показати кроз студију случаја једног филмског наратива.

Филм *Духови у нама* (*The Others*, 2001) сценаристе и редитеља Алехандра Аменабара изазива преокрет у интерпретацији догађаја и елемената наративног света који се истовремено одвија и у когницији главних ликова у филму и код гледалаца. Филм представља причу о духовима и садржи елементе типичне за жанр готске хорор приче.

Радња филма смештена је у 1945. годину завршетка Другог светског рата. Грејс са двоје деце живи у викторијанској вили на изолованом острву, а о свом супругу који је отишао у рат не добија никакве вести. У кући се осећа присуство бића која не припадају њиховом свету. Девојчица тврди да се у кући поред њене мајке и брата појављују духови – брачни пар са дечакком и старија жена сабласног изгледа са очима без зеница. Грејс ангажује кућепазитељку, баштована и нему слушкињу који тврде да су у тој кући служили и њене претходне власнике. Послуга крије неку тајну, а кућепазитељка подржава причу девојчице о духовима и објашњава да се светови живих и мртвих могу преклопити. Један за другим, невероватни догађаји потврђују причу о преклапању светова мртвих и живих. У кућу се враћа Грејсин супруг, који врло брзо из ње поново одлази у рат. Када Грејс пронађе фотографије из књиге умрлих на којима се налази њена послуга, постаје јој јасно да заиста има посла са духовима. Потпуни преокрет настаје када Грејс у дворишту виле открије гробове на којима су имена њене деце и њено име. Духови заиста бораве у вили, али становници света умрлих су Грејс, њена деца и њена послуга.

Преокрет у овој причи изграђен је тако што су ликови и гледаоци стављени у позицију из које није могуће исправно судити о ситуацији и догађајима, односно тиме што им је до пред завршетак наратива сакривена информација да су Грејс и њена деца умрли. Правило преференције утиче на гледаоце да претпоставе како су ликови који се појаве на почетку филма и који представљају главне карактере, стварни и живи у наративном свету уколико се другачије експлицитно не нагласи. Чак и када се у рецепцији изабере когнитивни фрејм „хорор прича“ или „прича о духовима“ у коме је појава умрлих очекивана, подразумева се да се јединично место резервисано за стварне, живе карактере попуни пре слота одређеног за умрле, односно, духове. Подразумева се да је онтолошки простор приче који се први представи онај који одговара актуелном свету уколико нема јасних индикатора да је приказан другачији свет (сан, машта или свет мртвих као у филму о коме је реч)⁶.

Кетрин Емот у својој студији о причама са преокретом износи исти став о преференцији у читању:

⁶ „There is a default preference to assume that, at the beginning of a narrative, the story's ontological stack is loaded by pushing the narrative situation and the text's actual world. The reader will preferentially proceed on the assumption that any additional pushes and pops will be textually signaled. As a consequence, any text deviating from this pattern will present a garden path“ (JAHN 1999: 185).

„Unless there is reason to think otherwise, readers assume that fictional contexts operate in the same way as real-life ones. Frame assumptions can therefore be made, utilising basic schemata about physical, perceptual and behavioural factors within contexts“ (2003: 146).

Тај став у тумачењу дискурса одговара процесуирању реченица у којима се функција реченичном члану додељује на основу његове позиције у реченици и на основу синтаксичких функција које су додељене речима које му претходе.

Окидач преокрета у овој причи је информација да постоје гробови Грејс и њене деце што активира фрејм који нам омогућава да постојање гробова повежемо са њиховом смрћу. Када се открије да су Грејс и деца умрли, тип фрејма „приче о духовима“ се не одбацује, али је неопходно регруписати елементе у јединичним местима фрејма тако да карактери за које је претпостављено да припадају свету живих пређу у јединична места предвиђена за духове и обратно. Промена перспективе захтева доследно измештање елемената фрејма како се његова кохерентност не би нарушила што преко правила последњег интерпретативног/когнитивног фрејма (recency rule) доводи до реинтерпретације претходних догађаја. Реинтерпретација, коју је условила промена у фрејму, доноси бројна нова сазнања о догађајима, нпр. да је Грејс угушила своју децу и пушком убила себе, или да је Грејсин супруг погинуо у рату, да је он накратко посетио породицу и кућу, али не може остати са њима јер његов дух припада месту на коме је сахрањен и наставља да егзистира у простору и околностима у којима је страдао.

Елементи наратива се од почетка филма добро уклапају у стереотипичну структуру, односно жанровски фрејм хорор приче. Оригинални наслов *The Others* (Други) упућује на сусрет са ентитетима који не припадају актуелном свету. Велика и стара кућа, удаљена од насеља у коју се, због ретке болести деце, сунчева светлост готово никад не пропушта, идеалан је хронотоп за причу која изазива страх⁷. Необични догађаји, такође, одговарају заплету приче о духовима – звукови корачања у просторијама у којима нема никога, отварање и затварање врата, порука „других“ девојчици да она и њена породица мора напустити кућу, ... Присуство великог броја готских мотива наводи на „когнитивно опуштање“. Гледалац нема разлога да сумња да је фрејм/скрипт хорора адекватан информациони образац за процесуирање датог наратива, ништа не указује на девијације тог обрасца, па вођен поменим правилом преференције да уводна сцена приказује реалне просторе

⁷ „Замак је, пре свега и изнад свега, отеловљење једне врсте жанровски условљеног амбијента неопходног за одигравање готског, односно хорор „мита“, тј. архетипске жанровске ситуације (сусрет, и најчешће сукоб, са претећим Другим). Кључна је, дакле, функција коју он у жанровском заплету врши, а квалитети који је омогућавају јесу изолованост (у односу на заједницу), заточеност (унутар зидова), гломазност и клаустрофобичност, опресивност, лавиринтска организација простора, тајна историја (мистерија) која се временом разоткрива и сл.“ (OGNJEANOVIĆ 2012: 180).

и живе ликове приповедног света, лако упада у замку филмског сижеа/дискурса.

Поступак погрешног усмеравања, коришћен у филму *Духови у нама*, један је од најстаријих и најчесталијих поступака у жанру хорора. Конструисање дискурса по принципу реченица-замки у складу је са естетском намером жанра – одлагањем сазнања које ће појачавати осећање напетости и језе до коначног изазивања шока који доноси когнитивни и онтолошки прекрет. Изненађење или шок у хорору не изазива присуство елемената који искорачују из света реалног у неки фантастични језиви хронотоп, него начин на који прича разара наше уобичајене претпоставке.⁸

Посматрање динамике перципирања дискурса који функционишу као „реченице-замке“ показало је да промене у интерпретацији могу бити веома важне за естетски ефекат и жанровско одређење. Применом теорије фрејмова/скриптова не долази се до нових интерпретација наратива, али се могу описати когнитивни процеси који учествују у разумевању прича, као и механизми који изазивају задовољство приликом рецепције⁹ прича.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- EMMOTT, Catherine. 2003. Reading for pleasure: A cognitive poetic analysis of 'twists in the tale' and other plot reversals in narrative texts. *Cognitive Poetics in Practice*. Joanna Gavins and Gerard Steen (eds). London: Routledge, 145–159.
- HERMAN, David. Cognitive Narratology. Paragraph 6. *The living handbook of narratology*. Hühn, Peter et al. (eds.). Hamburg: Hamburg University Press.
<<http://sub.uni-hamburg.de/lnh/index.php?title=CognitiveNarratology&oldid=2058>> 10.3.2015.
- JAHN, Manfred. Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18:4 (Winter 1997). Durham: Duke University Press, 1997, 441–469.
- JAHN, Manfred. Speak, friend, and enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (ed.). Columbus: The Ohio State University, 1999, 167–194.
- JAHN, Manfred. Cognitive Narratology. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan (eds). London: Routledge, 2005, 67–71.
- KAFALLENOS, Emma. Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (ed.). Columbus: The Ohio State University, 1999, 33–65.

⁸ „They surprise us because they break our default assumptions, not because they step outside real-world conventions (as might, for example, be the case in science fiction)“ (EMMOTT 2003: 150).

⁹ Подразумева различите медије за репрезентовање наратива.

- MINSKY, Marvin. A Framework for Representing Knowledge. *Frame Conceptions and Text Understanding*. Dieter Metzger (ed.). New York: de Gruyter, 1979 [1975], 1–25.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. *Otrantski zamak i retorika horora*. *Philologia Mediana* 4 (2012): 177–190.
- SCHANK, R.C., R.ABELSON. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding*. Hillsdale – New Jersey: Erlbaum Associates, 1977.
- WOLF, Werner. Introduction. *Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media*. Werner Wolf and Walter Bernhart (eds). Rodopi: Amsterdam – New York, 2006, 2–40.

Ivan Đ. Stojiljković

COGNITIVE TURNS IN READING

Summary

Contemporary narratology brings numbered changes to classical structuralist narratology. The one of major differences is that postclassical narratology does not consider text as finished product, but as a process in which reader becomes very important agent. In the process of reading, reader successively informs himself about story and the functions of narrative elements can be altered with each new piece of information. Paper explores the dynamics of reading garden-path stories and highlights the field of cognitive narratology that describes interpretation changes during the process of reading and their influence in creating final meaning of narrative and its elements.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Докторанд филологије
brodolomnik@yahoo.com

Др Радослав Љ. Ераковић и Др Зорица П. Хаџић

ПРЕНУМЕРАЦИЈЕ КАО ПРИЛОЗИ ЗА ИЗУЧАВАЊЕ
ПРИВАТНОГ ЖИВОТА СРБА У 19. ВЕКУ (1)*

Стваралаштво Викентија Ракића (1750–1818), Константина Маринковића (1784–1844) и Милована Видаковића (1780–1841) несумњиво припада вредносном врху епског песништва српског предромантизма. Управо захваљујући даровитости тројице поменутих *сочинијеља*, религиозни епови су постали један од најпопуларнијих жанрова у периоду од краја 18. до средине 19. века. Међутим, упоредна анализа спискова претплатника на предромантичка *жиџија во сѣихи*, наводи нас на закључак да је изненађујуће велико интересовање пренумераната привукло дело готово анонимног аутора Арсенија Векецког (1773–1842), под насловом *Крајкоје изјасненије Госјодских и Бојородичних некојорих љраздников* (ВЕКЕЦКИ 1840).¹

Пре него што приступимо анализи потенцијалних узрока (енигматичне) рецепцијске привлачности *Крајкоје изјасненија Госјодских и Бојородичних некојорих љраздников*, неопходно је скренути пажњу на основна (жанровска) обележја *сочиненија* Арсенија Векецког, која упућују на закључак о доминантној улози литургијских предлогака приликом обликовања сижејне структуре наведеног дела. Прецизније, ниједан други српски предромантички религиозни еп није до те мере ослоњен на садржај минеја. Претходну констатацију додатно потврђују и одређени сегменти у оквиру сижејне структуре епа, попут пропратног коментара аутора у којем је описана улога св.

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру научног потпројекта Матице српске *Пренумерација на српску књижу*, који се изводи под руководством проф. др Марије Клеут.

¹ Арсеније Векецки био је православни свештеник у Банатској епархији. Рођен је 1773. године у малом банатском месту Јарковац (Храм Вазнесења Господњег у Јарковцу данас је познат по иконостасу, који је 1861. осликао Константин Данил). Стекао је богословско образовање у Дијецезалном клирикалном училишту у Темишвару. Током прве три деценије 19. века обављао је дужност парохијалног свештеника у Јарковцу. Религиозни еп *Крајкоје изјасненије Госјодских и Бојородичних некојорих љраздников* објавио је у Новом Саду 1840. године. Парохију је препустио свом сину Георгију, такође свештенику, почетком тридесетих година 19. века. Умро је у Јарковцу 1842. године (оп. а.).

апостола Јакова у организовању бекства Богородице и Исуса у Египат. Наиме, не само да је назначена улога минеја као примарног извора у опису драматичног бекства пред Иродовим убицама, него је и наведен део стихира из Службе светом апостолу Јакову брату Господњем:

„23. окто на стихове стихира гласит: Еже по плоти Господња желанија мудре, брат показалсја јеси, ученик, и самовидец Божествених таин: бегајиј с њим, и во Египте бив со Јосифом, Материју же Исусовоју: с нимиже моли спаситја нам. Из Минеја сије доказателство взјато јест, на вечерни: свјатаго Апостола Јакова, брата Божија“ (Векецки 1840: 68–69).

Ауторово инсистирање на религиозно-дидактичкој функцији дела, нарочито приликом описа живота и подвига светих апостола и мученика, омогућило нам је да релативно лако уочимо одређене тематско-мотивске иновације у структури примарног текста. Посматрано из много шире књижевноисторијске перспективе, управо трагови русоисточног култа повратка природи, као и интенционална глорификација хармоничног породичног живота главних ликова, оправдавају претпоставку о жанровској релевантности дела Арсенија Векечког, посебно у контексту свеобухватног проучавања кључних поетичких одлика религиозних епова српског предромантизма.

Како бисмо што прецизније објаснили због чега пренумерације на *Крајкоје изјасненије Господских и Богородичних некојорих њраздников* заслужују додатну истраживачку пажњу, прво ћемо представити резултате упоредног ишчитавања *Лейојиса Мајице српске* под уредништвом Теодора Павловића, београдске *Голубице с цвѣтом књижесѣва српског* Григорија Возаровића и новосадске *Бачке виле* Петра Јовановића. Мада је списак тадашњих књижевних часописа и алманаха много опширнији, тешко је игнорисати чињеницу да су се многи од њих, изузев пештанског *Лейојиса Мајице српске*, брзо оснивали и још брже гасили. У тренутку објављивања религиозног спева Арсенија Векечког, *Лейојис Мајице српске* био је присутан у српској књижевности пуних петнаест година, већина његових уредника и сарадника спадала је, без сваке сумње, у ред веома компетентних читалаца који су пажљиво пратили тада актуелну литерарну продукцију. Ипак, детаљан преглед свих бројева *Лейојиса* из 1840. и 1841. године не открива било какав траг (позитивне или негативне) рецепције *Крајкоје изјасненија Господских и Богородичних некојорих њраздников*.

Голубица с цвѣтом књижесѣва српског објављивана је у Београду од 1839. до 1844. године. Мада је алманах званично уређивао његов издавач, књиговезац и књигопродавац Григорије Возаровић, велики утицај на избор прилога и садржај имао је Милош Светић (Јован Хаџић). *Голубица* је у првој половини четрдесетих година спадала у ред најугледнијих књижевних часописа на српском језику, посебно у Кнежевини Србији. Нажалост, преглед рубрика *Оригинални ѡпроизводи у сѣихови* и *Смесице*, односно детаљан увид у садржај алманаха за 1840. годину, пружио нам је идентичан (негативан) резултат, као и приликом анализе *Лейојиса Мајице српске*.

о ванлитерарним исходиштима велике популарности овог дела, потврђују и имена појединих пренумераната, који су највероватније били ауторови рођаци (*ученица из Јарковца* Пијада Векецки и *дейоучиџељ из Самоџа* Павел Векецки). Коначно, резултати дијахронијске потраге за релевантним рецепцијским сведочанствима (прикази у књижевној периодици, позиви на претплату и др.), довели су нас до закључка да песничко остварење Арсенија Векецког није привукло пажњу наредних генерација читалаца, попут много пута прештампаваног дела Милована Видаковића *Пуџешесџвије у Јерусалим* (Видаковић 1834).² Међутим, без обзира на ограничени рецепцијски потенцијал религиозног епа *Крајкоје изјасненије Госјодских и Богородичних некојторих ѿраздников*, неспорна је вредност спискова претплатника као грађе за изучавање приватног живота Срба у тадашњој Аустрији. Због тога смо дубоко уверени да ће проучавање пренумерација на српске књиге у 18. и 19. веку допринети реафирмацији заборављених токова нашег културног наслеђа.

ПРИЛОГ

ИМЕНА ГГ. ПРЕНУМЕРАНТОВ

АЛИБУНАР

Честн. г. Јован Грујић, парох алибунарски. Г. Арон Срећков.

БАВАНИШТЕ

Честн. г. Јован Милкович, парох. Благоразумни г. Василиј Константинович, детоучитељ. Илија Берич, вториј учитељ. Јосиф Јованович, такожде учитељ.

БОКА

Честн. г. Живан Живин, парох. Честн. г. Лазар Попович, парох. Честн. г. Константин Оберкнежев, дијакон. Г. Аћим Геогијевич, кнез.

БОТОШ

Честн. г. Григорије Арсенијевич, парох. Г. Арон Арсенијевич, детовоспитатељ. Г. Николај Аранђелов, девица воспитатељ.

² Једно од издања религиозног епа Милована Видаковића *Пуџешесџвије у Јерусалим* објавила је Српска књижара браће М. Поповића у Новом Саду (1885). Упоредимо ли цене одређених наслова из каталога нових издања, одштампаног уз књигу, можемо закључити да је дело Милована Видаковића спадало у ред најскупљих и веома тражених књига. (оп.а.)

БРЕСТОВАЦ

Честн. г. Арсеније Поштитч, парох.

ДЕЛИБРАТ

Честн. г. Андреј Ивачкович, парох многопочитаеми старец у целом протопрезвитерату. Г. Марко Ивачков, парох. Г. Григориј Кољанич, детоучитељ. Петр Јованович, девице учитељ.

ДОБРИЦА

Честн. г. Спасоје Девчерски, парох. Честн. г. Тадеј Петрович, парох. Честн. г. Георгиј Дрндарски, капелан. Г. Павел Васич, стари учитељ. Г. Сава Маркович, детоучитељ. Симеон Ламбович, церковни певац.

ДОЛОВЕ

Честн. г. Филип Попович, парох. Честн. Г. Симеон Мишкович, капелан.

ДУБОВАЦ

Г. Лазар Димитријевич, клирик. Г. Тимотиј Анович, детоучитељ.

ЈАРКОВАЦ

Честн. Г. Енох Вукоњански, парох. Г. Јован Попович, детовоспитатељ. Г. Андреа Каначки, хормажстер и девице воспитатељ. Г. Живан Михалович, купец. Г. Александар Михаилович, купец. Г. Лазар Јованович, купец. Г. Пијада Векецки, ученица. Марија Јоанович, ученица. Јулијана Јанина, ученица. Григорија Којич, каплар. Јован Михаилов, гефрајтер. Срећко Стојнич, епитроп церковни. Г. Михаил Попов, стари учитељ. Арсениј Максимов, каплар. Димитриј Томич, кројач.

ИДВОР

Честн. г. Лазар Живкович, парох. Честн. г. Антониј Маринкович, дијакон. Ефимија Краљева, ученица.

ИЛАНЧА

Честн. г. Арон Мијин, парох. Честн. г. Михаил Путник, парох. Г. Андреј Урошев, детоучитељ. Г. Георгија Николич, купец. Г. Јован Николич, купец. Василиј Марков, каплар.

КОВИН

Четн. г. Гаврил Милошевич, парох. Г. Арон Деснич, благородниј от Коморешт. Честн. г. Матеј Прерадович, парох. Г. Атанасиј Филипович, детоучитељ.

МАРГИТА

Честн. г. Николај Попов, парох. Г. Георгиј Врагович, детовоспитатељ.
Василиј Чаковањ, каплар.

МРАМОРАК

Честн. г. Јован Зебич, парох. Г. Андреј Петровић, детоучитељ. Г. Арон
Маринковић, девице воспитатељ. Г. Атанасиј Ивачков, купец.

НЕУЗИНА

Честн. г. Михаил Оберкнежев, парох. Честн. г. Сава Телечки, парох.
Г. Јоан Препален, местни касир.

ОРЛОВАТ

Честн. г. Арсеније Арсенијевић, парох. Г. Јован Јевтић, девице учитељ.
Г. Александар Поповић, детовоспитатељ.

ОПАВО

Честн. г. Јаков Ђуричић, парох. Честн. г. Николај Марковић, парох.
Г. Теодор Поповић, детоучитељ. Г. Станко Ковачевић, купец.

ПАНЧОВА

Пречестн. г. Теодосиј Црњански, игумен војловачки и честн. конс. асесор.
Пречестн. г. Константин Арсеновић, протопр. панчевачки и честн. кон.
асес. Честн. г. Теодор Живковић, парох панчевачки и честн. конс. асес.
Честн. Димитриј Радаковић, парох панчевачки. Честн. г. Мојсеј
Атанацковић, парох панчевачки. Честн. г. Папула Јосифовић, парох
панчевачки. Благородни господин Димитриј Јовичић, ц. кр. капетан
(hauptmann). Г. Георгиј Табурић, купец. Г. Лука Панисавлевић, купец.
Г. Недељко Барич, купец. Г. Андреј Станулов, ц. кр. иберајтер. Г. Василиј
Јагоровић, дрвар. Г. Петар Јовановић, купец. Гжа Јулијана Никич, рождена
Коларовић. Госпожа Елена и Јефимија Костич. Г. Димитриј Станишич.
Г. Георгиј Јовановић. Г. Димитриј Суботић, тргов. калфа. Г. Павел Лукић,
дрвар. Г. Сава Двешин, дрвар. Г. Косма Петровић, дрвар. Павел Станишич.
Г. Јован Војновић. Живко Бикулич. Тома Војновић. Г. Арон Короевић,
лебцелтер. Г. Константин Маринковић, купец. Г. Теодор Јовилић, гражданин
и винопродавац. Г. Димитриј Живковић. Григориј Поповић, препаранд.
Василиј Бољинац, препаранд. Александар Рогожарски, препаранд.

ПЕРЛЕЗ

Честн. г. Јаков Херцеговац, парох. Честн. Г. Симеон Јовановић, парох.
Честн. Константин Константиновић, парох. Честн. г. Арон Кнежевић,
дијакон и учитељ. Теодор Новаковић, девојачки учитељ.

ПЛОЧИЦА

Честн. г. Илија Димитријевич, парох. Г. Јосиф Јованович, детоучителъ.

САКУЛЕ

Честн. г. Живан Ивачков, дијакон и учителъ. Г. Агатија Пејич, девице
воспитателъ.

САМОШ

Честн. г. Димитрије Пиварович, парох. Честн. г. Марко Нешкович, парох.
Г. Павел Векецки, детоучителъ. Захарија Милосављевић, купец.

С[Е]ВКЕРИН

Честн. г. Василиј Пејич, парох. Честн. г. Константин Рашић, парох.
Јего благородије г. Михаил от Турек, ц. кр. лајтнант. Г. Стефан Ковачевић,
купец. Г. Константин Стојанов, купец. Г. Максим Георгијевич, Солар.
Г. Тома Ћирић, фирер. Г. Стефан Томић, учителъ.

СЕНЂУРАЋ

Честн. г. Дионисиј Кристифорович, парох. Г. Максим Бокшан, учителъ.

СЕНТ-МИХАЈ

Г. Лазар Мургул, детоучителъ. Г. Илија Суса, девице учителъ.

ТОМАШЕВАЦ

Честн. г. Александар Радулович, парох. Г. Александар Бугарски, девице
воспитателъ. Г. Јован Станкович, детовоспитателъ. Г. стражеи:фелташки
Петр Ерцеговац.

УЗДИН

Честн. г. Трифун Босика, парох.

ФАРКАЖДИН

Честн. г. Милутин Јованович, парох. Трифун Радованович, учителъ.
Сава Бољанац, девојачки учителъ.

ФЕРДИНАНСДОРФ

Честн. г. Пантелејмон Петрович, парох. Димитриј Маркович, гефрајтер.
Симеон Лалич, каплар. Г. Стефан Јованович, детоучителъ.

ХОМОЛИЦА

Честн. г. Петр Томич, парох. Честн. г. Григориј Јованович, парох.
Г. Јевтимиј Пекович, купец.

ЦРЕПАЈА

Честн. г. Павел Илијевић, парох. Честн. г. Јевтимиј Јосифовић, парох.
Г. Сава Арсенијевић, девојачки учитељ. Теодор Петровић, детоучитељ.

ЧЕНТА

Честн. г. Јевтимија Дракулић, парох. Честн. г. Стефан Димич, парохије
администратор. Г. Сава Шупица, детоучитељ.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕКЕЦКИ, Арсеније. *Крајкоје изјасненије Госјодских и Бојородичних некојорих
йпраздников*. Нови Сад: Штампарија Павла Јанковића, 1840.

ВИДАКОВИЋ, Милован. *Пућешесївије у Јерусалим*. Будим: Штампарија краљевског
свеучилишта пештанског, 1834.

ДЕРЕТИЋ, Јован. *Алманаси Вуковоџ доба*. Београд: Просвета, [197?].

ЕРАКОВИЋ, Радослав. *Религиозни еї срїскоџ йредроманиїизма*. Нови Сад: Матица
српска, 2008.

Бачка вила. П. Јовановић (ур.). I/1 (1841): 1–232.

Голубица с цвейом књижесїва србскоџ. Г. Возаровић (ур.). II/2 (1840): 1–317.

Лейїоїис Майїице срїске. Т. Павловић (ур.). XIV/50–53 (1840): 1–160; 1–160; 1–170;
1–179.

Лейїоїис Майїице срїске. Т. Павловић (ур.). XV/54–55 (1841): 1–176; 1–178.

Др Радослав Љ. Ераковић

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

rasha@ff.uns.ac.rs

Др Зорица П. Хаџић

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

zorica_hadzic@yahoo.com

Др Иво Тартаља

ОТКРИЋЕ ПЕСАМА УРОША МИЛАНКОВИЋА (1800–1949)

Под насловом *Урош Миланковић, име нејравично заборављено* књижевни историчар Миодраг Поповић у свом огледу из 1954. године помиње да је први српски филозоф од струке писао и песме. Ослањајући се на рукопис академика Милутина Миланковића, он је записао: „О Урошу Миланковићу још знамо да је био песник, али се до оригинала његових стихова више не може доћи. Изгорели су заједно с преписком за време овог рата у Даљу... Да је Урош Миланковић био и песник, види се и из његових филозофских и публицистичких радова, повремено надахнутих поезијом...” (Поповић 1954: 130).

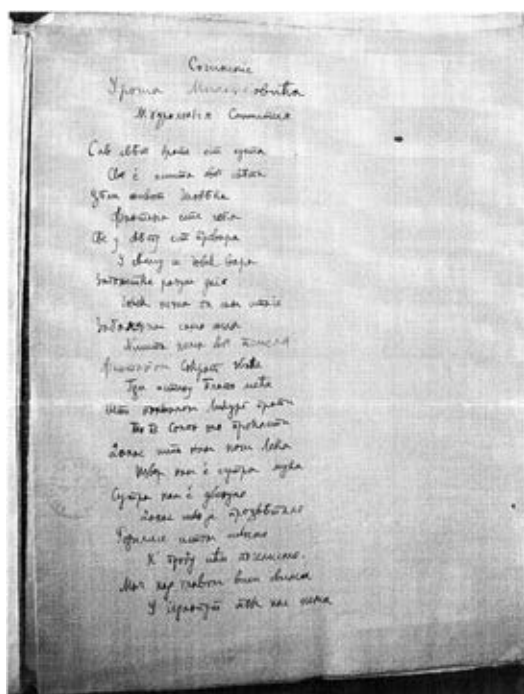
Први успешан сусрет са изгубљеним песмама остварио је Илија Мамузић у раду *Урош Миланковић – нац мислилац*. Својим налазом да постојеће разрешење псеудонима У. М. (*Урош Милутиновић*) испод двеју песама објављених у *Лейојису Мајице српске* за 1834. годину не одговара ниједном познатом песнику, Мамузић је дошао до претпоставке да је аутор тих песама управо Урош Миланковић.¹ Даља ће истраживања донети потврду да је Мамузићева претпоставка била тачна.

Двема песмама из старог *Лейојиса Мајице српске* заједничко је не само да тематски припадају кругу мисаоних песама. Заједничко им је и изражено осећање да човек вазда бива обузет сујетом иза које се крије сама таштина. А врста стиха је у обема песмама такође иста: симетрични осмерац са доста једносложних и двосложних рима. Али за прву од тих двеју песама из *Лейојиса* мора се истаћи да је као књижевно остварење нешто изузетно. Биће потребно вратити јој се касније у нешто транскрибованом облику. (Правопис штампаног текста, био је, уосталом, сав препуштен руци тадашњег уредника Матичиног часописа.)

¹ „Марко Малетин је иницијале – у *Садржајима* Летописа МС – протумачио као У(рош) М(илутиновић), и не наводећи разлоге за то своје тумачење. У исти час, како нисмо успели да игде пронађемо песника с таквим именом и презименом, а за Уроша Миланковића – знамо да је писао и песме, претпоставили смо да оне иницијале треба схватити као његове, и утолико пре што је тематика тих обеју песама – мисаона. Али опет – да ли су те песме доиста Уроша Миланковића?”

Преокрет у дотадашњем познавању – управо непознавању – поезије Уроша Миланковића, крај веровању да су његове песме неповратно изгубљене, донео је рад Андрије Стојковића из 1987. године. Тај рад је објављен под насловом, недовољно провидним, *О генези филозофских појмова Уроша Миланковића*. У сажетку испред текста тог Стојковићевог прилога у часопису *Провинција* забележено је: „на основу архивских и других података и једне његове рефлексивне песме аутор реконструише генезу неких страна погледа на свет и детаље из живота и рада југословенског филозофа, економисте и књижевног критичара XIX века Уроша Миланковића“. Наиме, открити корен целокупне духовне творевине „првог српског модерног филозофа“ било је свакако оно што је аутор опсежног прегледа *Развијак философије у Срба (1804–1972)* у првом реду желео да својим новим прилогом у часопису открије.

Оригиналан манускрипт Урошевих песама Стојковић је нашао у заоставштини Милана Шевића, мање познатог филозофског и педагошког писца.²



² Заоставштина Шевићева чува се у Рукописном одељењу Матице српске под сигнатуром М-10875.

Покушај савремене транскрипције

СОЧИНЕНИЈЕ

Уроша Миланковића мудрољубија слишатеља

Сав свет брате јест сујета;
 Све је ништа овог света.
 Цели живот човека
 Фантазија јесте нека.
 Све у свету јест превара,
 У свему се човек вара.
 Загонетке разум даје,
 Човек не зна он сам шта је.
 Забавља нас само жеља,
 Ништа нема свог темеља.
 Фантазијом Сократ зваће
 Гди истину Плато меће,
 Што похвалом Ликург прати
 То ће Солон зло проклети.
 Данас што нам носи лека
 Извор нам је сутра мука.
 Сутра нам је увенуло
 Данас што је процветало.
 Родили се истом што смо
 К' гробу ићи почели смо.
 Мач над главом виси свима,
 Уједанпут тек нас нема.
 Лажљиве су ствари света
 Сав свет, брате, јест сујета.

*

У великом света колу
 Сваки има своју ролу.
 Сва су света достоинства
 Све промене, сва првенства
 И све чим се забављамо
 У Театру роле само.
 Једни сјајну круну носе,
 Одрпани други просе.
 Бојне коње једни јаше
 А Библију дрги крше.
 Једни лађи терет слажу,

Гвожђем други земљу режу.
 Свет на столу једни мере,
 Обилазе други море.
 Једни седе пера режу,
 Други иду, памет тражу.
 У великом света колу
 Сваки игра своју ролу.
 Ал' на кратко свака траје
 Истом почне, већ је није.
 Сјајне роле по свршетку
 Једнак бива цар простаку.
 На сујети све с' оснива
 Као мимогред све се збива.

*

Од природе увек несит
 И сујете духом опит,
 Човек мисли срећу стићи
 Мачем славу вијајући.
 Срећа мисли да почива
 Гди потоком благо плива.
 К' слави стремећ у гроб оде,
 Благо грабећ у грех паде,
 Јер се неће да пробуди
 Будним оком да погледи
 Пак да види да су ломне
 Ствари света за чим гине
 И да види да фортуна
 Сунцокрету јест подобна,
 Да је слава празно име
 И да у гроб иде с њиме;
 Да не траје живот навек,
 Водни мехур да је човек,
 Да природа мало иште,
 Да он сам свој злотвор јесте,
 Да без нужде нужду кује,
 Да сам себи отров лије.

*

Није срећа достоинство,
 Срећа није ни богатство.
 Непокорство друг је блага,

А престол је лежај брига.
 Из извора задовољства
 Извире нам срећа права.
 Задовољство у себ' храни
 Који умом сердце брани.
 Који види свезу света
 Види да је свет сујета,
 Пак фортуне одећ трагом
 Насмеје се чуду сваком.
 Који слуга није страстма
 С малим који доста има,
 Такви бити ко не може?
 Кад природа свима каже:
 Да не иште много она,
 С малим да је задовољна.
 Глад и жеђ ћу утолити,
 Пак весело попевати,
 Макар с гране одломљена,
 Ранила ми крвцу храна.

*

Кратак нам је живот, брате,
 Од смрти нас мач не оте.
 Сваки данак смртоносну
 У живот нам сече рану.
 Магновење ока свако
 Загриза нам живот горко
 И прежившим сваки часак
 К гробу тера барем корак.
 Лети време, живот вене,
 Смрт не гледи на што стане.
 Старо, младо све смрт ломи,
 Изненада Ајде! грми.

Не дангубмо поживити,
 Сваким часом смрт нам прети.
 Не губимо скупо време,
 Заборав'мо свако време
 Откидајмо сласти света
 Док нам траје још живота.
 Поживити сад нам треба
 Благо света гроб не треба.

Може се претпоставити да је грађу о Урошу Миланковићу (сачувану рукописну грађу за коју чак ни Милутин Миланковић није знао) на чување предао Милутинов брат Богдан. А, поред неколико писама оцу, најважнији део сачуване грађе чине управо стихови под насловом *Сочињеније / Уроша Миланковића, мудрословија слицаишеља*.

Стојковић је пронађено *Сочињеније* схватио као једну рефлексивну песму и покушао је да га опише као пет мисаоних кругова. Са нешто више филолошке строгости *Сочињеније* би се могло назвати поемом у виду циклуса од шест краћих песама. Две од тих песама објављене у *Лейойису Мајице српске* 1834. године носиле су и своје засебне наслове.

Одређујући мисаони смер Миланковићевих стихова Стојковић за ослонац узима(и у два маха помиње) поређење са познатим местом из Библије где су свет и сав живот виђени као свеопшта таштина над таштинама. Реч *сујейта* у истом или сличном смислу провлачи се кроз поему младог слушаоца мудрословија са наменом да означи узалудност човекових бављења у свету опсена и да исказе испразност свих људских жеља и заноса. Додуше, Проповједниково казивање да ће бити оно што је било и да нема ништа ново под сунцем, младом песнику по свој прилици није било блиско, али су иначе целомудрене поруке Проповједника и Миланковића подударне.

Стављање старозаветне *Књиџе Пројовједникове* као поредбе уз Миланковићеве стихове утолико је више оправдано што се у оба мисаона тока, и код младог песника и у Библији весеље препоручује као једино мудро завештање. „Ја хвалих весеље – говорио је Проповједник – јер нема ништа боље човјеку под сунцем него да једе и пије и да се весели.“ „Уживај живот са женом коју љубиш свега вијека својега таштега“ (Глава VIII, 15 и глава IX, 9). „Глад и жеђ ћу утолити, пак весело попевати“, најављује такође аутор *Сочињенија*. И он позива: „Одкидајмо сласти света док нам траје још живота“.

Шест песама Миланковићеве поеме, свака од њих једна другој слична по расположењу које изражава, обједињује, такође, иста метрика. Симетрични осмерци песникови имају на завршецима својих полустихова увек ненаглашен слог. Парна рима у тим стиховима, понекад једносложна и крња, често је двосложна – „женска“.

Таква метрика за оних дана у домаћем песништву није била нова, али је спроведена доследније него иначе.

Миодраг Поповић је већ на основу ауторових прозних текстова приметио: „Језик Уроша Миланковића местимично је течан, сликовит и жив, ближи народном него језик неких писаца из крајева преко Саве и Дунава, али ипак далек од Вуковог. Неки Миланковићеви редови... и у погледу стилских обрта делују као да су данас написани“. За пишчеве стихове иста процена језика важи поготово.

Уопштено се може казати да је језик Миланковићевих песама, упркос архаичном заједничком наслову, језик народни. (Када песник глагол *йра-*

жити у трећем лицу множине напише тражу, он није направио грешку у падежу, због риме као што би се могло помислити, него се ослонио на један регионализам.)

Народни језик овде није ограничен на речник народне песме. *Театар, рола, фаниазија, ойсена, сиремийи, сираси, несйокојсиво, форјуна* – све су то речи којих у Вуковом Рјечнику нема. Ни после подужег низа протеклих деценија Миланковићева дикција не делује старински. Па ипак, језик овде није обичан прозаичан вид пословног споразумевања. Особен је и непоновљив.

У стиховима поеме стекла се једна реч чије је порекло из старијег језика упадљиво. Као славјанизам очувана је у савременом руском језику. То је реч *человјек*. Па ипак, у свет песниковог дела она није случајно залутала. На другим местима песник редовно пише *човек*.

Реч *человјек* придружена је овде слоју стилских фигура. Са патином старине, помало двосмислена, крије она истовремено неко неименовано сажаљење и неки благ осмех.

У згуснутом излагању мисли кроз поему афоризам се ређа за афоризмом, а стилске фигуре појачавају дејства реченог, и кад су једва приметне.

Пада у очи мноштво инверзија. Међу њима има и таквих које се теже уоче, поготово кад је између инвертованих речи изостављана запета. Стих „Сјајне роле на свршетку“ био би јаснији кад би био са запетом после речи *роле*: „Сјајне роле, по свршетку“.

Персонификације такође играју улогу. Смрт је персонификована. Она зна да загрми: „Хајде“.

Симболи и амблеми расути су издашно (театар, весело попевати, процветало, увенуло, круна, престо), фортуна је са сунцокретом упоређена, метафоре и метонимије сустижу једна другу (*водени мехур, кује нужду, мач, над џлавом, круна, ѝресџо, ѓроб*). Хиперболе такође нису ретке (*Исиом ѝочне већ је није*).

У обичан прозаичан говор не спада ни поигравања са глаголским временом, као у стиховима

*суџра нам је увенуло
данас џиџо је ѝроцвеџало*

Енигматичности стихова:

*Макар с ѓране одломљена
ранила ми крвицу рана?*

вероватно доприноси (негда нормално), изостављање гласа х у писању речи „храна“.

Најмаркантнија песма у циклусу остаје она објављена, као прва, у *Леџо-џису Маџице срџске* 1834. Та стара песма—управо песма за нове антологије — почиње стиховима:

У великом свейџа колу
 Сваки има своју ролу.
 Сва су свейџа досџоинсџива
 Све џромене, сва џрвенсџива
 И све чим се забављамо
 У Теаџџру роле само.
 Једни сјајну круну носе
 Одрџани друџи џросе.
 Бојне коње једни јаџе
 А Библиџу дрџи крџе.
 Једни лаџи џџерейџ слажу,
 Гвожџем друџи земљу режу.
 Свейџ на сџоли једни мере,
 Обилазе друџи море.
 Једни седе џџера режу,
 Друџи иду, џаџейџ џџражу.
 У великом свейџа колу
 Сваки иџра своју ролу.
 Ал на краџко свака џџраје
 Исџом џочне, веџ је није.
 Сјајне роле џо сврџейџку
 Једнак бива цар џросџаку.
 На суџейџи све с оснива
 Као мимоџред све се збива.
 Све је оџсџенaм жиџосано
 У џусџи мџак замоџџано.
 Једно вече све нам џџраје.
 У џочейџку свеџа није.

Два почетна стиха, која ће се касније јавити и у виду рефрена, индукују симболичан мотив целој песми.

Позориште као велики амблем, симбол васколиког света, помињали су већ Шекспирови јунаци. „Цео свет је глумиште где људи и жене глуме“, позната је реплика из комедије *Како вам драџо*. А у *Млеџачком џџџовцу* честити Антонио изјављује да свет не држи за друго до ли за позорницу где сваки тумачи улогу своју. Но обрада тог мотива у земљи чије је позориште још у повојима, несумњиво је изненађење.

После уводне алузије упућене на пустопаџу светске и личне историје:

Сва су свейџа досџоинсџива
 Све џромене сва џрвенсџива
 И све чим се забављамо
 У џџеаџџру роле само.

– песник узима да ниже десет потврда најављеног. Тако пружа малу панораму свакодневног живота свога доба. А све засебне слике те панораме међусобно су уланчане и уоквирене у виду међусобних контраста.

Антитеза између крунисаних глава и одрпаних просјака својом оштрином пада у очи.

*Једни сјајну круну носе
Одрпани друѓи њросе.*

Глагол *крше* везан уз Библију двосмислен је, вишесмислен, али у контексту недвосмислено указује на место свештенства међу другим занимањима. А разлика између једног рода војске као што је коњица и свештеничког занимања такође је изразита.

На ред су потом дошле две физичке работе, једна на води као мануелни рад на бродовима, а друга на суву као орање плугом гвозденим.

Поменуто мерење света за столом могло би да означава делатност државника, а обилажење мора указује на морепловце, без обзира на сврху њихове пловидбе.

На крају назначених занимања разлучена су два посла интелектуалне природе. Један од тих послова упражњавају писци, који седе и „пера режу“. Други посао заступају они за које се, уз мало ироније или аутоироније, каже да памет траже: били би то, понајпре, ђаци и студенти.

А после рефрена у виду два поновљена стиха са почетка песме наступа велико свођење, једначење у дубини свих разлика и опречности. Тако, по завршетку сјајне роле, цар бива једнак „простаку“. Иза опсена самих, као кад се угаси расвета позорнице, све се скрива у помрчини.

Ни хипербола исказа да нам све траје једно вече, младоме слушаоцу мудрословија није била довољно речита.

Поводом Стеријиног *Надгровија самом себи* антологичар најшире обухваћеног српског песништва, Миодраг Павловић, пише у есеју *Јован Стерија Појовић, његова поезија* да у нашем литерарном, односно песничком простору не зна за убедљивије, коренистије изговорено ништа (Поповић 1976: 30). Чињеница је, доиста: у петнаест стихова свог *Надгровија Стерија* је девет пута на разне начине написао „ништа“. Па ипак, ништавила у тој песми бивају поштеђене творевине духа човековог. У књигама, пише Стерија, име стихотворца, ретора, професора, правдослова „остаје вечно“. Остаје, макар као сенка. Млади песник неколико година пре Стерије ни такве изузетке из свеопштег ништавила није допуштао. Према њему, не само да ништа не остаје по свршетку сјајне роле него већ „у почетку свега није“. Нихилизам је у том парадоксу доведен до врхунца, или, можда је боље рећи – спуштен до дна.

Младићево чемерно суочавање са пролазношћу биће ускоро превладано смиреним размишљањима из његових филозофских списа. Донедавни елегичар сада ће покушавати да мисаоним путем превлада неизбежност која

је свима за петама. Настојаће да својим тајновитим стазама и богазама допре до обала сталности.

Већ први покушај тумачења Миланковићеве филозофије понуђен од стране Милоша Радојчића (1933) обратио је пажњу на закључке књиге *Орџанизам свейџа* (1845). А исти ти закључци биће дословно поновљени у већој књизи пишчевој, написаној такође на немачком, у параграфу 123, под насловом *Сѣаросѣи и нада*. Кроз излагање тих истоветних закључака у својим двома књигама Миланковић најпре даје опис физичких знакова човечјег старења. Показује се да живци човеку постају све грубљи, мишићи се покрећу све млитавије, очи виде све лошије, уши чују све слабије, стомак теже вари, крв кола спорије, тело бива све хладније, док коначно не обамре потпуно.

Али јавља се нешто ново. После јадованке младог песника што све и сва у пропаст срља, долази мудрослов да најави велико путовање које предстоји. Тело је „на крилима позитивних и негативних начела, центрифугалне и центрипеталне силе“ навршило своје путовање, земаљски брод је коначно, пошто је опловио океан живота и разбио се о гребене северног и јужног пола, остао у валовима свеопштег свемирског мора које све односи и гута. „У том судбоносном тренутку позван је кормилар земаљског једрењака да напусти разбијени брод како би даље пливао у бесконачности на таласима вечности“.

Ко би још мисао Урошеву могао дотле да прати.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Поповић, Јован Стерија. *Песме*. Београд, 1976.

Поповић, Миодраг. *Једна ђесма и једна ејџа*. Београд, 1954.

Радојчић, Милош. Филозофија Уроша Миланковића. *Ујџознај себе* 7, 8, 9, 10, 12 (1933).

„ЗЕМАЉСКО ЈЕ ЗА МАЛЕНО ЦАРСТВО,
А НЕБЕСКО У ВЕК И ДО ВЕКА“

(Сања Бошковић. *Косовски културолошки мит*. Београд:
Службени гласник, 2014)

Студија *Косовски културолошки мит* Сање Бошковић, професора и шефа Одсека за словенске и оријенталне језике на Универзитету у Поатјеу у Француској, представља покушај посматрања Косовског мита као јединственог духовног феномена који се из културолошких појава развија у заједнички доживљај историјске и културне стварности српског народа. Одабир предмета истраживања условљен је његовом актуелношћу у систему колективних представа и чињеницом да Косовски мит служи као референтна тачка у одређивању појединца према традицији из које потиче. Његова синкретичка природа огледа се у способности да у себи обједини различите облике духовности, на шта указује и начин на који је студија компонована. Средишњи део, у којем се испитују дубљи слојеви српског и светског културног наслеђа, уоквирен је поглављима у којима се тематизује време Косовског боја и целинама у којима се анализира однос Косовског мита и савремених друштвених прилика. Уводна и завршна разматрања општијег типа истичу важност старијег временског слоја, који сеже до античких и претхришћанских представа, па још даље до самих почетака човековог односа према оностраном. Као централне просторне и темпоралне тачке колективног идентитета српског народа издвајају се година Косовског боја и црква Самодрежа, у којој се, према предању, причешћује српска војска пре сукоба са турском силом. Осим тога, за лик кнеза Лазара везује се одбацивање овоземаљског и опредељење за небеско царство, условљено издајом Вука Бранковића, што указује на истинољубивост као важну особину српског народа.

У уводном поглављу, *Мит о Косову: између историје и њезије*, разматра се идеја издаје, која, будући да усмена традиција преобликује чињенице, што доводи до удаљавања од историјске стварности и до приближавања метафизичкој колективној истини, постаје синоним за божански удес и кључна тачка поетизација историје. У поглављу које следи, теоријски се дефинишу појмови мит, легенда и усмена традиција, а након прегледа најзначајнијих митолошких школа и односа појединца и заједнице према архаичним представама од антике до данас, ауторка прелази на тумачење различитих фаза у развоју мита, од космогонијских и аграрних, преко прича о јунацима и прецима, до представа о самом себи. Анализа структуре показује да се у оквиру Косовског мита издваја историјски, контемплативни, метафизичко-хришћански, архетипски и слој колективних културолошких представа. Теоријско објашњење феномена културолошког мита дато је у поглављу *О етно-*

лошким и културолошким мишловима, у којем метакритички, књижевнотеоријски и књижевноисторијски приступ с почетка студије смењује херменеутички приликом анализе, како ауторка наводи, најраспрострањенијих културолошких митова, о Фаусту и Дон Жуану.

У тематској целини *О пореклу културолошког мита о Косову*, која чини прво од два средишња и најобимнија поглавља монографије, разматрају се врсте колективног памћења које доприносе настанку и очувању митске творевине, пре свега митско-етнолошко, ритуално-синкретичко, епско, историјско, декларативно и недекларативно, флеш, као и репетитивно и семантичко памћење. Изводећи порекло Косовског културолошког мита из усмене епске традиције, као и из хришћанске и старије паганске културе, ауторка анализира његову везу са култом предака и постепену промену улоге у преносиоца историјске истине. Народни певач најпре преузима улогу гласника, коју у ритуалу има врач, на шта упућује и његова техника певања као у тужбалицама, утањеним, затвореним, назалним вокалом, уз посебан начин прекидања гласа. Елементи гусала, дрво, јарећа кожа и јарећи симболи као украс, затим коњска длака повезују их са светом мртвих, док епски глас чува елементе „музичко-мелодијског, језичко-метричког, ритмичко-гестуалног, хришћанско-религијског, митско-ритуалног и магијско-обредног памћења“ (Бошковић 2014: 197). Сећање на претке временом прелази у други план, а задатак епске песме постаје преношење историјског памћења и обезбеђивање националног јединства и историјског континуитета.

Потребна анализа писаних историјских извора и усмених сведочења о Косовској бици у поглављу *О сјруктури Косовског културолошког мита* показује да је подударање различитих сведочанстава делимично, али и да црквени извори претходе народним предањима: „Метафизичко-хришћански сегмент мита о Косову превасходно (се – прим. аут.) изграђивао унутар црквено-религијских кругова, који, развијајући култ посвећен владару великомученику, пружају неопходно објашњење за српски усуд које колективни народни ум преузима и утква у усмену традицију“ (Бошковић 2014: 312). Синкретички корени српске духовности очигледни су, између осталог и приликом анализе лика кнеза Лазара, чија клетва представља израз претхришћанског односа према животу, а опредељење за небеско царство хришћански избор. Преко синтагми *часни и венац мучеништва*, које се изворно везују на Исуса Христа, кнез и Косово бивају уцртани у метафизичку карту хришћанског мита, док тумачење менталних процеса, који скривени у језику и усменој традицији оцртавају колективни митско-еписки доживљај света, показује да се из Лазаревог лика назире фигура претхришћанског бога Перуна. Сведочење о Косовском боју непотпуно је без анализе просторно-културног пејзажа, којег, између осталог, чине поље где је битка вођена, Муратово турбе, место Топлица, као и место где је подигнута црква у којој се пред бој причешћује спрска војска. У једном од завршних поглавља, насловљеном *Маја Косовског културолошког мита*, ауторка подвлачи да вишеизворност Косовског културолошког мита, његово архетипско, претхришћанско, хришћанско, историјско и контемплативно порекло, условљавају противречност у одашиљању колективних порука.

Док се претходне тематске целине баве односом мита о Косову и старијих слојева традиције и културе, два завршна поглавља односе се на његову рецепцију и место у савременим друштвеним токовима. У поглављу *Косовско наслеђе: мит и збиља*, резултати испитивања о деловању колективних представа у контексту културне изолације, коју ауторка спроводи међу младим људима српског порекла који живе у Паризу, показују да испитаници Косовску битку сматрају одлучујућом за српски народ и тиме потврђују значај колективних културних представа у животу појединца и заједнице. У завршном поглављу, *Косовски мит: између културног*

наслеђа и глобалне културе, Бошковић се директно бави тренутном друштвено-политичком ситуацијом на Косову истичући њен симболички потенцијал: „Под окупацијом, место где се одвија колективни живот постаје туђи или отуђени простор; он постаје синоним за страх, израста у место злостављања, трпљења, понижења, пркоса, ината и наде, наде да ће се једног дана изгубљени простор поново интегрисати у културни национални пејзаж“ (Бошковић 2014: 459–460). У новонасталом поретку, у којем се укидају границе, простор је слободан за освајање, окупирање и контролисање, а очување сећања на традицију и културу народа замењено је заборавом: „Стерилизација и обезличење места од културних и историјских карактеристика које су укоренење на тлу националних држава праћена је произвођењем културне амнезије“ (Бошковић 2014: 463). Разумевање прошлости и садашњости води разумевању онога што долази, па се између времена после Косовског боја и садашњег тренутка успоставља паралелизам по сродности: „Губљење контроле над физичким географским простором колективно биће народа надомешта освајањем духовног изванвременског, идеалног простора, у коме ће вишевековно усмено завештање преносити из нараштаја у нараштај сећање на Косово као на онтолошку јединицу трајања“ (Бошковић 2014: 460).

Истичући да начин на који је мит виђен и доживљен током развоја људске културе одражава еволуцију свести и њене спремности да се суочи са коренима сопствене духовности, а у крајњој линији и са собом, у делу студије посвећеном дефинисању мита и његовој рецепцији кроз историју ауторка открива и своју научну оријентацију. Примарност мита у систему мишљења доводи до његове уплетености у античке филозофске концепције, док се с ренесансом јавља конструктивнији приступ прехришћанским духовним формама. Alegоријско тумачење у хришћанском средњем веку смењује се са компаративним приступом Лафитоа, Фонтенела, да би Вико у својој теорији о цивилизацијским циклусима мит сврстао у божанско доба, након којег долазе херојска и људска епоха. Са Шелинговим поставкама мит излази из контекста алегоријских тумачења, Хегелов идеалистички приступ представља основ за његову теорију мита, док код Хусерла долази до превладавања наспрамности између субјекта и објекта. Прекретницу у тумачењу мита чине покушаји да се о њему размишља у оквиру посебних научних дисциплина, попут натуралистичких и антрополошких теоријских праваца. Хронолошки преглед најзначајнијих митолошких школа XX века почиње тумачењем Фрејзерове ритуалистичке концепције, на коју се ослања функционалистички приступ на челу са Малиновским, као и социолошки, чији су најзначајнији представници Диркем и Леви-Брил. Ауторка се осврће и на Касирерову симболичку теорију мита, затим незаобилазни Фројдов психоаналитички правац и Јунгов приступ миту као колективном несвесном. У опсежним метакритичким разматрањима Сања Бошковић као оригиналнију издваја мултидисциплинару синкретичку теорију Мирчеа Елијадеа, као и ауторки блиску феноменолошку концепцију, која мит посматра као равноправан и не мање истинит од било ког другог облика мишљења. Полемишући са Миодрагом Поповићем, који у студији *Видовдан и часни крст* мит одређује као нереалну димензију људске имагинације, ауторка митизацију види као конструктиван процес, а културолошки мит о Косову као сложену духовну целину која обједињује различите нивое културне свести кроз које пролази колективно биће Срба. Насупрот Поповићу, који се у анализама позива на писану реч, иако тврди да Косовски мит настаје из усмених извора, она предност даје народној усменој речи, не поричући ни значај црквених писаних извора, као ни средњовековну хришћанску традицију.

Извори и литература коришћени у студији указују на сложеност предмета истраживања, али и на покушај систематизовања грађе која се нуди као незаоби-

лазна у процесу разумевања проблема. Културолошки мит о Косову, као духовна и језичка целина, настаје од историјских извора, бележака хроничара и путописаца, завештања манастирских духовника, до усмених казивања сачуваних у облику епског певања и народних причања. Паралелелна анализа писаних хришћанских средњовековних извора, попут извештаја руског монаха Игњатија, одговора фирентинске општине босанском краљу Твртку, извештаја Константина Филозофа, *Житија десјоџа Сѣфана Лазаревића* Константина Филозофа и малобројних сачуваних турских извора, као што су Нешри и Константин Јаничар указује на неслагласност српске и турске стране око истог питања. Историјске изворе допуњују средњовековни правни акти, попут Земљорадничког закона, изворно византијског порекла који је преведен на старосрпски и примењиван у српској држави. Хришћански сегмент Косовског културолошког мита, у чијем је средишту лик кнеза Лазара, развија се из црквенонкижевне традиције средњег века, у оквиру које крајем XIV века настају записи монаха из Раванице (Раваничанина I), *Повесно Слова о Кнезу Лазару* Патријарха Данила III, *Прошлошко житије кнеза Лазара* Раваничанина II, *Кнежева вечера*, стихови Кипријана Рачанина и *Обређеније главе кнеза Лазара* Раваничанина III, док су писци списка с почетка XV века Јефимија, Давид, Кнегиња Милица, Деспот Стефан Лазаревић и Андоније Рафил Епактит. Посебан тематски круг чине житија из XVIII века, пре свега *Житије кнеза Лазара* и његове многобројне варијанте, познато и под насловом *Прича о боју косовском*.

Приликом тумачења чињеница на којима се темељи културолошки мит о Косову ауторка се позива на ставове савремених историчара, попут В. Ђоровића, П. Томца, Ж. Топаловића, М. Поповића, М. Стојановића и других. Историјска истина чува се у извесном облику и у епским песмама које припадају Косовском циклусу, па Бошковић анализира Вукове фрагменте познате као *Кнежева вечера*, *Пројаси царства српскога*, *Косовка девојка*, Војичићеве записе *Кнез Лазар и Милош Обилић*, *Косовска прагедија*, *Бој на Косову (Косовска пројаси)* и бугарштицу *Кад је ђођинуо кнез Лазар и Милош Кобиловић на Косову*. У стручној литератури о Косовском боју у народној традицији посебно се истиче да предање настаје на временској дистанци, што умањује његову веродостојност. Компаративним анализама српског културног наслеђа и античке и хришћанске традиције указује се на блискост удаљених временских периода, као и на потребу враћања основама на којима почива словенска култура и цивилизација. Мотив издаје везује се за косовске јунаке, као и за Тројански рат, а двојство између Милоша и Вука упућује на древна библијска предања о Каину и Авељу, Изаву и Јакову, док је исти мотив обрађен и у бугарштици *Марко Краљевић и браћу му Андријашу* и епским песмама *Диоба Јакшића* и *Предраг и Ненад*. Од архетипских представа које омеђавају Косовски културолошки мит ауторка издваја вечност уткану у лик кнеза Лазара, издају Вука Бранковића, херојство Милоша Обилића и пораз Марка Краљевића. У контексту митске традиције, Милошев лик одговара светом времену прошлости и настанку света, слично као и Херакле и Ахил, док се кнежев лик подудара са небеским принципом и вечношћу, на чијој су страни Перун и Исус Христ. Вук Бранковић другује се хтонским силама и светом мртвих и, према ауторкиним наводима, одговара представи женских демона и Јуди, док се Марко Краљевић креће у историјском времену и има особине античког Одисеја и Прометеја.

Испитивање порекла и вишеслојности културолошког мита о Косову у студији Сање Бошковић има за циљ одређивање његовог места и значаја у контексту српског културног наслеђа. Једина тачка на којој се, према ауторкиним речима, на просторној мапи српских земаља догађа ерупција колективно светог јесте место Косовске битке. Новина коју студија доноси огледа се у покушају разумевања објективних и метафизичких елемената од којих настаје сложени феномен културолошког мита

о Косову, као и његовог повратног утицаја на стварност и идентитет појединца и заједнице српског народа. Залажење у дубље слојеве колективног сећања, условљено темом мита као једног од најстаријих облика људске свести, повезано је са тумачењем његове актуелности у савременим друштвено-политичким и историјским токовима, што условљава испитивање широког корпуса појединости везаних за разматрани проблем. Закупљеност проучавалаца првобитним облицима културног и митског наслеђа кроз историју показују њихову свевременост и спремност да се у промењеним приликама наметне суштином и изнедри нова значења. Значај мита у времену у којем се чини да границе и разлике нису потребне, а да индивидуалност нема будућност показује се кроз загладаност савременог човека у сопствене корене, па се потребом да се живи на месту на коме су живели преци тумачи и везаност Срба за Косово: „Ако изуземемо историјски и хришћански сегмент, који у битном утучу на везаност Срба за Косово и Метохију, можемо рећи да се та везаност једним делом надовезује и на стара веровања, на претхришћанске обреде посвећене мртвима, чији су трагови преживели процесе христјанизације, постајући трајно обележје српских посмртних ритуала и веровања“ (Бошковић 2014: 161). Анализа културолошког мита о Косову, која настаје пресеком темпоралних равни зачетка митске свести, историјског времена битке и садашњости, као и профаног и светог простора на којем је Косовски бој вођен, показује да традиција увек настаје надоградњом и преобликовањем основних структура човекове свести.

Милица М. Лазовић
 Универзитет у Београду
 Докторанткиња на Филолошком факултету
 Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
 milica.m.lazovic@gmail.com

UDC 82.09(082)
 UDC 821.163.41.09(082)

АСПЕКТИ ВРЕМЕНА У КЊИЖЕВНОСТИ

(*Асјеќићи времена у књижевности*. Зборник радова. Београд:
 Институт за књижевност и уметност, 2012)

Тематски зборник *Асјеќићи времена у књижевности* сабира резултате који су дио проучавања на пројекту *Српска књижевност у европском културном простору* Института за књижевност и уметност у Београду. Двадесет и осам студија посвећених једном од важнијих питања књижевног и умјетничког стваралаштва уопште, чине збирку веома вриједних прилога разумијевању времена и његове функције у умјетничком дјелу. Значај и квалитет оваквог подухвата огледа се у свеобухватности предмета проучавања (три миленијума светске књижевности), научно-методолошком плурализму (књижевно-историјска, лингвистичка, културолошка и уже дефинисано историјска проучавања), затим интердисциплинарности и компаратистичком приступу (коришћење искустава природних наука и разматрање односа појединих књижевних појава са ликовном умјетношћу).

У предговору насловљеном *Зборник у времену и о времену* уредница Лидија Делић говори о околностима настанка књиге и о распореду радова, који су тематски разврстани у три групе: у првој су то текстови општијег карактера писани са

научних аспеката компатибилних књижевним проучавањима, затим слиједе радови окренути светској књижевној баштини и на крају прилози чији је предмет интересовања била српска књижевност. Значај постојања овако конципираних проучавања уредница истиче позивајући се на Е. М. Форстера који је духовито примјетио да се вријеме у животу још и може занемарити и према њему се опходити као да оно не постоји, без обзира на друштвене последице таквог понашања, док се у роману оно нипошто не може игнорисати јер је у њему „обавеза према времену [...] императивна“.

Прилог Сандре Ж. Шћепановић *Неке представе о времену у раној ђрчкој књижевности* прати употребу термина *khronos* у текстовима од Хомерових епова преко Солона, Есхила, Пиндара, Хераклита и других аутора ране грчке књижевности и филозофије, дајући тако хронолошки преглед разумијевања појма времена у тој епоси. Код Хомера, подвлачи ауторка, термин *khronos* има ограничену употребу и означава углавном *и́рајање* одређених стања и ситуација, а код Солона се открива доживљај времена као праведног судије, како ће га и Есхил видјети када буде говорио о Пријамовој породици. Ферекид и Анаксимандар уче о настанку свијета из сјемена односно заметка, који потиче из вечности, а код трагичара се насупрот постојећем концепту нестарећег времена среће и мотив *времена које ситари*. Ауторка подсећа и на Пиндаровићење времена, које он назива „оцем свега“, као и на учење о Великој Години, тачније „цикличном повратку космичких елемената у првобитни положај“, које се везује уз Хераклита.

Студија Мисао у *времену* у Посланичком слову Теодора Метохитија Радивоја Радића темељи се на разграничавању појмова *chronos* и *kairos* и њиховој употреби у Метохитовој посланици. Прије него се упусти у анализу самог текста, аутор расправља о полисемији ријечи „вијек“ и нуди слику представе времена у средњем вијеку. Закључује се да појам *chronos* као општи назив за вријеме и појам *kairos* као ознаку за погодан тренутак Метохит употребљава са свијешћу о њиховој разлици, обликујући мисао о времену која је, према Радићу, вјесник нове епохе.

Јован М. Љуштановић у раду *Књижевност за децу и дејинство као време иницијације* полази од идеје о првом периоду живота као много ближег *и́рироди* него *култури* којег као таквог карактерише митско мишљење. Служећи се, затим, Ван Генеповом трочланом структуром обреда прелаза (иницијације), Љуштановић анализира књижевна дјела намјењена дјеци: од једноставних усмених облика и народних бајки до класика умјетничке књижевности за дјецу. Посебна пажња посвећена је успаванкама, а у фокус проучавања улазе и књиге *Пиноккио*, *Алиса у земљи чуда* и *Хари Потер*, као алегорije иницијације у свијет одраслих.

Текст Желимира Д. Вукашиновића насловљен *Вријеме, живљење и poiesis* разматра однос времена, поетског и приповједачког са једне, и филозофског мишљења са друге стране. Аутор у Платону и Неичеу види два кључна пјесника Запада, који „доводе пјевање до метафизике и метафизику до пјевања“. Отуда је, сматра Вукашиновић, нови задатак мишљења „откривање смисла приповиједања и поетског смисла говора у филозофији“.

Лингвистичко истраживање Иване Н. Антонић *Синтаксичко-семантичка формализација релативног времена у језику Меше Селимовића* усмјерено је, према ријечима ауторке, на „релативну темпоралну детерминацију формализовану сен-тенцијалном формом – екстензивном субординираном клаузом, као синтаксичко-семантичким елементом матричне реченице, у функцији темпоралног детерминатора у језику Меше Селимовића“. Одредивши опште карактеристике темпоралне детерминације, која се остварује као апсолутна или релативна, ауторка се концентрише на други тип, пратећи његово присуство у дужим одломцима Селимовићевих романа *Дервиш и смрт* и *Круж*.

Студија Марије Р. Илић *Временска оријентација и идеологија: пример нарађивног идентитета Срба из Мађарске* посвећена је специфичностима поларизације до које је дошло у етничкој заједници Срба из Чипа, а која се тиче доживљаја подијељености времена на *некад и сад*, са Другим светским ратом као тачком раздвајања та два периода и оштрим контрастирањем прошлости и садашњости. Као изузетно затворена заједница до средине двадесетог вијека, ова етничка група је доласком комунизма и промјеном начина живота и рада почела да се мијеша са мађарским становништвом путем егзогамних бракова, којим већина њених припадника одриче аутентичност и повезује их са опадањем заједнице.

Друго поглавље отвара прилог Миодрага Б. Ломе *Рајско време и историјско невреме (Схваћање времена у Библији)*. Поисцрпном прегледу различитих аспеката времена у библијским текстовима, аутор их класификује између два пола представе карактеристичне за те текстове: као свети ток божанске енергије и као десакрализујућа сила историјског невремена. У *Библији* се, истиче Лома, „монотеистички свесно избегава једнозначно именовање времена“. Оно је са једне стране Божје дјело и у његовој је власти могућност промјене времена или његовог укидања. Такво теоцентрично гледиште допуњује се постојањем антропоцентричног и геоцентричног становишта кроз идеју да је Бог човјеку даровао земаљски свијет на господарење и живот у земаљском времену. Седмични ритам је, сматра аутор, основна јединица сакралног времена у *Библији*, а недеља је коначно освештана Христовим васкрсењем.

Рад Јована Ч. Попова *Метифоре пролазности: неколико примера меланхоличног доживљаја времена у књижевности* доноси преглед најмаркантнијих поетских уобличења меланхолије изазване доживљајем пропадљивости човјековог живота у времену. Налазимо примјере од *Епа о Гилгамешу* преко *Илијаде* и *Библије* до барока, а затим и савремених писаца као што су Џојс, Ракић и Раичковић. Закључак је да се у свим временима и епохама варирао исти мотив кроз неколико карактеристичних слика које метафорички означавају човјекову пролазност: *лишће, ружа, снег, колијевка и гроб, свијећа, џрска, ниш*.

У есеју Зорице С. Бечановић Николић *Тумачења Шекспира из ѡресективне ѡрезенизма (Однос времена насјанка и времена ѡрецѡције као херменеутички ѡроблем)* сагледана је рецепција дјела „елизабетанског Барда“ у последње три деценије, која се креће у опозицији приступа *новог историзма* и *ѡрезенизма*. Захтјеви *новог историзма* су, према ријечима његовог родоначелника Стивена Гринблата, да се бављење књижевношћу конституише као „разговор са мртвима“, док *ѡрезенизам* претпоставља да оно треба да подстакне „разговор са живима“, дакле, да се испита актуелност дјела минулих епоха у данашњем времену и нађе одговор на питање на који начин су она присутна у савремености. „Презентизам ослушкује како Шекспирове речи одзвањају сада и овде“, сажима ауторка.

Оглед Тање М. Поповић насловљен је *Спољашња и унутрашња хронологија ѡексја у Евѡенију Оѡѡину А. С. Пушкина*. Ауторка подвлачи да у Пушкиновом роману постоје двије хронолошке равни текста: једна која се тиче његове замисли настанка и друга која се односи на вријеме приказаних збивања. По њеном мишљењу од кључног је значаја за композицију романа преклапање „спољашњег (биографског) и унутрашњег (фиктивног) света“. Ослањајући се на Бахтина, Поповићева утврђује постојање истог типа хронотопа у фиктивном и реалном, односно спољашњем и унутрашњем тексту, а то је хронотоп свакодневице. Разграната интертекстуалност такође има посебну временску и психолошку димензију у *Евѡенију Оѡѡину*. У закључку читамо паралелу *Јунака нашег доба* М. Љермонтова и најпознатијег Пушкиновог дјела, са основа напријед постављених.

У тексту Бојана М. Јовића „*Временски арџо*“ – неколико зајажјања о увођењу *времејлова* као *мојива* и *шеме* у научној *фанијасијци* и (*фанијасијчној*) *науци* пажња је посвећена роману *Времејлов* Х. Ц. Велса, али и његовој новели *Арџонау-ији времена*, која је још седам година раније увела појам *времејлова* у литературу, да би се након тога размотрила природа времена из перспективе *времејлова* код Алфреда Жарија. Други дио рада посвећен је достигнућима теоријске физике која се односе на питање могућности путовања кроз вријеме, у првом реду Ајнштајна и Цона Арчибалда Вилера.

Темајизација времена у надреализму наслов је студије Јелене Р. Новаковић у којој се исцрпно представља и коментарише темпорални аспект дјела насталих под окриљем овог авангардног покрета. Поред Бретонових, Арагонових, затим Матићевих, Вучових и Ристићевих размишљања о назначеном проблему, ауторка пажњу посвећује и другим умјетностима које су прошле своју надреалистичку фазу, па се проблем времена испитује и у ликовним остварењима Далија, Магрита и Де Кирика, али и у кинематографским радовима Буњуела и Бергмана. Закључак истраживања је да се представа о времену у складу са надреалистичким постулатима формулише кроз ирационалистички концепт, те да се математичко вријеме укида у корист ониричког.

Опсежна анализа најпознатијег Мановог романа дата је у прилогу Лидије Д. Делић *И време, и џросјор и Ман* поднасловљеном *Вишеслојни хроношой* у Чаробном брегу. Пошавши од Мановог питања из *Чаробноџ бреџа*: „Може ли се испричати време, време само, као такво, по себи и за себе?“, ауторка анализира велики број одломака романа у којима се расправља о питању темпоралности, долазећи до закључака о структурној сложености и мисаоној обухватности тог аспекта Мановог ремек-дјела. Уочава се начин на који приповједачева већа или мања пажња посвећена приповиједаном утиче на обликовање утиска о протоку времена у данима Касторповог боравка на Бергфифу, такође, и нараторова рестриктивност у домену манипулисања временом, иако је ријеч о свезнајућем приповједачу. Затим, говори се о есејистичким мјестима романа посвећеним релативности времена и о његовој повезаности са простором, да би у закључку преостало увјерење да *Чаробни бреџ* прије свих осталих романа заслужује да се назове „романом времена“.

Студија Милана М. Ћирковића *Време у сенци: сјтрајшејије ајшмјоралностии код Лавкраффа и Гедела* фокусира се на Лавкрафтов роман *Сенка из времена*, тумачећи га из перспективе модела свемира који је конституисао Курт Гедел. *Ајшмјоралностии*, као идеју *џоризања времена*, која чини један од средишњих карактеристика Геделове концепције, Ћирковић детектује у Лавкрафтовом роману, налазећи и друге подударности између ова два система мисли о времену. Његова анализа осврће се и на искуства надреалистичких сликара Магрита и де Кирика. На крају, аутор истиче неопходност интердисциплинарних истраживања књижевности и умјетности у срединама каква је српска, чему је ова студија уистину значајан прилог.

Рад Наташе Б. Анђелковић фокусиран је на *Време карневала у Александријском кваршејшју Лоренса Дарела*. Ослањајући се на Бахтинова истраживања карневалске културе, ауторка разматра хронотоп карневала у Дареловој тетралогији. Према њеном мишљењу, за Дарелово дјело не важи опште правило да вријеме мијења људе, већ да се у времену може промијенити само перцепција других, чија суштина остаје непромијењена и да је однос човека према себи и према другима условљен „временским аспектом, израженим кроз топос карневала“. Александријско вријеме сагледано је као мучно и тескобно нелинеарно вријеме.

У тексту Тијане Б. Тропин се испитује *Време као аџенс фанијасијчноџ у џри-џовешкама Хулија Корјасара*. Проучавање је утемељено на дистинкцији „митског“

и „савременог“ времена, коју је начинио Мирча Елијаде, да би се констатовало постојање продора цикличног (митског) у линеарно (савремено) вријеме до којег долази у тренуцима кризе и граничним ситуацијама, што у Кортасаровим приповијеткама води до краха и катастрофе. Новела *Прођонић* одређена је као средишња у Кортасаровом опусу, а вријеме је у његовим причама, сматра ауторка, готово увијек непријатељска сила. Са друге стране, у новели *Жути цвет* открива се љепота пролазног тренутка који и најпромашенијем животу може дати сврху. У закључку се говори о специфичности Кортасарове фантастике.

Рад Зорице Н. Ђерговић Јоксимовић *Утопија у времену, време у утопији* бави се аспектом времена у утопијској књижевности, али и просторним координатама које јој битно одређују карактер. Утопијска географија је, по мишљењу ауторке, као и све остале компоненте утопијске књижевности, условљена напретком људског знања. Визија идеалне заједнице се у просторном смислу мијењала кроз вијекове, али њен темпорални сегмент одликује имагинарна (све)временост. Премиса да „временска равна са којом утопија ступа у најпроблематични однос јесте садашњост“ доводи до закључка да утопија, парадоксално, може да постоји само уколико не постоји.

Компаративну анализу *Пољубо дејство времена* у Масци црвене смрти Е. А. Поа и Видовитости *Стивена Кинга* начинио је Дејан Б. Огњановић. Уочавајући елементе хорора у оба дјела, аутор се осврће на интертекстуалне везе које савремени писац прави са својим великим претходником. На изабраним примјерима Огњановић демонстрира механизме жанра који у распону од сто година мијења тек спољашњи облик.

Рад Мирјане Д. Ђорковић насловљен је *Раслојавање времена у савременој румунској књижевности у Војводини*, а посвећен дјелу двојице румунских писаца: Раду Флоре и Славка Алмажана. Чињеница да су Румуни после великих ратова у двадесетом вијеку постали мањина у Војводини, према мишљењу ауторке пресудно је утицала на то да прошлост постане главном преокупацијом дјела румунских писаца. У романима Раду Флоре открива се постојање три гачке гледишта: спољашње, унутрашње и свеобухватне, од којих је прва резервисана за фактографску слику стварности, друга представља слику преломљену кроз визуру појединих ликова, док трећа нуди коначну интерпретацију представљених елемената прошлости. Идеју Р. Лахмана да се „памћење књижевности огледа у њеној интертекстуалности“ ауторка узима као једну од битнијих одлика есејистике Славка Алманжа.

Дејан В. Ајдачић у тексту *Уиљешена времена у алтернативној историји Јацека Дукаја* анализира преплитања прошлог, садашњег и будућег времена са алтернативно-историјским елементима у роману *Ксаврас Виржин*. Аутор одређује роман као полоцентричан и русофобски, повезујући га са Дукајевим каснијим остварењем *Лед*, у којем се испитује могућност продужења руске власти над Пољацима.

Студија Марије М. Шаровић *Источно време у западном свијету: Чајајев и Празнина Виктора Пелевина* обрађује елементе темпоралности у овом савременом руском роману. Ауторка увиђа да се радња романа одвија у два домена, чему је прилагођен двостручени приповједни ток, али и психолошки проблем удвајања личности. Главни лик романа виђен је оптиком Артура Кестлера и као комесар и као јоги, као јединствен пример синтезе лика свеца и лика револуционара. *Чајајев и Празнина*, по ријечима Шаровићеве, није роман о времену на начин на који су то *Чаробни бреј* или Прустов опус, али вријеме у њему представља важну компоненту у начину приповиједања, структури дјела и токовима свијести јунака.

Питање односа између драмског и сценског времена, са освртом на Брехтову револуцију уведена у позоришну проблематику, представља основу на којој Андреј

Б. Мирчев темељи анализу савременог драматуршког третирања темпоралности. Пројекат *Call Cutta* њемачке групе „Rimini Protokoll“ послужио је као примјер ауторовом виђењу нове концепције времена у модерном театру, које износи у раду *Раслојене џејморалности* (Према археологији џосјдрамског времена).

Темјоралности у џролозима Дунда Мароја поднаслов је који одређује поље проучавања у студији Бојана М. Ђорђевића *Ко џосјодари временом у драми?* Овај прилог отвара трећи сегмент зборника и у њему се расправља о односу театарског према друга два драмска времена – митском и реалном. Лик Помета је одређен као „апсолутни господар времена“ у драми *Дундо Мароје*.

Горана С. Раичевић разматра *Време у џоезији српске модерне (1901–1914)*. Анализа стихова Дучића, Ракића, Пандуровића и Диса утемељена је на свијести о утицају који је на српске модернисте извршио Анри Бергсон, нарочито у погледу схватања темпоралности и интуиције. Са друге стране, елементи еротског у њиховим стиховима посматрају се као израз шопенхауеровски схваћеног индивидуализма.

Текст Бојане С. Стојановић Пантовић *Тијови симулијанизма у српској експресионистичкој џрози* баца ново свијетло на корпус авангардних текстова Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера и Станислава Кракова, истичући да су подстицаји на припаднике овог правца долазили не само из умјетности већ из других хуманистичких дисциплина као што су филозофија, психологија или филм. Кључни појмови којим оперише ауторка су *стјатички* и *динамички симулијанизам* од којих је први заснован на „интериоризованом приповиједању из прве позиције“, а други „рачуна с много већим хронолошким амплитудама и лудистичким приповедањем“. Први илуструје *Дневник о Чарнојевићу*, а други проза Растка Петровића и Станислава Винавера.

Мина М. Ђурић анализира књижевне везе Милорада Павића и Владе Урошевића у студији *Павићевско-урошевићевска џејтралогија – освојена целовијосј*. У приповиједи *Вечера у крчми* Код знака питања на темељу Бахтинових поставки открива се хронотоп кафане као индикатор реалистичког модела сликања, док се у поређењу са Хофмановим приповијеткама увиђа веза са романтичарском традицијом, поред очигледних алузија на библијско и барокно наслеђе. Преплет стварности и фантастике се, према мишљењу ауторке, не разрешава у равни стварног у тексту, већ на принципу „минус и минус даје плус“, откудана унутрашњем нивоу приче тек „сан пута сан даје јаву“.

Прилог Јована М. Делића *Вријеме, лице, лик и личности* носи поднаслов *Маргиналије уз џрозу Д. Киша и М. Данојлића*. Фокус је усмјерен на Кишову приповијетку *Ливада* и прву *Белешку једног лудака* из романа *Пешчаник* и на Данојлићев роман *Балада о сиромаштву*. Приповијетка *Ливада* одређена је као „прича о два времена на два плана: на наратолошком плану вријеме се удваја на приповиједно и доживљено; на сижејном плану удваја се на *џрије* и *џослије*“. У одломку Кишовог и у Данојлићевом роману прати се и анализира удвајање приповиједача на *Ја* и *Он*, у првом, и на *Ја* и *Ти* у другом случају.

У раду Љиљане Ж. Пешикан-Љуштановић *Време као судбина џисца – Временски дарови Зорана Живковића* пажња је посвећена роману који, према мишљењу ауторке, садржи временске парадоксе као један од суштинских аспеката. *Временски дарови* се читају као својеврсни омаж Велсу, а у њима се препознаје укрштај метапоетичке (есејистичке) расправе о природи времена, реалистичке нарације и фантастично интервенисање приповиједача.

Рецимо за крај само толико да читалац књиге која је пред нама има прилику да макар на кратко изађе из познате Августинове апорије о разумијевању времена

(„Кад ме неко пита шта је време, знам; кад неко тражи да објасним (да објасним, наимае, шта је време), онда не знам“), а можда и да пронађе за себе задовољавајући одговор на ово тешко питање.

Владан Бајчеџа
Институт за књижевност и уметност
Зграда Вукове задужбине
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
bajcet@yahoo.com

UDC 821.163.42.09”18”

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПРИСТУП ДУБРОВАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

(Славко Петаковић. *Ликови њтрадиције, студије и ѡрилози из дубровачке књижевности*. Завод за уџбенике, Београд, 2014)

Књига *Ликови ѡтрадиције* Славка Петаковића обједињује ауторове студије и прилоге из рагузеологије који су настали у периоду од 2005. до 2013. године, а резултат су дугог и исцрпног бављења овом научном облашћу. Како је дубровачка књижевност у средишту Петаковићевих истраживања дуже од једне деценије, ова књига представља својеврсну ретроспективу ауторових важних радова који парадигматично показују поља његовог научног интересовања. Иако су радови тематски разнородни, уочавамо у њиховом избору константу, која нам је сугерисана већ самим насловом – аутор истражује простор у којем се сусрећу традиција и литература и описује механизме њиховог прожимања. Петаковићев методолошки приступ у проучавању дубровачке књижевности заснован је, првенствено, на пажљивом читању текста, те на заустављању на појединоствима које најчешће измичу читалачкој пажњи и дубљем разумевању. Аутору, наимае, тумачи она места која бисмо могли назвати местима „затамњеног значења“, из визуре модерног читаоца. Њихова нејасност није део стваралачке интенције писца, већ је настала због временске дистанце и неразумевања поетичких и културних образаца Рагузе. Добро познавање дубровачке културне историје и обичаја везаних за свакодневни живот у Граду често је Петаковићу путоказ у одгонетању текстуалних игара које су, у промењеним координатама простора и времена, изгубиле свој провобитни смисао. Важно је поменути да радови укључују неретко и компаративне сегменте, за које је нужно познање италијанског језика и књижевности, што је од драгоцене важности у рагузеолошким студијама. Овакав интердисциплинарни однос према тексту аутора је даље водио ка луцидним интерпретативним закључцима. Радови у књизи смењују се према хронолошком начелу, показујући мењање поетичких парадигми у Дубровнику, али су испоштоване и дубље семантичке спојнице око којих се радови групишу. Иако књига није подељена на поглавља, радови се надовезују један на други, тако да откривају својеврсне фазе у Петаковићевом раду.

Књигу отварају студије посвећене односу усмене књижевности и дубровачке литературе. У студији *Помени Дубровника у ејској фолклорној ѡтрадицији* Петаковић истражује место које топоним Дубровник има у народној епизи, анализирајући широки корпус збирки народне књижевности од најстаријих до новијих

времена. Студија показује нејединственост слике Дубровника и Дубровчана, која је синоним за изоболје и раскош али је и „опасан простор из којег вребају смртне опасности од превара, урока, лукавства људи и моћи оностраних сила.“ На примеру овог мотива, Петаковић уочава како механизми епског певавања утичу на преобликовање познатих чињеница из историје Града у складу са законитостима поетике. На пример, песме о Ђурђу Бранковићу откривају амалгаме историјског и фолкорног. Аутор открива лепезу значења спомињања Дубровника у формирању епских биографија јунака (Јакшић, Марко Краљевић, Ибрахим-бег Љубовић, Мехмед-паша Соколовић) и испитује наносе историјске истине у песмама новијих времена. Петаковић успева да на основу велике грађе издвоји репрезентативне примере који откривају како су се развијале и мењале представе о Дубровнику у епици.

У студији *Мојшав браве дубровачке у ејским народним њесмама* Петаковић објашњава значење сталног места „браве дубровачке“ у епици. У раду се интердисциплинарно повезују сазнања из културне историје (описана је позиција бравара и других занатлија у Дубровнику; изнете су анегдоте о „брави дубровачкој“ и др.), историје уметности (дате су особености стила брала и шкриња) и народне књижевности (анализиран је овај мотив у епици).

Два наредна рада у књизи посвећена су делу Мавра Ветрановића. У студији *Полиитичка сатира Мавра Ветрановића* Петаковић описује како су се историјске прилике пресликавале у политичкој сатири Мавра Ветрановића, као и удео индивидуалног и уметничког у преобликовању историјских догађаја. У раду је показано добро познавање дубровачке спољне политике и дипломатије, што је сврсисходно за тумачење сатиричне поезије. Петаковић полази од историјских чињеница о односима моћних сила, Турске, Шпаније и Италије, које су се рефлектовале на дубровачку политику. Кренувши од историјског плана, Петаковић усложњава истраживање укључујућу у анализу сатире специфичну визуру писца – његову религиозна свест, патриотизам и лојалност политици Републике. Ветрановићеву сатиру карактерише „религиозно искуство прожето политичким ставовима и снажно омеђано историјским контекстом“. У средишту студије, која има историјски и литерарни план, налазе се тумачења сатиричних песама, уперених против Турске, Млетачке републике, али и суседа, Пераста и Котора. Управо, у тим сегментима рада, различити планови се спајају пружајући једно целовито виђење Ветрановићеве сатиричне поезије.

У раду *Преобликовање традиције у Посвећилицију Абрамовом Мавра Ветрановића* Петаковић истражује питања ауторства и хронологије пет сачуваних верзија ове Ветрановиће драме. Делу се приступа са компаративног аспекта – испитује се место које *Посвећилиције Абрамово* има у ширем корпусу европске књижевности. У средишњем делу рада Петаковић проналази механизме помоћу којих Ветрановић обогачује и мења библијску парадигму – издваја начине психолошког моделовања, утицаје народне књижевности, као и елементе реалистичности. Тумачећи подробно оригинална Ветрановићева решења у преобликовању основне библијске приче, аутор аргументује становиште да је жанр побожне драме, са *Посвећилицијем Абрамовим*, доживео уметнички зенит.

Студија *Лице и алије ренесансног живоја у фарсима Николе Наљешковића* показује како се друштвено-историјски контекст пресликао у фарсима Николе Наљешковића, те ова дела можемо посматрати као „уметнички стилизовану слику стварности“. Истраживање се овде грана двоструко – на мапирање оних места у тексту која осликавају општи друштвени план и на опсежна културолошка појашњења која откривају текстуална значења, Културолошки приступ тексту Наљешковићевих комедија приближава ова дела модерном читаоцу, удаљеном од древних обичаја старог Дубровника. Анализирајући брачне обичаје, позицију служавки у

друштву, место цркве, строгу кодификованост мираза и друге норме, Петаковић Наљешковићевим фарсима даје статус „одливака стварности“.

У студији *Пародија или не: о Тирени Марина Држића* Петаковић се бави природом пародије у Држићевој пасторали дајући ново објашњење њеном значењу. Петаковић показује како се у *Тирени* укрштају пасторално-идеализовани и рустикално-реалистички светови који се очитују, између осталог, у начину говора јунака. Петраркистичко певање се појављује као двоструко кодирано: са једне стране представља узорни начин петраркистичког израза, у говору јунака Љубмира, а са друге, као пародија петраркизма, када проговоре „убози“ сељаци. Петаковић показује како функционишу комички механизми у овом делу, те како се творе пародијски нивои значења. Полазећи од теоријских разматрања, Петаковић аналитички разлаже Држићев стваралачки поступак улазећи у скривене интерпретативне дубине текста. Закључке изводи пажљиво, тек након систематичног навођења примера и консултовања богате литературе о овом Држићевом делу. Иако непрентенциозно написан, овај рад доноси ново виђење пародије петраркистичког певања у *Тирени*. Петаковић на питање које поставља у наслову не одговара ни потврдно ни одрично, јер код Држића, као великог писца, простих бинарних опозиција и нема, а значења се творе у сложеним текстуалним поигравањима.

У другом раду посвећеном Држићевом делу, а насловљеном *Психолошка мотивација ликова и механизми ђреваре у Новели од Сјанца Марина Држића*, даје се широко поље различитих психолошких мотивација јунака ове фарсе. Економичност говора јунака фарсе не умањује семантичко богатство које се у њима крије. Петаковић, управо, прати танана психолошка нијансирања, као и темељне принципе на којима почивају. Продубљивање мотивације јунака остварено је повезивањем са културолошким контекстима села и града и указивањем на важност хронотопа у овој фарси. У оквирима задатих координата откривен је свет Држићевих јунака у својој пуној сложености.

Анализа урбане и руралне средине у Држићевој фарси, као да се на ширем плану наставља у огледу *Ликови сељанки у ренесансној ђрадицији*. Петаковић показује како се развијао типски лик сељанке у дубровачкој ренесансној уметности, почев од *Посланице Сладију* Џора Држића, преко драмских дела Мавра Ветрановића, Николе Наљешковића и Марина Држића, до *Малахне комедије од Пира* Антуна Сасина. Петаковић открива читаву галерију ликова сељанки лоцирајући њихове функције у делима. Као носиоци једноставне животне филозофије и нерафинираниности, ови ликови најчешће у делу изазивају комички ефекат или доприносе утиску реалистичности. Најсложеније ликове сељанки, које у монолозима неретко проговарају о осетљивим друштвеним питањима, Петаковић проналази у Држићевим делима. Пратећи линију развоја ренесансне драме, аутор показује како се у књижевности Дубровника стварао и мењао овај типски образац карактеризације, али и како је усложњен и инвентивно моделован у делима високе уметничке вредности. Петаковић у раду успева да синтетички повеже различите ауторске приступе за шта је нужан предуслов добро познавање ренесансне драме. У закључном делу рада показано је синтетичко сагледавање узрочно-последичних односа у развоју ренесансне поезике.

Последња два рада посвећена су поетици која се развија пред сам крај постојања Републике, што представља још једно значајно поље Петаковићевих истраживања. Рад *Коленда и колендари у дубровачкој књижевности на размеђу XVIII и XIX века* јесте још један прилог који спаја културну историју Града и литературу. Петаковић описује обичај колендања у Дубровнику, чему није посвећено довољно пажње у књижевној историји. Указао је на специфичност жанра коленди као и на њену развојност и контекст у којем је негована. Истражује структуру коленди

примећујући да је, током времена, ова врста поезије губила обредно-религиозну функцију и постајала одраз дубровачке стварности. Даје драгоцену анализу двеју коленди Марка Буеровића и Антуна Казначића, што представља пионирски напор у расветљавању овог неистраженог и маргинализованог литерарног жанра.

У раду *Реалистичко-бурнески свет дубровачког бернеског песништва* аутор истражује бернескуну поезију, насталу у XVIII веку под утицајем италијанског песника Франческа Бернија. Петаковић прецизно издваја карактеристике бернеског поетског обрасца и успоставља оквире за литерарно истраживање. Уочава елементе бернеског песништва у стваралаштву Марина Златарића и Антуна Казначића указујући, у завршном делу рада, на важност типолошке класификације сатиричног песништва у Дубровнику. Сматрамо да овај рад показује да је Петаковић на трагу успостављања такве теоријске студије – показана аналитичност, прецизност и одмереност у доношењу закључака јесу важни предуслови за поменућу врсту научног рада.

Књига *Ликови традиције* сумира прву деценију Петаковићевог бављења дубровачком књижевношћу и као таква показује којим путањама су се кретала ауторова интересовања у овој области. Истовремено, уочавамо да без обзира на избор теме, Петаковић показује аналитичност и методолошку зрелост, која се очитује у сједињавању двају различитих приступа – са једне стране, то је интердисциплинарна контекстуализација у анализи литерарних тема, а са друге је однос према тексту, као независној творевини и својеврсном средишту. Управо зато, књига се чита као једна заокружена целина, а не као прости збир радова. Том утиску доприноси и ауторов препознатљиви стил, који ствара задовољство у читању, богатством израза и неговањем лепе патинизираних српске речи, каткад скрајнуте и заборављене.

Мрп Тања О. Ракић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима
rakic.tanja@gmail.com

UDC 271.2:929 Mirković L.
UDC 821.163.41.09 Mirković L.
UDC 726.59(497.11)“04/14”

РЕПРЕЗЕНТАТИВНА БИОГРАФИЈА О ЛАЗАРУ МИРКОВИЋУ

(Славица Јурић. *Лазар Мирковић и сѣара срѣска књижевност. Боѣослов, лиѣурѣичар и иѣоучавалац средњовековне кулѣуре, уметностии и шеолоѣије.*

Београд: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију, 2014, 331 стр.)

Протојереј, професор др Лазар Мирковић, теолог и литурѣичар (1885–1968) био је и историчар уметности, преводилац и проучавалац српске прошлости чији огroman допринос њеном изучавању није био систематски испитан. Књига Славице Јурић *Лазар Мирковић и сѣара срѣска књижевност. Боѣослов, лиѣурѣичар и иѣоучавалац средњовековне кулѣуре, уметностии и шеолоѣије* у години у којој се навршава сто тридесет година од његовог рођења представља достојан начин да се укаже на значајно и разноврсно дело Лазара Мирковића и да се сагледају резултати

његових истраживања, од којih су многи актуелни и данас. Циљ књиге био је да утврди допринос Лазар Мирковића проучавању средовековне књижевности и културе али и да, на његовом примеру, покаже тачке ослањања средњековне књижевности и уметности на теологију. Због тога је обухваћен „целокупан научни опус Л. Мирковића који доприноси расветљавању средњековне књижевности у њеном тоталитету“. Резултат оваквог приступа, али и обимног и у правом смислу речи истраживачког рада, јесте ова монографија, која је важна не само са станова вишта књижевне и културне историје него и књижевнотеоријских промишљања, нарочито у сагледавању српског средњековља.

Славица Јурић своју књигу о Лазару Мирковићу почиње констатацијом да је он био сасвим неубичајена појава и да се, по ерудицији и широком пољу интересовања у којима је оставио богат научни опус, на први поглед уклапа у наше представе о енциклопедистима. Предлаже да се, због његовог огромног знања, које никако није било резултат површине обавештености, затим због систематичности, студиозности и доброг познавања више дисциплина, пре може говорити о његовој мултидисциплинарности, по чему је ишао испред свог времена. Подсећа и на чињеницу да теолошка мисао у доба Лазара Мирковића није била популарна ни пожељна, богослови су били затворени у своје кругове, научници у своје, а Лазар Мирковић посматрао је заједно ове области, које су по својој природи међусобно прожете и једна на другу упућене. Управо теолошко образовање пружило му је ширину којом је средњековни текст разумевао боље од неких историчара књижевности, јер га је сагледавао у његовом тоталитету и генези, схватајући, на пример, одакле је неки писац узео цитат и зашто. Кроз читаву своју књигу Славица Јурић истицала је неопходност таквог, мултидисциплинарног приступа средњековном тексту и, бавећи се појединачним Мирковићевим радовима, указивала на додирне тачке старе књижевности и теологије, као и других области средњековне културе са књижевношћу и теологијом.

Славица Јурић пратила је Мирковићево кретање кроз различите дисциплине, које је резултирало његовим разнородним научним опусом — од литургичких радова, преко историјских студија, радова у области црквене уметности, примењене уметности, до књижевноисторијских и преводилачких. Закључила је да је Лазар Мирковић, обрвши се као теолог у средњековној књижевности, више интуитивно него планираном методологијом посезао за историјском, теолошком, уметничком, филолошком и другом научном апаратуром у циљу расветљавања научне истине. Показало се, међутим, да је овако широко поље интересовања и рада било добро за науку, али не и за самог Мирковића. Наиме, иако су његове књиге *Литурџика* и *Хеорјологија* и данас једини наши уџбеници, преко потребни теолозима, али и медијевистима као приручници, Лазар Мирковић је потпуно скрајнут у теолошким круговима, неаргументовано и неоправдано сматран превазиђеним пре него што је добио правог наследника. Теолози су му, осим тога, замерали да је пристао да се бави литургијом и усмерио се на уметност. С друге стране, будући да је по струци теолог, научници других области видели су у њему само успутну појаву у свом домену, без обзира на резултате његовог рада.

У свом истраживању који је било широко засновано и веома добро утемељено, Славица Јурић утврдила је два смера научног доприноса Лазара Мирковића. Најпре је издвојила уношење нове перспективе у приступу проучавању, перспективе теолога, литургичара, што је резултирало приказивањем старе књижевности у новом светлу. Реч је, заправо, о посматрању праве природе неког дела, која је у вези са божанским. Ова перспектива је недостајала научницима, јер им је, у ствари, недостајала та врста образовања. Сам Мирковић указивао је на богословски садржај и литургијски карактер средњековне књижевности, откривајући, на пример,

везе између иконописачких композиција и средњовековних текстова, што је показао својом иконографском анализом фресака у Марковом манастиру и Леснову. Славица Јурић, у контексту значаја научног рада Лазара Мирковића, доследно прати и наглашава његово неговање мултидисциплинарног приступа, односно посматрање дела у њиховом тоталитету.

Други Мирковићев допринос састојао се у отварању нових области и тема везаних за средњовековну књижевност и културу. Ту ауторка издваја проучавање типика, затим средњовековних болница, као и црквеноуметничког веза. Поред тога, научне синтезе као неопходни приручници за проучавање средњовековне културе – *Литурџика* и *Хеорџолоџија* указују на Мирковићев драгоцен допринос српској научнотеолошкој мисли. „Резимирајући овај део рада о Мирковићу као литургичару и значају његових књига из области литургике можемо поново истаћи чињеницу да до сада СПЦ и српска наука немају бољег литургичара. У том смислу његов допринос теолошкој мисли је неоспоран и огроман. Његов допринос књижевнонаучној мисли је онолики колико има додирних тачака између средњовековне књижевности и литургике. Процењивати тај допринос квантитативно је немогуће. Више него о процени доприноса, ради се о упућености ове две науке једне на другу због природе средњовековне књижевности, која је таква да одражава хришћански поглед на свет и литургијски начин постојања и живљења средњовековног човека“.

Посебну пажњу Славица Јурић скренула је на значај преводилачког рада Лазара Мирковића. За само четири године Мирковић је превео највећа дела средњовековне житијне књижевности и тиме задужио српску науку заувек. Мирковић је био и први преводилац Савине *Службе Свештом Симеону*, као и *Писма иџуману Сџирidonу*. Да је само оволико урадио, његов допринос био би огроман. Сви каснији приређивачи житија старе српске књижевности углавном су за своја издања користили редиговане Мирковићеве преводе, као и преводе Миливоја Башића. Димитрије Богдановић је указао на значај Мирковићевих превода, будући да се Мирковић, без правих претходника, у доба које за поезију средњег века није имало знања ни разумевања, изванредно носио са задатком превођења и успео да верно пренесе дух и смисао старог текста.

Поред превођења са српскословенског, Мирковић је с грчког језика превео Касијине песме, затим погребне песме, *Акаџисџи џресвешџој Боџородици*, молитве пре и после светог причешћа, *Роџдесџиво џивоје* и *Дјева днес*, богослужбене песме Великог петка и Велике суботе и дело *О свешџој Литурџији* Симеона Солунског. С латинског је превео ранохришћански спис, путопис шпанске сестре Егерије из четвртог века, један од првих описа путовања у Свету земљу. И записе из Далмације, које је проналазио по црквама, преводио је с латинског. Преводио је, такође, с немачког и руског језика.

Славица Јурић издвојила је резултате Мирковићног рада који су и данас важећи, како у теолошкој тако и књижевноисторијској науци. Један од њих односи се на *Романов џиџиик*, за који је утврдио да није препис *Никодимовоџ*, него да представља самосталан превод *Јерусалимскоџ џиџиика*. У вези са типичима, вредна је пажње Мирковићева намера да сними све важне средњовековне рукописе, пре свега типике, у земљи и иностранству. Успео је да прибави фотографије три типика – *Романовоџ*, *Дечанскоџ* и *Никодимовоџ*. Снимци *Никодимовоџ џиџиика*, које је начинио пред Други светски рад, постали су драгоцени, будући да је оригинал изгорео 6. априла 1941. Можемо само да замислимо како би изгледало наше рукописно наслеђе данас, да је Лазар Мирковић био у прилици да одлучује о судбини културног блага.

Важан допринос Лазара Мирковића области примењене уметности састоји се у систематској евиденцији црквених везова, које је донео по групама предмета и датирао их, као и у проучавању златарства и повеза старих књига.

На пољу проучавања књижевности, драгоцено је Мирковићево сведочење о омиљеном цитату Светог Саве, који се налази на почетку *Карејског њишника*: „Што око не виде, и ухо не чу, и у срце човеку не дође, оно Бог припреми онима који га љубе“ (*Прва њосланице Коринћанима* 2, 9). Мирковић је открио да речи апостола Павла садрже реминисценције из *Књиже ѡрока Исаије* и објаснио њихов смисао – добра спасења, која је Бог спремио својима у Христу, превазилазе сва чулна опажања (око, ухо) па и сваку природну мисао и осећај. У *Карејском њишнику* Светог Саве Мирковић је препознао и реминисценције из погребне стихире: „Јер пут је кратак, браћо моја љубима, којим идемо, живот је наш дим, пара, земља и прах, за мало се јавља и брзо нестаје“. Када је реч о *Хиландарском њишнику* Светог Саве, Лазар Мирковић је утврдио да он представља превод пролога *Еверђеѡидског њишника* с грчког. Указао је на степен редакторских интервенција Светог Саве, који је неке одредбе изменио, неке додао, прилагођавајући их потребама Хиландара и својој концепцији монашког живота. Поред тога, Лазар Мирковић је први у нашој науци дао преглед услова за канонизацију и изложио услове за канонизацију који су особени за српску цркву. Посебно је важан податак да је написао прву монографију о монахињи Јефимији 1922. године.

Истраживачки рад Славице Јурић састојао се и у праћењу рецепције Мирковићевих закључака, као и појединих његових дела у дијахронијској перспективи, и то у радовима проучавалаца различитих струка, све до наших дана. Закључила је да су многи Мирковићеви закључци и објашњења о старој књижевности још увек актуелни, док су неки обогаћени новим приступом, пре свега стилским анализама. У вези са рецепцијом, пратила је и став медијевиста, како историчара уметности тако и историчара књижевности, који су полазили од Мирковићевих научних систематизација. Утврдила је да, нажалост, неки од њих нису увек били коректни према Лазару Мирковићу.

Истраживање Славице Јурић, које је подразумевало и велику посвећеност и велику обавештеност, ишло је и у правцу тражења одговора на питање о судбини Мирковићеве библиотеке, као и о судбини његовог опсежног описа рукописа из Дечана. Овај опис био је дат на рецензију, постојали су планови о његовом објављивању, али то се, нажалост, није десило. Сам Мирковић веома је због тога жалио и у својој аутобиографији забележио потресну реченицу: „Треба ли да дечански рукописи – не дај Боже – изгоре као они у Народној библиотеци, па да се у Академији сете мога Описа дечанских рукописа и објаве га?“ Поводом овог питања Славица Јурић је пратила сваки траг који би указао на разлоге оваквог поступања према Мирковићу и његовом опису, укључујући и сведочења Мирковићевих сарадника и колега. Важно је напоменути да се и данас овај опис налази у Архиву Српске академије наука и уметности, али у знатно смањеном обиму, такорећи десеткован. Потресно звуче и Мирковићеве речи из писма Академији 1964. године, поводом необјављивања његовог дела *Иконе Далмације*: „Као сваки научни радник, претпоставимо да сам последњи међу њима, тако сам и ја желео да своје научне радове објавим, а не да их, своју духовну децу, продајем и сахрањујем у Архив Академије, као у гробље да тамо спавају. [...] Ови неугодни доживљаји су тужан лист мога живота: узалуд сам радио“.

На крају књиге, која је конципирана по областима којима се бавио Лазар Мирковић – средњовековна уметност, богословље, историја уметности и црквена уметност, типологи, преводи, као и према важним личностима средњег века – Светом Сави, деспоту Стефану Лазаревићу, монахињи Јефимији, уз посебан одељак посвећен *Мирослављевом јеванђељу* и уз различите историјске радове, следе прилози. У прилозима значајно место заузима *Библиографија радова Лазара Мирковића*, која наводи и радове у рукопису, као и *Аутобиографија* и *Дојуне аутобиографији*

Лазара Мирковића. Славица Јурић је донела и индекс цитатности Мирковићевих радова, из ког се види рецепција његових дела у појединим периодима. Поред тога, прилози садрже фотографије, документа, сегмент из преписке, тако да представљају вредну допуну овој књизи.

Слободно се може рећи да је у књизи *Лазар Мирковић и ствара српска књижевности. Богослов, лигџурџичар и проучаваалац средњовековне културе, уметности и теологије* Славица Јурић представила све аспекте његовог рада, приказавши га у контексту његовог времена и, што је веома важно, пратила је одјек његових закључака и идеја до наших дана. Показала је, заправо, колико је неуморан и свестран истраживач српске културе био Лазар Мирковић. Поред тога, осветлила је главне одлике Мирковићевог научног приступа различитим темама. Међу њима истакла је студиозност и научну радозналост, а Мирковићев научни метод окарактерисала као поуздан и озбиљан.

Јасно је да је Лазар Мирковић одавно заслужио овакву монографију, која је на научно утемељен начин приказала сву комплексност његовог рада. Било би веома важно да овакве, репрезентативне монографије добију и други заслужни проучаваоци наше прошлости и културе.

Др Свејлана С. Томин

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

arsenije@ptt.rs

UDC 821.163.41.09:821.133.1.09

НОВИ ПРИЛОЗИ СРПСКО-ФРАНЦУСКИМ КЊИЖЕВНИМ И КУЛТУРНИМ РЕЛАЦИЈАМА

(Јелена Новаковић. *Интертекстуална исцртаживања II. Српско-француски књижевни дијалог*. Сремски Карловци – Нови Сад: ИКЗС, 2014, 248 стр.)

Књига Јелене Новаковић *Интертекстуална исцртаживања II. Српско-француски књижевни дијалог*, објављена у склопу пројекта *Српска књижевност у европској културној пројекцији*, прикључује се једном богатом истраживачком опусу у којем последњих година преовлађује испитивање тематских и лингвистичких текстовних међудејстава, а чије је резултате саопштила у претходним књигама. Ауторкина истраживања темеље се углавном на теоријским поставкама Жерара Женета, који интертекстуалност дефинише као релацију саприсуства, објективно и ефективно присуство једног текста у другом, али и на Бахтиновим радовима о дијалогичности текста и његовим непрестаним трансформацијама у новом контексту. У жижи интересовања су, као и у претходним студијама, *Интертекстуалност у новијој српској поезији*. *Француски круж* (2004) и *Интертекстуална исцртаживања* (2012), рађеним у оквиру истог пројекта, књижевне и културне везе Србије и Француске као плод традиционалне размене, али и типолошке аналогije, те цитатност и алузивност које подразумевају свест о сродности и духовној блискости.

Кроз анализу прилога из француске књижевности у *Српском књижевном гласнику* почетком XX века, ауторка испитује однос традиционалног и модерног и показује да је овај часопис, у чијој су „зативљујућој колекцији“, по речима Филеаса Лебега, сарађивали „сви који нешто значе у Југославији“, до Првог светског рата био узраз нових, али свакако умерених тенденција. Висока заступљеност француских аутора не изненађује, имајући у виду да се у овом раздобљу узлета односа између две савезничке земље, како подсећа ауторка, целокупна српска интелектуална елита школовала у Паризу и у сваком погледу била оријентисана ка француској култури. Највише се објављују Балзак, Тен, Флобер, Мопасан, Мериме (огледи о *Гуслама*) и Доде, дакле писци који негују једну кохерентну слику света, што је у раскораку са тадашњим струјањима у Француској, где су Ајнштајнова открића и Бергсонов *Озлед о нејосредним чињеницама свесћи* (1880) довели до снажног оспоравања рационалистичке парадигме. У чињеници да у првој серији *Српског књижевног гласника* нема ни Пруста, ни Валерија (*Вече са ђосјодином Тесјом*), а ни Жида (*Мочваре*), огледа се изванредан отпор према авангардним писцима и њиховим настојањима да оспоре снаге разума осветљавајући непоузданост сећања и дисконтинуираност људског бића. С друге стране, како запажа ауторка, у избору аутора свакако је имала тежину и чињеница да је песимистичка слика света коју налазимо код Мопасана и Флобера била веома блиска осећању живота које је у годинама пред Први светски рат прожимало духовну климу на овим просторима. Она указује и да се у овом часопису који, по речима Јована Скерлића, повлачи „оштру границу између XIX и XX века“, појављује и један број писаца који афирмишу субјективистичку визију света, али да они углавном припадају већ превазиђеним тенденцијама и нису склони радикалним иновацијама у нарративном поступку. Тако Скерлић 1907. године пише осврт на роман *Адолф* Бенжамена Константа, који се у Француској појавио још 1816. године.

Дискретно испољавање нових тенденција у *Српском књижевном гласнику* ауторка илуструје и на примеру Октава Мирбоа, натуралисте који је еволуирао ка анархизму: док се у другим гласилима појављују написи о овом контроверзном писцу, у овом часопису се појављује само осврт на његов сатирични комад *Посао је јосао*. У том осврту, Милан Грол изриче похвалу његовој „убојитој сатиричној оштрици“, али износи и критику са становишта патријархалног морала. Ауторка запажа и да је Зола заступљен само текстовима у којима нема екстремне варијанте натурализма: од књижевности се дакле превасходно тражи склад и мера. И док Малармеову поезију у другим гласилима хвале Станислав Винавер и Тодор Манојловић, показујући осетљивост за његову „оркестрацију језика“, Скерлић износи суд да је реч је о песнику „без маште“, који је „мутан, непроизводан“. У негативној перцепцији Малармеа ауторка открива и отпор према симболизму, за који се везују „небулозност“ и „неискрена мистика“. Часопис је ненаклоњен, како истиче, и Аполинеру, Сандрау, Супоу: тако Божидар Ковачевић пише о жалосном стању савремене француске поезије коју њени тумачи силом хоће да накалеме на Бодлера, али који по њему нема никакве везе са „бесмисленим муцањима“ поменутих песника. И мада се у новој серији, у послератном периоду, у *Српском књижевном гласнику* појављују текстови о Жиду и Прусту, и даље је осетан изванредан раскорак у односу на главне тенденције у Француској: малармеовски симболизам одбацује се у име превазиђене парнасовске естетике Леконта де Лида или Ередије, а од Арагона, Бретона и Елијара још нема помена у тренутку када у Француској сви увелико причају о надреалистима. Часопис не прати адекватно ни развој српске књижевности, која се тада успешно укључује у француске и европске књижевне токове.

Да је *Српски књижевни гласник*, иако по страни од авангарде, ипак истрајно усмеравао српску културу ка европским културним токовима, о томе сведочи и

низ компаратистичких студија објављених у другој серији, у којима се испитују везе француске и српске културе, да поменемо само радове Павла Поповића *Волише-ров Задиг и наше народне ѝријовейке* (1904), о односу Доситеја и Ла Бријера, огледе о рецепцији српске народне поезије у Француској *Клод Форијел и срѝка народна ѝоезија* (1904) Војислава Јовановића и *Француски романѝичари и срѝска народна ѝоезија* (1904) Јована Скерлића. Појављују се и чланци о Меримеовим *Гуслама*, а Светислав Петровић разматра Ламартинов *Пуѝ на Истѝок* у делу који се односи на Србију. Бројни су огледи у којима се аналогѝе између француске и српске књижевности сагледавају као резултат опште повезаности европских књижевности, у складу са Балденспержеовим и Ван Тигемовим тезама. Тако Добривоје Алимпић, разматрајући европску књижевност као целину у којој се развијају типски сличне личности као што су Гетеов Вертер, Лазаревићев Јанко и Флоберов Фредерик, истиче „антивертеровску усмереност“ српског и француског писца и показује да сличност или истоветност схватања и идеја код Лазаревића не значи плагирање, јер је његов „начин обраде оригиналан“. Да у српско-француском књижевном дијалогу није реч о једносмерним утицајима показује и Милош Савковић, који у својим истраживањима Лазаревићевих веза са Флобером, закључује да стилске особености српског приповедача показују да он није претрпео утицај француског писца, у складу са Балденспержеовим тезама које антиципирају схватање о типолошким аналогѝама и променама које настају у актуализацији текста у новом контексту.

У тексту о Миловану Глишићу и француској књижевности ауторка разматра дијалошки однос између српске и француске књижевности у области превођења. Подсећајући да је Глишићева преводилачка авантура започела дружењем са Жилом Верном, Меримеом и Еркман-Шатријаном, а да је касније, дошавши на место драматурга у Народном позоришту, српској публици представио и драмска дела Октава Фејеа, Емила Ожјеа, Викторијена Сардуа, Ежена Лабиша и Мориса Метерлинка, ауторка истиче да он превасходно настоји да пренесе дух оригинала и да је осетна његова тежња да адаптира израз како би текст оставио утисак као да је написан на српском језику. Због таквих својстава његове преводне су хвалили Пера Тодоровић и Јован Скерлић, док ће касније Јован И. Бабић, у часопису *Мусаѝ*, оштро критиковати Глишићеву склоност да „посрбљава, парафразира и препричава“, оптужујући га да превише уноси лични тон и сопствену синтаксу те да текст „припада више њему него аутору“. Она износи и једну чињеницу анегдотског карактера – Скерлићево сведочење да је Глишић био толико незадовољан преводом *Мрѝвих душа* да је отворено говорио да жели да покупује све примерке по антикварницама да би их спалио... Илуструјући конкретним примерима Глишићев преводилачки поступак, ауторка напомиње да су тада извесне преводилачке слободне биле уобичајене и прихватљиве јер је било најважније да се преведено дело инкорпорира у контекст српске културе и закључује да је преводилачка активност била подстицајни фактор у Глишићевом књижевном раду. О томе сведоче тематска садејства са Балзаковим романом *Сељаци*, реминисценције на Еркман-Шатријана, које Милош Савковић открива у приповеци *Ни око ѝиѝа*, док је комична страна у Глишићевим делима, посебно дух непоштовања и подсмеха у приповеци *Редак звер*, навела Скерлића и на поређења са француским средњовековним фаблиоима.

Јелена Новаковић истражује и француску путописну литературу у Андрићевим записима. Показујући да његова призма сједињује мноштво различитих аутора из различитих епоха (*Босна у свейлу својих односа са Оѝтоманским царсѝвом* Шарла Пертизјеа, који је као аташе француског амбасадора у Цариграду прошао кроз Босну 1812. године, *Народна Босна* Албера Бордоа, *Пуѝовање Дунавом* ирског

публицисте и новинара Мајкла Квина, *Јужнословенске земље у Аустријоугарској* Виконта де Ке де Сент-Емура, као и сведочења француских путника из XVII века, која су преузета из *Извештаја са путовања на Левант* Жана де Тевеноа), она истиче да је ово укрштање перспектива Андрићу било потребно како би балкански простор могао да посматра очима Другог те да је ова виђења потом претакао у своја дела, инкорпорирајући их у ликове странаца. Поред цитата који су били подлога у грађењу неких ликова и сцена (кажњавање Грка у делу *Девеић година у Цариграду* А. Брејеа, које побуђује асоцијације на опис кажњавања Алихоце у роману *На Дрини ћуприја*), ауторка издваја и записе који показују да Андрића привлачи имаголошки аспект путописа: исказ Иполита Депреа да у Босни „ништа није поуздано ни право, ни својство првог поседника, ни плодови рада, ни ствари, ни личности“, Стендалове речи да је Фјуме (Ријека) „крајња тачка цивилизације“ и да Трст „додирује варварство“, низ стереотипа о Балкану и Босни као делу „дивљег Истока“. Али и наглашава да је осетна Андрићева критичка дистанца према тврдњама које садрже погрешне или неаргументоване судове.

Ауторкину пажњу привлаче и записи који откривају Андрићев амбивалентан однос према путовањима: с једне стране, писац бележи Валеријеву мисао о њиховој бесмислености, као и стихове Луја Бранкијеа о потреби да се кретању кроз простор претпоставе унутрашња путовања; с друге стране, он бележи и размишљања аутора који путовања виде као поуздани начин да се човек ослободи предрасуда кроз упознавање других народа и других култура. Задржавајући се и на цитатима из Монтескјеа – да народе Европе треба посматрати „са истом непристрасношћу као и различите народе Мадагаскара“ – и из Монтењевих есеја – „да ће пригрлити Пољака једнако као и Француза“ – који сведоче о Андрићевом одбијању етноцентристичких визија западног човека и тежњи да општељудско нареди националном, ауторка истиче да писац, уз сав космополитизам и универзалност порука, остаје дубоко укорееен у сопствену културу и национално тле.

Предмет истраживања је и српска књижевност у француској књижевној периодици у раздобљу између два светска рата. Међу бројним општим студијама које српску књижевност постављају у шири контекст, сагледавајући је пре свега као део југословенске књижевности у којој она заузима главно место, истиче се *Заједничка бащинина словенских студија* Андреа Мазона, текст објављен 1924. у *Часопису за словенске студије*, који је представљао и његово уводно излагање на курсу словенских језика и књижевности на „Колеж де Франсу“. Ауторка напомиње да је је на интересовање Француза за Србе у овом периоду веома утицала чињеница да је Србија била ратни савезник, али и југословенска идеја, зачета у духу песника. Корене југословенског јединства, које се политички остварује после Првог светског рата, Филеас Лебег види у српској народној епској поезији, „која је пружила тој нацији оне елементе који су били битни за настанак њеног истрајног духа и представљали основу за извршење чудесних јуначких дела“ (*Српска народна поезија*, 1920) и у којој је много подударности са француским јуначким песмама, које такође славе јунаштво у поразу. Андре Вајан у својим радовима тражи сличности између старих словенских спева и народних песама и прави компарацију између њих, а Жана Дорми преводи 1918. *Плаву зробицу* и објављује топао и надахнут чланак о Милутину Бојићу.

Када је реч о рецепцији истраживачких радова српских аутора, ауторка издваја студију Николе Банашевића *Косовски циклус и chansons de geste*, објављену 1926. у *Часопису за словенске студије*, која је иначе изазвала многе контроверзне реакције с обзиром да аутор, испитујући настанак и развој народних епских песама, закључује – у духу медијевалисте Жозефа Бедијеа – да је косовска легенда настала много касније, под утицајем са Запада, и не у непосредној близини догађаја него

у далматинским градовима и на острвима. Незаобилазне су и теза Миодрага Ибровца о Ередии – која је у Француској била пропраћена веома похвалним освртима – али и дисертација Милоша Савковића, објављену у Паризу 1935. године, о утицају француских реалиста на српскохрватски роман.

У тексту *Темајизација времена у надреализму* испитују се типолошке релације између француске и српске књижевности кроз начин структурисања времена у текстовима и ликовним делима припадника париске и београдске групе. У средишту њене пажње су не само теме и слике времена (часовник, будилник, накнадност...) већ и „чудесне подударности“ које код надреалиста постају кључни елемент у креативном чину. Тежња да се отклони све што је ограничавајуће у појму времена и да се окови математичке темпоралности замене ониричким временом меких и пропустљивих граница, која код Бретона нарочито долази до изражаја у *Тајни XVII*, код српских надреалиста је најосетливија, наглашава ауторка, у рубрици „Будилник“ у алманаху *Немогуће*. У ликовном изразу поступак растакања је пак нарочито видљив у илустрацијама трећег броја часописа *Надреализам данас и овде*, где круте структуре рационалног света уступају место меким структурама ирационалног света у којима се прошлост и садашњост прожимају. Ауторка истиче да српске и француске надреалисте, поред трагања за континуитетом под привидом дисконтинуираних догађаја, сједињује и укидање хронологије те феномен накнадности, подсећајући да, као што Бретон у средиште свог романа *Луда љубав* поставља своју песму *Сунцокрећ* – јер се сусрет са вољеном женом обистинио на начин на који је он то описао у својим стиховима 11 година раније – Марко Ристић записује 1961. године у свом *Накнадном дневнику*, да се кроз подвиге космонаута остварио „хиљадугодишњи сан о коначној слободи и бесмртности“ који је он антиципирао још 1928. године: човек је „заиста својим челом пробио небески свод“.

Осветљавајући дијалогске везе између француских и српских песника у другој половини XX века, ауторка утврђује да је Десанку Максимовић са песницима које је преводила, међу којима су Иго, Вињи, Франсис Јар, Фор, повезује слична тематика и слично осећање света, прожето сетом и романтичарским заносима душе, док поезију Јована Христића и И. В. Лалића, са Валеријем и Гренијеом сједињује мисао која је задојена монтењевском мудрошћу, античком филозофијом и одбацивањем картезијанства. Њихова поезија, која даје примат чулном, реалном и конкретном, представља за ауторку подстицај за истраживање „јужњачке мисли“ и медитеранских надахнућа у српској поезији XX века, које се анализирају из компаратистичке перспективе. Када је реч о Љубомиру Симовићу, у жижи пажње је рецепција његових дела на француском културном простору. Ауторка констатује да је Симовићева поезија доживела слабији пријем, за разлику од драмских дела: тако је на сцени позоришта у Кавајону са успехом приказано *Чудо у Шаргану*, а комад *Путијуће џозориције Шојаловић*, у којем према оцени Жан-Пола Вензела, „нарочито плени драматуршка разноврсност и одсуство сваког дидактизма и манихеизма“, са успехом је извођен у Монлисону и Ерисону.

Дијалогски аспект књижевности и култура посебно је истакнут у тексту о Милану Дединцу и Рембоу. Ауторка констатује да се Дединац у књизи *Од немила до недрага* често позива на претечу модерне поезије, а да крилатице које преузима од француског песника откривају и његове опсесивне теме: сложеност људског бића, проблем идентитета, однос између реда и нереди, свесног и несвесног, трагање за јединством. Као и Рембо, Дединац има свест о нужности промена и деструкција, истичући да „ће тек онда песме кликнути у другима“. Његово „зближавање“ с Дидовом песмом *Тамница* такође показује да овај песник доживљава поетско стварање превасходно као равноправни и обогаћујући дијалог с Другим и да се интертекстуалност може сматрати једним од његових кључних стваралачких начела.

Интертекстуална преплитања су веома изражена и код Александра Петрова, који је, како напомиње ауторка, већ самом својом биографијом и вишејезичношћу представник мултикултуралности у најбољем смислу те речи. Пошто поезију овог песника карактерише изражена цитатност и алузивност на ствараоце са којима осећа духовну сродност, мноштво „позајмљених“ или парафразираних стихова који у новом поетском систему доживљавају преображај и стичу нова симболичка значења (као што је случај са стихом „Где су Келти сада“, који упућује на носталгични рефрен из Вијонове песме), за њено разумевање и тумачење неопходан је образован читалац.

У испитивање интертекстуалних релација између Алека Вукадиновића и Пола Валерија ауторка укључује и метатекстуални ниво, узимајући у разматрање и есеје српског песника, као и његове разговоре са критичарима. Показујући да овај српско-француски дијалог покреће не само слично схватање поезије – што се огледа не само у честој цитатности и мноштву алузија на Валерија него и у трагању за светом сазнања – ауторка наглашава да стремљење ка светлости код српског песника „не угушује тежњу ка рехабилитацији ирационалног“; светлости Вукадиновић непрестано супротставља „ноћно озарје“ и „таму језика“, у којој су видљиве наслаге колективно несвесног.

Осветљавајући важне сегменте дијалога српске и француске културе, Јелена Новаковић и у овој књизи показује квалитете који су јој својствени као истраживачу: несклоност импровизацији и неаргументованом суду, аналитички поступак чија су главна обележја прецизност и кохерентност. Иако се у анализи непрестаног трансформисања „позајмљених“ књижевних елемената у новом контексту држи граница које је зацртала избором теоријских концепата и приступа, она не постаје њихов заробљеник, те интертекстуалне релације испитује не само као експлицитни него и као имплицитни феномен, укључујући у своја разматрања и многе несвесне трагове, те разне облике реминисценција и дописивања. Ова темељно документована студија писана је уз то питким језиком и проткана низом чињеница анегдотског карактера, те може да наиђе на добар пријем и код шире читалачке публике.

Др Марија С. Џунић-Дрињаковић
Универзитет у Београду
Економски факултет
dzunic.drinjakovic@gmail.com

UDC 81'255
UDC 27-1 Pseudo-Dionysios Aeropagites

У КОЛОПЛЕТУ ТЕКСТОВА – ВЕЛИКА ПРИЧА О СПИСИМА ДИОНИСИЈА АРЕОПАГИТЕ

(Александра Манчић. *Сивари које нас превазилазе: Увод у превођење идеја*.
Београд: Службени гласник, 2013, 195 стр.)

Књига *Сивари које нас превазилазе* логичан је и важан наставак досадашњих истраживања и преокупација Александре Манчић на тему преводилаштва и мистике, нарочито оних који су изнети у огледу о мистици *Прсијом анђела њо снежу* (2010). И преводилаштво и мистика, као два издвојена момента, садржани су у наслову

књиге *Ствари које нас превазилазе*. Наслов занимљив, домишљат и загонетан. О чему је реч? Инок Исаија имао је отклон према стварима које нас превазилазе, изразивши тако одређени став према превођењу. Међутим, можда се у наслову не говори само о стварима које нас превазилазе, већ и о нама, о томе да спрам ствари које не можемо себи да подредимо, које пребивају у неким изван- и изнадљудским сферама, више нисмо алфа и омега, средиште свег постојања. Ако нас ствари превазилазе, а мислимо да смо и даље важни, какав је изазов посреди? Можда у човеком самопревазилажењу?

У таквом једном питању крије се мистички пут досезања Истине, оне Истине која је мистичка у односу на сазнање. Човек спознаје Истину уколико изађе из себе, уколико се самопревазиђе и, на основу таквог екстатичког љубавног општења постаје њен субјекат. По самој суштини – јер суштину треба разликовати од пројављивања – Истина превазилази и свог субјекта, а камоли оног ко није у заједници са њом. Субјектово искуство заједнице представља особени вид превођења Истине на немушти језик унутрашње, мистичке спознаје, односно самоспознаје. И за мистика (или верника) који Истину спознаје умом, надразумно, као и за интелектуалца (у најширем могућем смислу те речи) који истину посматра као објекат сазнања, истина се никад не указује као таква, већ као преведена. И чин вере, као и чинови тумачења, текстуализовања истине или причања приче, нису ништа друго до преводилачки чинови. У крајњем смислу ти чинови су неуспешни, и у томе је њихова лепота, јер настоје, сваки на свој начин, да зађу у области које човека превазилазе.

Један од таквих свесних неуспеха да се текстом – у коме се говори о другим текстовима, о корпусу мистичких текстова – досегне коначна, макар то била текстуална, истина, сведочи Александра Манчић негде при средини своје књиге. Она чини отклон од било каквих претензија на истину, на коначну реч, прикривено полемишући са такозваним „великим причама“ или метанарацијама модерности, и истиче да је цела књига, у ствари, тек једна од могућих верзија истине, исказана у виду приче или наратива састављеног од расутих трагова који теже смисаоном повезивању.

Како иначе испричати, ако нема приче, с почетком, разрадом, свршетком и поентом? Како год било, важно је не заборавити да је ово само једна од могућих верзија, једнако обележена мојим знањима колико и приче других њиховим знањима; радије него да их видим као верзије које се надмећу за превласт, узимам да свака верзија даје одређени увид, а овај мој, преводилачки увид, схватам као некакав увид с границе. Ово понављам пре свега себи, да не бих саму себе преварила и уверила у апсолутну тачност оваквог приказа ствари (88).

Наративно *ја* које се провлачи кроз целу књигу нема само за циљ да сугерише како је реч о премештању научне грађе у интимно рухо приче, што се може разумети и као одређена стратегија у изношењу истине али и као вид особеног оправдања, већ, важније од тога, да истинитост текста треба сагледати кроз призму једног посебног *ја*, које има идентитет и у чијој се позадини подразумева личност. Истина коју текст открива преломљена је кроз самосвест јединствене стваралачке личности. Она је мистички превод личности у текст, при чему, наравно, не може бити апсолутне истинитосне једнакости између њих. То значи да и рођени текст по своме бићу превазилази властитог аутора.

„Преводилачки увид“ или перспектива из које Александра Манчић посматра и прозире текстуалну истину, то јест истину свог деловања, јесте „увид с границе“. Граница је и опасно (што сама признаје), али и привилеговано место, одакле се

одређене ствари виде другачије него што би се виделе из средишта, из мистичке утопљености у предмет. Поглед с границе двоструко је преводилачки: текстуална истина је преведена да би уопште могла да постане текстуална, а онда се, због искошене перспективе коју је личност справ ње заузела, још више удаљила од своје првобитности. Перспектива деформише текстуалну истину, удаљава је од оног што је у њој изворно, изврће је, али је приближава језику, разумевању: укратко, преводи је. „Увид с границе“ није само неминован као увид с границе језика, већ и с границе истине.

Кад би се текстовима Дионисија Ареопагите – који су средишња тема књиге Александре Манчић, али и неизбежно полазиште сваког говора о мистици – приступило како једино ваља, на начин како они захтевају, то би био приступ „молитвом и подвигом“. О томе говори Алексеј Лосев:

Никаква будистичка литература, никакав грчки неоплатонизам, никаква западна мистика, средњовековна или нова, не може ни да се пореди са ареопагитским списима по интензивности оностраних доживљаја. То није реторика, већ некаква мистичка музика, где се више не чују поједине речи, већ се само чује ударање и одбијање таласа некаквог необухватног мора оностраности (Димитријевић 2012).

Такав религиозно-мистички приступ Дионисијевим текстовима онемогућује и одбацује као непотребну и сувишну било какву научну, критичку, интелектуалну расправу која се односи на њихову текстуалност или разлике у тумачењима, односно, на њихов историјски, традицијски, дијахрони положај. Такав приступ није само надинтелектуалан, већ и антиинтелектуалан – уколико је искључив, а разумљиво је што јесте. На крају крајева, да ли би са таквим приступом уопште било превођења?

Књига Александре Манчић представља покушај да се исприча смислена прича о корпусу Дионисијевих текстова сагледаних у традицији, или, боље рећи, у различитим традицијама. Одисеја коју је тај корпус превалио дугим ходом кроз историју, а нарочито од деветог до четрнаестог века, јесте одисеја превођења, али и много више од тога. Идеје које су изнедрили текстови Дионисија Ареопагите, захваљујући непрестаном превођењу, заслужне су у обликовању европског културног идентитета. Да би одговорила шта је то превођење идеја – јер идеје су есенција мистичких текстова попут Дионисијевих – Александра Манчић истиче да треба, „с једне стране, имати у виду одговор на питање шта је археологија знања и шта значи поредак дискурса како их у мисао о историји уводи Мишел Фуко, а с друге, визију Европе као творевине која за нужан предуслов има превођење, како ју је описао Анри Мешоник“ (7). Европу какву данас знамо стварају преводи – пре свега Библије, али и других текстова, међу којима је и корпус Дионисија Ареопагите – на националне језике, то јест језике који ће захваљујући преводима постати национални. Јер су „текстови ти који су матерњи, а не језици“ (8). Текст ствара језик, а превођење је врхунски вид стваралаштва.

За разлику од мистичког созерцања истине у тексту, где текст таквим приступом престаје да бива текст, већ чаура истине, ауторка наглашава да сваки текст садржи двосмислености или вишесмислености које приликом превођења морају да буду разрешене у корист једног значења. (Није ли онда и мистичко созерцање текста особени вид превођења?) Превођење отуд није само преношење идеја из једног језика у други, већ и тумачење тих идеја, њихово свођење на само један образац. Превођење зависи увек од „*нечије*“ покушаја да вишесмисленост сведе на једнозначност: „једнозначност је привремено решење, варљив одговор, привидно извршење задатка, искључење плуралности истине“ (12). То је далекосежан и

онеспокојавајући закључак који имплицира да смисао преведеног текста никад није идентичан са смислом првобитног текста, чак и кад је посреди изврстан превод. Да ли је онда једини могући начин да се каква-таква истина досегне, и где се смисао испуњава, управо прича? „Прича је признање да задатак никад није испуњен, да је вишесмисленост коју текст производи бесконачни покретач превођења“ (12). Ако се то има у виду, да ли је онда случајно што је и Христос проповедао у причама?

Прича у *Сиварима које нас љревазилазе* није прича о Дионисију – писцу четири круцијална списа хришћанске теолошке мисли (*О именима Божјим, О мистичном бојословљу, О небеској јерархији, О црквеној јерархији*), већ прича о Дионисију који је постао текст, текст подложен тумачењу и институционалним играма присвајања и конструисања истине. Прича о Дионисију је прича о погрешној интерпретацији историјске истине, што је довело до тога да интерпретирана лаж заузме место изгубљене истине. Но, то је прича у коју се Александра Манчић превршише не упушта, а која отпочиње од Еразма Ротердамског и разбуктава се у деветнаестом веку; у њој је Дионисије прекрштен или преведен у Псеудо-Дионисија, лажног апостола, лажног светитеља и лажног ауторитета хришћанске теолошке мисли. Тој контроверзној фами свакако је допринео и сам аутор речених списа који се, у време оно, у шестом веку, намерно заклонио иза имена једног од Павлових следбеника, свесно (ваљда?) рачунајући на то да ће савременици разумети да није реч о подвали, већ о маниру. Под условом, наравно, да је таква интерпретација исправна. Иако право име аутора који стоји иза „Дионисијевих“ списа није познато, можда би га, ради научне и историјске прецизности, уместо „Псеудо-Дионисије“ (што је ипак пре свега један филолошки манир, а не толико вредносни суд), ваљало звати „Девтеро – Дионисије“, „други“ или „наводни“ Дионисије, како би се, на предлог јеромонаха Александра (Гољicina), отклонила потенцијално негативна аксиолошка етикета (Димитријевић 2012). „Случај је екстреман, и никако није правило, али је упозоравајући: ко узима тело историјског човека као залог за ауторитет корпуса текстова, заправо пролази мимо текста, од текста тражи нешто што овај не може да пружи“ (45–46).

Ауторка *Сивари које нас љревазилазе* избегла је замку протестантских и других недобронамерних оспораватеља црквеног предања, те Дионисија доследно назива Дионисијем, но прича коју она покушава да исприча о корпусу мистичких текстова јесте прича о њиховој историјској, а не мистичкој истини. Историјска истина свагда је површна истина. Да би се на научни начин говорило о Дионисијевим списима, потребно је да се одустане од понирања у њихову мистичку суштину или дубину, јер та је суштина према такозваним објективним критеријумима идеолошка, нераскидиво везана за истину одређене традиције; зато је неопходно да се њихова наводна суштина премести у иманенцију текста, текста који, као свој, могу присвојити и друге традиције. Историјска перспектива познаје метаморфозу текста и значења које текст изнедрава, али не и метаморфозу првобитне истине: јер, метаморфоза може бити и смисаона надградња, која првобитну мистичку суштину појашњава, али јој остаје верна, а може бити и преиначење у сасвим нови текстуално-истинитосни облик. Историјска перспектива, објективна и непристрасна, перспектива је површине, а не дубине. Дубина је за њу само конструкција текста. Историјски сагледан, текст је првобитан и у односу на истину.

Књига Александре Манчић узорна је прича о текстовима који подлежу метаморфозама:

Те метаморфозе рађају се из различитих проблематика: Максим Исповедник хоће да усклади Дионисија с халкидонским догамама; Хилдвин пре-

води Дионисија да би учврстио легенду о Дионисију, галском апостолу; Ериугена, преведећи Дионисијев текст, ствара сопствену космологију, своје учење о природима; незнани енглески преводилац од Дионисијевог Божанске Тмине, или Примрака, твори свој Облак непознавања; Јован Дамаскин преображава Дионисијевог идеје да би створио своју теорију иконе док букти сукоб између иконобораца и иконобранитеља; Григорије Палама из Дионисијевог учења о силама развија своје учење о божанским енергијама; инок Исаија преведећи Дионисија ствара целу нову филозофску терминологију и тако отвара простор целог једног језика за нове начине мишљења (9).

Захваљујући свим тим, а и другим, метаморфозама, које се протежу и до данашњих времена, и то тамо где се најмање очекују (рецимо, у књижевности Хуга Бала и у сликарству Анселма Кифера [в. Андрић]), Александра Манчић истиче несамерљив значај и непосредни и посредни утицај Дионисија Ареопагита у стварању европског културног простора.

Претходно наведене метаморфозе Дионисијевих текстова у друге или кроз друге текстове представљају, у малом, сажетак књиге *Ствари које нас превазилазе*. Та се књига о мистици и преводилаштву нимало случајно састоји од девет поглавља, сублимирајући својом формалном текстуалном организацијом не само структуру небеске хијерархије која се састоји од девет анђeosких хорова, односно девет космичких сфера, већ савршенство као такво. И заиста, та књига није узорита само по тематици, већ и у начину на који је замишљена и остварена.

Она прати основну идеју која гласи: „Којим путем се прелазило из једне тачке у другу, како су преошћаване границе? Опис путовања, итинерер. Људи који се крећу по мапи која је овде учртана јесу преводиоци. Ово је опис њихових путовања“ (10). Искртвајући план пута, Александра Манчић пружа читаоцу мрежу информација које се односе на судбину Дионисијевих идеја у свом аморфном историјском трајању. И наравно, читаоцу убрзо бива јасно да није у питању обичан итинерер: пре би се могло рећи да је, по ширини и свеобухватности захвата, у питању особени географски атлас, атлас мистичких текстова, или *атлас облака* непознавања, који исцрпно назначује предео којим се речени пут деценијама и вековима стрпљиво пробијао. Контекст којим се појашњавају све тачке и завијуци тог пута углавном је историјског карактера, али уме да се грана и у лингвистичким, уметничким, културолошким, религиозним и другим правцима. Неретко се минуциозна запажања и луцидна тумачења преплићу са ерудитним коментарима и већим или мањим полемичким дигресијама, стварајући заједно широки фон за представљање основне тематике, која се временски креће у распону од боравка апостола Павла на атинском Ареопагу, па све до средњовековне Србије и инока Исаије.

„Превођење идеја с једне на другу страну границе“ подразумевало је неколико врста метаморфоза: метаморфозу текстова унутар истог, али и између различитих језика, као и различитих начина размишљања, метаморфозу различитих видова уметности, као што су сликарство, архитектура, књижевност – уметност речи је, тако, постала уметност писања – потом метаморфозу филозофије у религију и теологију, попут новоплатоничарске филозофије коју је Дионисије християнизовао, која се даље преносила у уметност, и на крају, метаморфозу историјских епоха. Пут преображења текстуалних истина често је био праћен одређеним историјским збивањима која се и дан-данас могу сагледати као контроверзна и мрачна места у историји хришћанске цркве, попут чувене епизоде са Хипатијом и прогонном новоплатоничара у Александрији у петом веку. Занимљиво је да се текстуалне истине неретко мешају између себе, па се тако прича о „страдању паганске филозофије“ Хипатије временом преточила у житије свете Катарине Александријске,

„којој је посвећен велики манастир на Синају“ (33), као што се и прича о Дионисију Ареопагитском спојила са причом о Дионисију, галском апостолу (74).

Кад је реч о самим Дионисијевим списима, насталим највероватније у првим деценијама шестог века на простору данашње Сирије, текстолошке анализе на које се и Александра Манчић позива воде ка закључку да је новоплатоничарски, а можда и монофизитски утицај био одлучујући у њиховом настанку. Другим речима, новоплатоничарске и монофизитске идеје прошле су метаморфозу у православно хришћанство. Историја идеја и археологија знања неминовно доводе до таквог закључка као објективног и меродавног. Проблем је, међутим, што је могућ, али само као спекулативан, приговор да је аутор речених списа можда намерно градио своју теолошку мисао на темељу новоплатоничарских идеја, не би ли новоплатоничаре тиме привукао хришћанству. Није ли у том случају индикативно што је посегнуо за апостолским именом, и то баш именом оног човека који је, пре Павлове посете Ареопагу, веровао у „непознатог бога“?

Занимљив моменат у студији је онај који говори о грешкама у преводу – пре свега код Хилдвина и Ериугене, Дионисијевих преводилаца на Западу, у деветом веку – често нехотичним и случајним грешкама које су, опет, производеле врло смислена тумачења у дванаестом и тринаестом веку и тако утицале на даљи развој римокатоличке теологије. Будући да је корпус Дионисијевих текстова обликовао културни идентитет Европе, али и њену естетичку мисао – што је очигледно већ код Дантеа – због свог историјски несамерљивог значаја могао би се, али свакако условно, свести у контекст, заједно са својим псеудо-аутором, чувених „лажних истина“ које су у одређеним епохама одлучујуће утицале на судбину појединца и развој човечанства, попут фаме о презвитеру Јовану, погрешне слике света каквом се водио Колумбо, или опасног фалсификата оличеног у *Пројоколима сионских мудраца* – о чему је својевремено писао Умберто Еко.

Након опсежних поглавља или, боље рећи, читавих огледа о преводу Дионисија на Западу, као и о текстовима који су недвосмислено настајали на Дионисијевом трагу, Александра Манчић завршава књигу најобимнијим поглављем, посвећеном иноку Исаји и његовом узоритом преводу, као и месту Дионисијевог корпуса у српској средњовековној култури, а индиректно у православном начину живота. То последње значи да Дионисијеви списи у процесу преводу нису само загледи на различитим дискурзивним облицима, попут књижевних и теолошких текстова, иконографије и сликарства, архитектуре и осталог, већ и ка преводу мишљења у живљење. Посебно је занимљиво и значајно место у коме се говори о апокрифима везаним за Дионисија и о иконичком приказу сцена из тих апокрифа, попут Дионисијевог наводног присуства у сцени Богородичиног Успења у Сопотанима. Ауторка надахнуто тумачи улогу Богородице као велике преводитељке „између људи и Бога“, „из природе у природу“ (160), стварајући тако читаву једну филозофију, ако не и теологију преводу – преводу као начина спознаје, али и смисленог живота. „Преводу знакова, речи и дискурса“, истиче на том месту Александра Манчић, „добива метафизичка значења“ (160). Могло би се овде поставити питање: да ли преводу знакова, речи и дискурса добива метафизичка значења само при преводу са божанског на човечански језик, или сваки вид преводу у себи садржи могућност (откривања) метафизичког присуства – у тексту, и изван њега? Није потребно на свако питање дати недвосмислен одговор, па нека и ово, закључно, остане отворено.

Захваљујући свему реченом, а још више ономе прећутаном и непознатом, може се на крају, без икаквог двоумљења, рећи да *Сћвари које нас преназилазе* представљају изузетан догађај у традицији тумачења и представљања Дионисијевог корпуса, како у српској култури, тако и, надамо се, ван њених оквира.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, протођакон Зоран. Беате Регина Зухла: *Дионисије Ареопажитиј: живој – дело – утицај*. <http://www.spc.rs/sr/dionisije_areopagit_zhivot_delo_uticaj> 18. 12. 2014.
- Димитријевић, Владимир. Св. Дионисије Ареопажит и симболика тумачења Литургије [Поводом књиге јеромонаха Александра (Гољичина): *Et Introbio Ad Altare Dei / The Mystagogy of Dionysius Areopagita, With Special Reference To Its Predecessors In the Eastern Christian Thought*]. Thessaloniki: Analecta Vlatadon, 1994]. <<http://borbazaveru.info/content/view/2178/99/>> 18. 12. 2014.

Мр Кристијан Олах
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
kristijanolah84@hotmail.com

UDC 821.111(73).09 Auster P.

ПАРАЛЕЛНЕ СТВАРНОСТИ ПОЛА ОСТЕРА

(Ивана Ђурић Пауновић. *Чуднолики свей: амерички хронојоји Пола Остера*. Београд: Геопоетика, 2014)

Књигом *Чуднолики свей: амерички хронојоји Пола Остера* Ивана Ђурић Пауновић представила се нашој читалачкој јавности као тумач дела прослављеног савременог америчког писца, подједнако врстан као што је и преводилац његових романа. Пошто је од објављивања чувене *Њујоршке џрилоџије* (1998) до 1912. године потписала још једанаест превода,¹ својом студијом о Полу Остеру (1947), Американцу пољско-јеврејског порекла, Ивана Ђурић Пауновић попунила је видну „теоријско-интерпретативну“ празнину која је пратила више него добру рецепцију аутора чији је издавач у Србији београдска Геопоетика.

Сложеном романескном свету Пола Остера, који се као писац у Сједињеним Државама јавља крајем 70-их и почетком 80-их година, ауторка ове књиге приступа посежући за бахтиновским концептом *хронојоја* (што не говори само о њеној теоријској обавештености већ и о својеврсној проицљивости у одабиру интерпретативног метода) као теоријско полазиште. Хронотоп као идеја неодвојивог временско-просторног укрштаја – који се у Остеровом делу у тематско-мотивском смислу појављује кроз његово опсесивно бављење *несћајањем*, *џраницом* и *рукойисом* – омогућио је Ивани Ђурић Пауновић да своју студију заснује двојачко: анализирајући

¹ Као преводиоци *Њујоршке џрилоџије* потписани су, осим Иване Ђурић Пауновић и Зоран Пауновић и Светлана Спаић. Осим овог Остеровог романескног триптиха, Ивана Ђурић Пауновић још два пута је наступила као коаутор (2003) са Зораном Пауновићем превела је *Књиџу ойсена*, а 2011. *Сансеј џарк* са Мухаремом Баздуљем). Превела је и књиге: *Месечева џалаџа* (1999), *Оџкривање самоџе* (2000), *Левиџаџан* (2002), *Пророчка ноћ* (2004), *Бруклинска ревиџа лудосџи* (2005), *Пуџовање у скриџџориџум* (2007), *Човек у мраку* (2008), *Невидљиви* (2010) и 2012. *Зимски дневник*.

пре свега аутономан и на сопственим законима заснован, специфичан и „чуднолик“ свет једне „постмодернистичке“ романескне стварности, а са друге, да дело овог слављеног и оспораваног писца непрестано посматра у његовом дослуху са конкретном и реалном историјском ситуацијом појединца и уметника који живи и ствара у Америци крајем 20. и на почетку 21. века.

Тако се на различитим књижевним традицијама (посебно француској) образовани интелектуалац (коме је на студијама компаратистике на Колумбији један од професора био и Едвард Саид), песник, есејиста, аутор филмских сценарија и редитељ, у књизи Иване Ђурић Пауновић открива читаоцу ипак и пре свега као прави амерички аутор. Он је то стога што су „позадина“ и „мизансцен“ његових књига увек „Америка са својим националним и социокултурним садржајем“, али и зато што се уочава непрестано присутна самосвест аутора „о немогућности избегавања таквом утицају, који је очигледан и на нивоу наративне технике, и на нивоу тема“, што само „говори о томе да Америка пресудније од било чега другог одређује природу пишевог уметничког света“ (27). Специфични хронотопи Остерових романа – иако увек благо померени и измештени из света свакодневне, очигледне просторно-временске реалности – ипак, и можда управо због те померености, говоре о њој истинскије и дубље, залазећи испод саме површине и додирујући нешто што би се могло назвати и дубинским структурама модерне америчке колективне свести. Опсесивне Остерове теме – које су један број критичара, како ауторка каже, и наводиле на закључке о неинвентивности и потрошености писца након рецепцијског пробоја који је учинила његова *Њујоршка трилогија* – препознате су у овој књизи као места преламања суштинских питања елаборираних што у фикционалном што у нефикционалном опусу аутора који се са једне стране грчевито држи поетике „тајне“, а са друге нашироко распреда о властитом аутопоетичком експерименту. Тако се и велик број аналитичких студија и монографија о Остеровом делу, на разним светским језицима, које се умножавају геометријском прогресијом, може и разумети као покушај да се тајна тога дела која одолева „привидном вишку информација“ аутобиографске и метапоетичке природе разреши управо фиксирањем његових флуидних значења.

То би свакако било и полазиште Иване Ђурић Пауновић, па се не случајно на самом почетку књиге налази и мисао српског писца Срђана Ваљаревића, код кога она уочава Остеру блиско осећање као мотивацију за писање: као изразито личну и субјективну потребу, ма како илузорна она била, да се повуку границе између субјекта и света, да би се живот као такав, означио некаквим координатама и тиме оправдао значење које му дајемо. На *присујности* појединца у животу Остер не гледа као на богомдану и извесну чињеницу, и отуда је, с правом, ауторка у први план ставила хронотоп *несћајања*, који се у њеној анализи нужно и открива као тесно повезан са друга два хронотопа, а то су *граница* и *рукопис*. Чудноликост Остеровог света тако се и разобличава као последица флуидних и порозних граница паралелних светова који не произлазе из некаквог научнофантастичног концепта већ постоје као реални и могући, али *невидљиви*, у стварном и постојећем свету водеће светске силе организоване на чврстим полугама либералног капитализма с прелома 20. и 21. века.

Још од романа-манифеста, како *Откривање самоће* (1982) назива Иване Ђурић Пауновић, романа у којем се преламају сви Остерови хронотопи и теме, и у којем се открива његова *ars poetica*, сви његови јунаци сусрећу се са питањима самоће и идентитета сучељених у димензијама дијахроније (као сећања – увек субјективног и пуног празнина) и синхроније, као односа према другима. Тако, у Остеровим романима, колико год самоћа значила изолованост, места проласка у друге светове отварају се управо у осамљивању: нестајање људи у Америци као земљи која је

„као створена да се у њој нестане, и то не превасходно због њеног огромног пространства, већ због тога што поништава идентитет појединца“ значи у исто време прелазак (метаморфозу) човека који је изгубио смисао, сврху живота (губитак вољених, губитак сећања...) из једног идентитетског значењског кода у други. Како се постаје бескућник у савременом мегалополису, како се прелази из света за заједницу „видљивих“ и релевантних индивидуа у свет невидљиве и аморфне масе (како је барем доживљава већина људи из оног другог друштвенопривилегованог миљеа), како је и колико могуће ући у туђи живот и живети у туђем идентитету, све су то питања која се постављају у стварности која није много другачија од текста.

Понашање појединца у таквом свету у којем се све одлуке доносе на основу тумачења одређених знакова, и праћење таквих појединаца као ликова у роману, не разликује се ни по чему од читања детективских романа који су увек засновани на архетипу потраге. Иако то заиста може да указује на фаворизовање простора, а не времена у фикционалној стварности Пола Остера (што је, како нас ауторка подсећа, један од могућих показатеља разлике између модернизма и постмодернизма), без самеравања на линији прошлост-садашњост његови ликови не би могли да функционишу. Уопште, Остер се бави питањима изолованости управо као начином да покаже да је питање идентитета (односно значења) појединца увек ствар контекста и да је тај идентитет одређен нечим што нисмо ми сами, као што се и питања значења изолованих знакова десосировски решава међуодносом са другим знацима, а не некаквим метафизичким „присуством“. Тај и такав међуоднос дефинише се подједнако у дијахроној као и у синхроној равни – без сећања на бивше односе, на очеве, родитеље, децу, породицу – нема начина да се идентитет појединца, односно значење нечијег живота одржи и задржи, као што ниједан *рукойис* који је у ствари лични, ауторски текст, не може да се растумачи без мреже односа које успоставља са другим текстовима али и са животом аутора и значењем тог живота које се осликава у мрежи контекстуалних односа са другим људским бићима. Писање, као усамљеничка делатност, за Остера можда и јесте начин измештања у паралелни свет, али је то можда једини начин да се стабилизује онај из ког се писањем полази, који, са друге стране, једини дозвољава излазак, али и повратак у сопство. Живот у градовима-симулакрумима које нам нуде филмови и књиге може да буде аутентичан само као знаковна чињеница која повезује појединца са другим уместо да тањи те односе и укида их. Нема тих инстант стварности у које можемо побећи и нестати а да останемо оно што јесмо, да задржимо и очувамо оно што зовемо властитим идентитетом. Читаоцу Остерових романа, као и нашој ауторки, намеће се питање: како онда живети у свету чије је једино право стање и дефиниција: *криза*? Криза вредности, криза идентитета, општа криза која чини да целокупна стварност заиста личи на брод који се љуља до једине праве границе – границе постојања?

Ивана Ђурић Пауновић Пола Остера с правом види као аутора који значајним својим делом припада постмодерној књижевној традицији. Међутим, писац који је у својој антиутопији изразио страхове од нестанка људске заједнице када она изгуби прошлост и колективно сећање (*У земљи последњих ствари*) далеко је од постмодернистичког инсистирања на субјективном и индивидуалном, упркос очигледној чињеници да без субјективног и индивидуалног нема ни аутентичне и истинске уметности. Свака Остерова прича, каже ауторка, јесте прича о породици, о кризи породице у кризним временима (рецесија, страх од тероризма, нестабилност садашњости и неизвесност будућности). Тако у роману *Бруклинска ревија* *људосћи* она види дело које „тежи истинском осећању заједништва насупрот неумољиво опсесивној промоцији индивидуалности која је постала обавезна у највећем делу савремене америчке фикције“ (157). За Пола Остера, говори нам ауторка,

изградња и очување властитог идентитета може да се изведе само ако је појединац способан да изађе из себе и пређе непостојећу *границу* која нас дели од другог, показујући *бригу* за друго људско биће.

Потврђујући тезу да је добар преводилац и најпозванији да тумачи дело писца којег је преводио, Ивана Ђурић Пауновић – која показује леп дар да своју прецизну мисао обликује на јасан али не и баналан начин – написала је књигу-кључ која нам отвара врата Остеровог књижевног света, не нарушавајући његову магију и остављајући читаоцу места да се сам окуша у проналажењу његове тајне. Колико ће Остерова Америка постати и наша Америка, питање је на које ћемо моћи да одговоримо тек у деценијама које долазе.

Др Горана С. Раичевић

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност

Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија

gorana.raicevic@gmail.com

UDC 82.09

МЕТА-МЕТАКРИТИКА

(Игор Перишић. *Критика и метакритика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 213 стр.)

Критика би се најупрошћеније, али након толиких теоријских разматрања која су неријетко уносила више збрке него реда у назначену проблематику, можда и најприближније могла одредити као сваки смислен говор о књижевности. Следствено томе, метакритика би означила онај следећи ниво – говор о том говору о књижевности. При томе се, наравно, подразумева да није ријеч о необавезном причању, ћаскању, већ оорганованој мисли која може бити исказана усмено или писмено, са свијешћу о томе да таква врста дискурса посједује извјесну (научну) озбиљност и садржи идеју о сопственој сврсисходности. Тако огољена дефиниција „треће и четврте руке“, како ће сам аутор на једном мјесту метафорички означити поменуто нивое књижевног и метакњижевног расправљања који су предмет његове књиге, чини се као добро полазиште за мета-метакритички говор о књизи Игора Перишића, што овај текст према скицираном распореду неминовно бива.

Јер, тиме се одмах отвара неколико централних питања које књига *Критика и метакритика* експлицитно и имплицитно поставља пред читаоца: шта долази иза говора о књижевности – двоструко схваћено – на свим ступњевима расправе до којих се тим путем може стићи, и, у дијахронијској перспективи, како тај говор након „вијека теорије“ може и/или треба да изгледа? Иако у већини поглавља полази од конкретних повода везаних уз рецентне књижевноисторијске и књижевно-теоријске појаве (ово нека буде примљено као комплимент за аристотеловски доследну индуктивност), Перишић у првом дијелу књиге поставља стабилан теоријски темељ питањима која окупирају његову (мета)критичку мисао. У том смислу, први квалитет *Критике и метакритике*, на који недвосмислено треба указати, јесте пишчева срећно укрштена визура књижевног теоретичара и књижевног историчара.

Тек након што у поглављима Метаkritика и/или књижевна теорија и *Естетичка кришка и књижевна теорија: Прилог за типологизацију српске књижевне кришке* разграничи недоумице око појединих термина сугерисаних насловима, а постојећих подједнако у српској науци о књижевности као и у самој ауторовој мисли, Перишић отвара расправу о неким од најзначајнијих и најинтересантнијих случајева у тој духовној области у протекле двије деценије на овом културном простору.

Недоумице Перишић поставља у само средиште својих теоријских промишљања. Наиме, заобилазећи претпостављено саморазумљив појам *кришке*, или га једноставно мудро остављајући по страни ради јасније концентрације на основни проблем, он се у уводној биљешци одмах оријентише ка другом дијелу наслова своје књиге, оном који би управо могао произвести нешто више дилема потенцијалном читаоцу, а прије њега самом аутору, па констатује: „метакритика не подразумева тоталитарно савршенство доследности, већ транспарентно сведочанство сопствених методолошких и теоријских апорија као најпродуктивнијег плана даљег живота критике“ (11). То значење које Перишић придаје појму *мейакришка* његов је оригиналан допринос теоријској проблематизацији овог појма. *Мейакришка* у свом најширем значењу, синтетишући у себи појмовно-терминолошке претпоставке претече Хенрика Маркјевича (*мешанаука*), Тери Иглтонову *мейакришку* као кровно име за цјелокупно проучавање књижевности и *мешаисторију* Хејдена Вајта, који претпоставља „да је писање историје зависно од инстанце фокализатора и његовог идеолошко-културолошког контекста“ (26), означава подручје у многама синонимно *теорији књижевности*. Међутим, очитује се да аутор, описујући постојећа значења *мейакришке*, инсистира на оном семантичком слоју који се нуди његовом превредновању, а то је позиција самог *аутора* у писању такве врсте текстова. Управо поводом Вајтових луцидних запажања, Перишић поставља питање: „А да ли је сваки научник, па и књижевни научник, а не само Вајтов историчар, потенцијално или нужно и *писац* који наново осмишљава књижевно дело у дијалогу не са материјалом него на концу и метакритичкој расправи са самим собом [?]“. Тиме се издвајају двије базичне претпоставке на којима Перишић заснива сопствено схватање *мейакришке* (1) као књижевног мишљења које у властитој апоретичности тражи своју плодотворност, (2) при чему је акценат на субјекту тог мишљења. Ријечју, књига *Кришка и мейакришка* означава својеврсно „васкрснуће аутора“ на пољу књижевне теорије.

У једној врсти књижевнотеоријског мазохизма, Перишић заступа мишљење, у извјесној мјери ослањајући се на мисао Светозара Петровића, према којој је „теоретичар књижевности увек-већ сам себи непријатељ“ (16). Он даље сматра да „сопствени текст најпре треба изложити преиспитивању у односу на целокупна *поља* књижевности и културе и у односу на самог себе, да би се тако дошло до општих проблема“ (38). *Мейакришка* према томе „није позитивно знање већ самосвесна продукција апорија које подстицају на спекулацију“ (40) и она се у том смислу „има сматрати теоријом-in-progress“ (46). Таква концепција, која би нешто строже читоцу књижевнотеоријског штива, односно једном таквом могућем Перишићевом мета-метакритичком саговорнику могла звучати као теоријска анархија према којој писање не би било ништа друго до ток (теоријске) свијести, а читање добровољни пристанак на тортуру нечијих дилема и контрадикторности, или, просто, као најобичније оправдање за сопствену недоследност, двоструко је продуктивна. У првом реду, будући превасходно критички усмјерен ка себи, аутор је „усавршио“ једну тако ријетку (утолико вриједну) особину у српској науци о књижевности, а то је критичко читање лишено погубне афектираности ма које врсте. Затим, не мање важно, „слободна шетња“ кроз своју „теорију у настанку“ најбоље резултате даје када очигледно случајан подстицај испровоцира ауторову самоосвијешћену

теоријску спонтаност, која онда производи поставке чија се далекосежност тек слутити и захваљујући чему истакнуту идеју *work in progress* не треба схватити ни као Перишићеву афектирану скромност, већ наговјештај да је *Кријтика и мейџ-кријтика* припрема за опсежније теоријске елаборације. Оба аспекта најбоље ће илустровати треће поглавље у књизи: *Историја и амандмани: О Историји српске књижевне критике Предрага Палавешћере*.

Палавешћерина велика *мејџакријичко-историјска* синтеза, којој нема равне у досадашњој српској науци о књижевности, логично је подстакла Перишића да испроба своје до тада пажљиво сковано *мејџакријичко* оружје (сада би можда било прецизније рећи са још једним *мејџа*- испред, при чему би и наслову ове рецензије истовремено требало додати још један исти префикс). Супротстављајући се некритичкој адорацији Палавешћериног подухвата, какву би управо могла оличавати претходно исписана реченица, Перишић тежи преиспитивању извјесних аспеката Палавешћерине студије „у једном гесту ослобођеног критичког говора који је увек с ону страну и пригодне куртоазности и таблоидног поткопавања, тј. захтевајући да се овај текст не схвати ни као негативна критика, као што није ни позитивна, већ само као критика (додуше са понеким метакритичким претензијама)“ (90). Перишићева ограда показује се увјерљивом до краја текста, докле је спроведена његова (неутрално) критичка арбитража *Историје српске књижевне кријике* поводом два битна момента: њеног „антитеоријског“ и „антипостмодернистичког“ усмјерења. Замјерајући Палавешћери да је у обухватности готово „епског хероизма“ своју *Историју* ускратио за озбиљну теоријску подлогу, Перишић указује на недостатке које је такав превид условио. Поред материјалних неисправности, поводом, рецимо, односа структурализма и постструктурализма, чију разлику Палавешћера фундаментално занемарује, вјероватно за потребе свог виђења последње етапе у развоју српске књижевне критике, Перишић открива да је та врста теоријске неутемељености одговорна и за несразмјер појединих аутора у последњем поглављу књиге спрам њихових досега у погледу оригиналности и утицајности. Перишић Палавешћерин „антипостмодернизам“ види детерминисан управо његовом идиосинкразијом према „мандаринском језику учене схоластике“, која се из теорије преселила у књижевну критику погубно је затварајући у саму себе. У том тренутку он иступа као апологета једног елитистичког схватања књижевне критике, бранећи јој право на аутореференцијалност – *мејџакријичност* у два наговјештена значења, при чему открива и сопствени, према наведеним Вајтовим ријечима, „идеолошко-културолошки контекст“:

Критика не сме да буде намењена учитељицама у основним школама – што би могла бити фигура онога како Палавешћера замишља демократски набуцену елиту – него истински образованим особама које живе у неком новом, постелитном и постдемократском свету. Појам који ћу овде предложити, а који ћу у неком будућем тексту можда и разрадити и довести у везу са *мејџакријичком* како је схваћена у првом поглављу ове књиге – јесте *метрокријтика*. По аналогiji са појмом метросексуалности, заправо постсексуалности младих, образованих особа које живе у метрополама, метрокритика би могла да буде – а већ и јесте само не под тим именом – најновија манифестација културне елите обележене рокенрол идеологијом, али и глобалним модним трендовима, мешањем високе и ниске културе, феноменима интердисциплинарних читања, искуством лаких дрога, техно музиком, културом тела и сексуалним слободама. Метрокритика би била критика постутопијске генерације, која ђубре/треш налази у академским лапидаријумима, а пропламсаје уметности у појавама које се налазе на граници културе као система буржоаско-либералне репресије над појединцем (103–104).

Оцртавајући један могући књижевнокритички метод, чији је назив конструиран према културолошком феномену метросексуализма, аутор прецизно упућује на неколико битних претпоставки са којих би се *мејрокријтика* могла обрађивати читаоцу поводом књижевности о којој говори. У првом плану, према подразумеваној отворености ка различитим сексуалним оријентацијама и мијешању високе и ниске културе, *мејрокријтика* би доследно симболици термина-претка подсећала на мушкарца који се савише пажње него што је то у претходним епохама практиковано посвећује свом тијелу, укидајући у извјесном, симболичком смислу поједине разлике међу половима. Тако би *мејрокријтика* могла бити синтеза, уједно и „апдејт“ *феминистичких*, *gender* и *queer* теорија, својеврсна 'антиконзервативистичка' коалиција теоријског мишљења, која и у овој спекулативној анализи звучи као више него интересантан и културолошки утемељен поглед на књижевност. Међутим, питање је у којој мјери би претпостављена пракса „антибуржоаског“ и „антиакадемског“ читања потврђивала самопрокламовани либерализам уколико би умјетност приспјела „са друге стране“, претрпјела неминовну филтрацију према постављеним параметрима, и да ли би у случају и да доспије у *мејрокријтички* хоризонт преживјела озбиљне последице херменеутичког редукционизма?

У сваком случају, пошто је можда још прерано за толико и таквих питања, у Перишићевим „амандманима“ на Палавестрину *Историју* демонстрирано је неколико најзначајнијих одлика његовог (мета)критичког мишљења. Перишићева позиција је, како се читовало, декларативно либерална у културолошко-идеолошком погледу, док је истовремено еснафски елитистичка и на моменте аутотелична у књижевнотеоријском смислу. Међутим, такав спој, само наизглед у унутрашњој колизији, произвео је један сасвим особен стил, који никада није само то – спољашњи облик мишљења, већ један његов слој, а понекад и најзначајнији симболичко-метонимијски репрезент. Заговарајући отворено сексуалну либерализацију у контексту својих метакритичких разматрања, Перишић је таква настојања потцртао специфичним говором, који би се уз широке еуфемистичке обилазнице могао означити *еројолошким сћилским комплексом*. Тек назначен кроз синтагме, неке преузете, а неке својеручно сковане, као што су, рецимо, „термиолошки промискуитет“ (33), или „блудни излети у непознате пределе модерних теорија књижевности“, таква ауторова употреба језика кулминира у четвртном поглављу *Криви ѿорањ Саве Дамјанова: Има ли теорије у историји?*. Базирајући своју иначе ванредно спроведену анализу једног искошеног погледа на историју српске књижевности на фројдистичкој аутодеконструкцији фалусне симболичке представе, Перишић смјело провоцира академски пуританизам, уз свијест да му предмет допушта такву врсту научне екстравагантности, али тиме нипошто не спуштајући освојени ниво свог метакритичког мишљења, како би подозривост према таквом говору могла претпоставити:

[...] филолошко историјски приступ добија прилику за излазак из 'канонског' испипавања по музеју увоштених фигура за сопствено *еројично* буђење. Филологија као 'мала историографија' на тај начин је код Дамјанова једино могла наћи свог практиканта: у *еросу историје*, у креативном, откривалачком трагању по књижевној прошлости; у љубавничком односу са историјом у коју он својим кривим торњем пенетрира како би и њу разбудуио и себе узбудуио, или обратно (115).

Дамјановљева неканонска читања српске књижевности у њеном широком распону, са посебном концентрацијом на побочне токове који укључују и *српски еројикон* као један од предмета његових покушаја ревитализације заборављеног књижевног наслеђа, у Перишићевој *еројолошким* интонираној интерпретацији

проналазе метакритички пандан. Перишић спретно варира добро изнађену метафоричку представу Дамјановљевог подухвата, разигравајући своју већ увелико загријану стилематику, коју треба разумјети и као наслеђе бартовске еротике читања, само у њеном хипертрофiranом виду. Међутим, чини се на том трагу да у једном тренутку долази до *презадовољства у њексију* – да слобода језичке игре пада у стање благе еуфорије, па, осим што се уноси конфузија у погледу полних одлика назначених „јунака“ Перишићеве метакритичке расправе, открива се извјесно *незадовољство у њодњексију*, са лако читљивим идеолошким импликацијама. Наиме, аутор одвећ грубо поларизује српску културу када констатује:

Преданим (стереотипно речено женским!), архивским радом, Дамјанов је на светлост дана изнео оно што је канонска (мушка!) рука стрпала у буџаке архива како не би реметило конструкцију националне историје у којој све блиста од 'свијетлих' примера (122).

Да се било која (национална) историја разумије као својеврстан конструкт, сасвим је легитимно, нарочито уколико се мисао узима у духу Вајтове идеје о *меша-историји* коју је Перишић евидентно чврсто усвојио. Али, очигледно маркирање полунаводницима на плану фразеолошке тачке гледишта, које сугерише да та „мушка“ рука, задужена за поредак у националној историји припада искључиво говорницима једног дијалекатског варијетета српског језика, далеко је већи стереотип него рећи да је предани рад, на пример у архиву, женски посао. Како би се на вријеме предупредили могући приговори за „цјепидлачење“, неопходно је дати још један навод из наредног, уједно последњег поглавља *Четвртина рука: један њо-џлед на 'академску критику' у Србији 1991–2007*, који ће брзо повести ка закључку отвореног проблема:

У 'академску критику' сврстале би се књиге о књижевности настале на одређеном методу, било теоријском било књижевноисторијском, односно они аутори који доказују неку тезу или разматрају неки проблем везан за књижевност и њено проучавање. Стога, ова одредница искључује одреднице о писцима (или збирке есеја и критика) исписане са очима заслепљеним од 'свијетле' величине предмета, а укључује оне књиге у којим аутор на писца и књижевност гледа кроз 'мрачне' теоријске наочаре (144).

Будући да је *академска критика* – она која се у дужем временском одсјечку научно посвећује одређеној књижевној појави – знатно чешће базирана на сразмјерно већем степену привржености аутора свом предмету него што је то случај са дневном критиком, да ли то значи да је склоност ка потпуној *заслијељености* материјом својих изучавања особеност проучавалаца само са једног српског говорног подручја? Или, пак, тотално одсуство теоријских, односно књижевноисторијских метода у њиховом научном приступу књижевности? Таква представа, имплицирана датим наводима, дубоко је укоријењена у стереотипу, који је *per se* највећи противник сваког слободног мишљења. Може ли се заступати било каква врста либерализма, уколико му се самом ограничава домен на ма ком плану, а посебно у оквиру културе којој се припада? Да ли је таква врста супротстављања конзервативизму у подједнакој мјери затвореност, с обзиром на то да аутор упркос свом вишеструко истакнутом слободоумљу један дио националне културе априори квалификује као назадан? Или, ако би нешто лежерније спекулисали у Перишићевом маниру, је ли такав парадокс свјесни конзервативизам који остаје при *мешрокријисци* као изданку *мешросексуалности*, док се ијекавским крајевима препушта простор за развој једне могуће, а према актуелној диспозицији напредније *ламбер критике* као изданка *ламбер сексуалости* прирођеније динарском типу? Научно растерећенијем

разговору пристајало би пастиширање епске патетике на начин на који то ради писац *Кријике и мејакријике*, али, у контексту скрупулозних прилога књижевно-научној рестриктивности које је у својој књизи понудио, ваљало би се чувати од искључивости каква је овим путем демонстрирана.

Након реченог, несумњиво је да књига *Кријика и мејакријика* Игора Перишића инспирише велики број књижевно-теоријских, па и књижевно-идеолошких питања, која у њој нису само доследно елаборирана, већ су, као што је уочено, проблематизована на основу ауторовог убједљивог *мејакријичког* стајалишта: да се изнова преиспитују сопствена теоријска полазишта и да се без зазора држе у латентном несагласју. Таква врста књижевног мишљења провокативна је у позитивном значењу, па су и овде учињене примједбе на одређена становишта последица Перишићеве теоријске сугестивности, која читаоца позива да са њим превреднује и његове и сопствене „апорије које подстичу на спекулацију“.

Владан Бајчеџа

Институт за књижевност и уметност

Зграда Вукове задужбине

Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија

bajcet@yahoo.com

UDC 821.163.41-6.09 Petrović S.

ПОРТРЕТИ У ПИСМИМА

(*Прејиска Светозара Петровића*. Академска књига,
САНУ, Огранак у Новом Саду, 2014)

Размишљајући како да почнем причу о овој књизи – једина чврста тачка од које сам полазила је да говор о књигама других аутора никако, али никако не сме да почне причом о оном који их представља, то јест причом о себи. А пошто сам већ овом првом реченицом увелико прекршила једино начело које сам, као приказивачу, себи задала, наставићу у истом маниру не да бих доказала тезу да су правила ту да бисмо их кршили већ само и искључиво да бих контекстом који желим да окружим моју причу привукла будуће читаоце ове књиге, који свакако не треба да припадају само реду теоретичара и научника – добрих познавалаца дела професора Светозара Петровића.

Ово је четврти пут да се јавно оглашавам поводом књига које припадају Сабраним делима Светозара Петровића – писала сам о *Појмовима и чињањима*, писала и говорила о његовим студијама објављеним под насловом *Из индијске књижевности*, као и о *Дневнику из Индије*. Нелагодност коју сам осећала пишући, као некомпетентан читалац, о Петровићевим проучавањима неевропских књижевних традиција, појачала се још више када сам почела да читам његов младалачки дневник, али сада из сасвим других разлога који су се тicali питања о праву да се уђе у окружје приватности. Наиме, иако можда то данашњи академци не могу да разумеју, моја и друге генерације студената из сада већ окончаног 20. века имале су према професорима однос који је произилазио из великог поштовања, што је опет умногоме утицало и на успостављање оне дистанце која из тог поштовања произилази. Поштовање, „поглед у вис“ – на научни и професорски пиједестал који је

професор Петровић заузимао – није код мене била последица некакве мистификације непознатог научника који говори само сувопарним језиком науке и теорије. Наиме, иако Светозар Петровић није био мој професор у Новом Саду – где је на Филозофском факултету предавао од 1970. до 1977. године – већ на београдском Филолошком факултету на којем сам уписала постдипломске студије, и где је он постао и мој ментор – он је ипак, од када се са породицом из Загреба доселио у Нови Сад, био мој комшија, отац мог школског друга и очев факултетски колега. Ипак, књига *Природа кријишке* од тренутка када сам на основним студијама са узбуђењем схватила да разумем оно што нам она говори о методу – тј. о различитим покушајима уопштавања у науци која се бави тумачењем књижевних дела – учинила је да у професору Петровићу видим свог највећег учитеља на којег ћу увек гледати са највећим поштовањем и уважавањем. То уважавање само се учврстило када сам, у светлу мог бављења оновременом модерном америчком теоријом у оквиру магистарске тезе, и стварно сагледала његову научну величину. Када сам, наиме, увидела да његови теоријски увиди не само да не заостају за увидима америчких и других теоретичара књижевности већ да их увелико надмашују. Домет и досег његове теоријске мисли, није, међутим, Светозара Петровића учинио мање добрим професором. Време и труд који је уложио као ментор тезе која се тицала тзв. *reader-response criticism*-а и његовог заговорника Стенлија Фиша, када о томе није постојао чак ни прегледан рад на српскохрватском језику (професор је текстове читао прво на енглеском па је онда интервенисао у мом преводу), учинили су да је рад који сам сама умножавала (била је то кризна 1992. година) није имао ниједну словну грешку – не мојом заслугом. (Сећам се да сам у неколико наврата била постиђена након што ми је професор указао и на грешке у правопису, којим сам, мислила сам тако суверено владам!)

Нелагодност коју сам много година касније, када сам и сама постала и предавач и ментор, а када мог професора већ није више било међу нама, осећала пре читања *Дневника из Индије*, што га је Светозар Петровић писао као двадесеттворогодишњак који се 1955. године као стипендиста југословенске владе нашао у за нас физички и ментално далеком Алахабаду, убрзо се изгубила, а заменило га је осећање читалачког одушевљења пред живописном сликом Индије. Зрелост коју је показао један двадесетогодишњак, који живи и учи хинди у готово немогућим условима што опасно нарушавају његово здравље, у покушајима да види једну другу културу не „очима Запада“ (онако како је то говорио Конрад), већ из ње саме – опет је могла да изазове само огромно поштовање. Такође, схватила сам тада да је Светозар Петровић још тада био итекако свестан своје изузетности – способности да фотографски запамти читаве странице текста, да научи хинди за непуних годину дана. Ту своју изузетност, допуњену пословичном вредношћу и научном акрибичношћу коју би неки назвали позитивистичком, али и тако ретку способност синтетичког мишљења, искористио је Светозар Петровић изучавајући југословенске књижевности – у којима и најстарија и најмање позната раздобља као што је раздобље ренесансе и барока, везе облика и смисла, методологију проучавања књижевности – а посебно компаратистику и теорију књижевне историје, градећи тако једну чврсту и чисту научну каријеру којом је постигао и највећи ступањ признања у једном друштву – као члан Српске академије наука. Са друге стране, и о томе сам већ писала, мислим да сам управо у овом дневнику пронашла објашњење оне особине Светозара Петровића која плени утолико више уколико смо свесни његове величине као научника – а то је поштовање другог – колега, студената, свих оних који као и он хоће да уче и науче, а које се уочава у суптилности са којом мање ученима указује на пропусте и грешке, са нимало надмености и таштине. Да је Светозар Петровић увек својим знањем и ученошћу служио не личном напретку,

каријери и угледу већ стварима и циљевима које превазилазе појединца, те да је сваку сарадњу са онима које је учио као прави педагог и професор схватао искључиво као део заједничког, општег подухвата једне научне заједнице (националне али и наднационалне) у досезању знања које ће користити човечанству, види се опет већ из једног запањујућег сазнања до којег је дошао као младић и које је навео у свом дневнику као свој животни програм: *да жели да буде срећан, али да не може да буде срећан сам.*

У књизи која је пред нама, у преписци коју је Светозар Петровић водио са својим колегама и пријатељима у другој половини 20. века (у оно давно доба кад су људи још писали писма), проналазимо управо таквог, увек истог Петровића: оног који се брине да његова рецензија не повреди готово две деценије старијег оријенталисту Чедомила Вељачића, оног који не жели да његов негативан реферат повреди кандидата који има мање објективних представа о својим способностима за академску каријеру, али којем не мањка храброст за претње и уцене. Уопштено говорећи, преписка, као један одиста фасцинантан жанр, можда много прецизније од дневника и мемоара, представља неку ближу или даљу стварност и њене актере заједно са оним њиховим димензијама које нам неретко недостају да бисмо их доживели целовито – и као појединце који се истичу својим делом, али и као људе.

Стицајем околности, преписка Светозара Петровића објављена је у години јубилеја – када прослављамо 60 година од оснивања Филозофског факултета, и може се заиста сматрати значајним прилогом овој свечаности. Зато што из ње, боље од свих парадних говора и пригодних брошура, еманирају ликови великих професора са Катедре за српску књижевност. Поред Светозара Петровића ту су и његови кореспонденти: Младен Лесковац, Сретен Марић, Драгиша Живковић, Боривоје Маринковић, Милорад Павић. Сви нажалост остају да живе, осим у својим делима, само још у том за неке већ готово заборављеном „јучерашњем свету“, који је за друге опет повод носталгије и повод за причу о бољим временима. Временима када није било „болоње“, када су професори били професори, а студенти-студенти, када су професори ретко делили десетке а студенти хрлили за знањем, а не за бодовима. Свима онима који се, попут мене, жале на умножавање административних послова, комисија и састанака на којима се непрестано нешто унапређује, уверавање колико је сваки поглед у прошлост обојен ружичастим наочарима, доноси једно писмо Боривоја Маринковића Светозару Петровићу (који се налази у Америци) 24. фебруара 1975. године:

Твоје предуго писмо стигло ми је пре три дана, али ти нисам могао одмах одговорити из сасвим оправданих разлога: попадасмо овде од зборов, седница и „тако то“! Уопште ми није јасно шта радимо и куда то идемо. Јожа и даље прети неким „бомбама“ – овога пута, изгледа, сасвим извесним. Прича се, највише, о „разбијању“ класичног облика универзитета, као, тобоже, прерасли смо те облике и грабимо ка неком циљу који је лично, лично мени, апстрактно нејасан... Бомбардују нас материјалима и документима (које не читам!), зборовима и седницама (на које готово не идем!), речима у перспективи и перспективи – у речима. Чини се да је дошао тренутак кад је неважно постало да ли се бавимо својом основном делатношћу – да ли пишемо и шта пишемо, да ли држимо часове и како. Гужва је толика и хаос такав да смо једва и испите одржали, а како нам банка узима још један део зграде, где нам је администрација – у априлском року вероватно ћемо са студентима седети и код „Гурмана“.

Стратегија напретка универзитетске наставе чијем се одвијању у исто време ускраћује материјални, физички предуслов, приказана је, у писму Боре Маринковића весело, као театар апсурда (а да се не ради о субјективном утиску новосадског професора видимо и из писма Ива Тартаље, упућеном додуше годину дана касније

у којем се каже да се сада од реформаторских идеја све пуши). Међутим, свом пријатељу и колеги Бора Маринковић пише у наставку и ово:

Једино је трећи степен стабилан, више захваљујући твојим прецизним упутствима него нашој способности, Светланиној и мојој. Држали смо се „слепо“ свега тога, па је све досад ишло како треба и све је, бар досад, било учињено на време и опште задовољство... (Следе детаљни подаци о професорима и курсевима, али и о темама магистарским радова, па чак и о комисијама!) На крају, Бора Маринковић закључује: Мој Свето, помало се бринем за све и о свему, само не о твојем „чеду“ – 3. степену.

Овде је тренутак да проговорим и о овом програму постипломских студија – који је врло често мотивациони чинилац преписке која се налази у овој књизи – чији је творац и организатор био управо био Светозар Петровић, а чији је програм, по слободи коју је давао професорима у изборима тема и курсева, као и по слободи избора коју је давао студентима – био у ствари антиципација једне идеалне болоњске реформе. У чему је тајна успеха овог програма, питамо се – а потврду тог успеха читамо и у писму Драгише Живковића да је прво предавање гостујућег професора из Загреба Зденка Шкреба исте 1975. године (одржано у сали Матице српске) слушало 100 до 150 студената (на другом нешто мање јер су неки отишли на сахрану Иве Андрића). Одговор на ово питање крије се такође у једном писму Иви Тартаљи – Петровићевом београдском колеги – у којем тада још увек новосадски професор, вративши се из Америке и ослободивши Бору Маринковића послова око трећег степена, пише: „У курсевима какви су они које ми желимо, тј. са малим бројем студената који курс слушају по властитом избору и треба у њему активно да учествују, *врло је важно да наставник ради оно што га у њом тренутку највише забавља!*“ И то је сва мудрост високошколске педагогије – наставник ће бити успешан предавач ако предаје о теми којом се управо бави и која га занима. И то је чињеница коју не могу да промене било какве информационе, техничке и технолошке иновације.

Из писама у овој књизи читамо и то колики је углед Светозар Петровић имао међу својим новосадским колегама – који се, на челу са Младеном Лесковцем, првим деканом Филозофског факултета и шефом катедре за срску књижевност, ангажују на његовом преласку из Загреба у Нови Сад. (Интересантан је пример једног реферата Петровићевог поводом неке дисертације о епитету, реферата који је, на Лесковчево инсистирање, објављен као оригинална научна студија.) Замишљах их, ауторитете новосадског факултета и катедре за српску књижевност – Лесковца, Бошка Новаковића, Сретена Марића и Драгишу Живковића како се славodobитно окупљају око телефона (оног црног – бакелитног, претпостављам) како би јавили у Загреб добре вести. И разочарење на њиховим лицима кад се са друге стране јави рођака слабог слуха (тетка) с којом нису могли да се споразумеју. У својим писмима, сви они су, управо онакви какви су били – барем они које сам познавала, оне које нисам – каквим сам им по причању замишљала. Једино је београдски професор Иво Тартаља у својим писмима открио духовитост за коју нисам знала да је овај уздржани и за катедром тихи и одмерени професор поседује. Великодушност Мирослава Панћића у похвалама Петровићевим студијама о ренесанси, и чак предлог да размењују радове, у најмању руку, изненадила ме је.

А Светозар Петровић – као јунак својих писама – исти је каквог сам га знала и досад. Умерен, уздржан у кућењу других, и у хваљењу себе, колега који не само што зна да слуша и чита друге, већ их у свему, али у свему, несебично и људски подржава и помаже. Из писама Живковићевих и Палавестриних, као и из захвалности коју су му изразили, види се да их је бранио јавно када су нападани идеолошки и политички, у времену када такве оптужбе нису биле нимало бенигне. Дирљиве

су, али и помало смешне, бриге једног професора чији се син нашао у Америци и коме управо Светозар Петровић помаже да избегне сва искушења која га вребају у овој далекој земљи! (О томе како изгледа свет без интернета – у којем пошиљке и писма путују бескрајно, може се писати посебна анализа. Мени је најинтересантнија и најкомичнија сцена свађе са поштанском службеницом коју описује Бора Маринковић, а која не дозвољава да се уз авионско писмо нађу и копирани текстови!) Посебне компликације у комуникацији ствара Тартаља који неће да уведе телефон!) Ангажовање Светозара Петровића у проналажењу запослења за Чедомила Вељачића шездесетих година у Загребу али и за Зденка Лешића деведесетих година, пошто је Лешић са породицом избегао из ратног Сарајева, говоре свако за себе. Чак и из кратких, понекад готово телеграфских писама Боровоја Маринковића, која почињу са „Мој Свето“ и завршавају са „Твој Бора“, види се да се радило о великом и безусловном пријатељству двојице људи тако различитог темперамента и погледа на свет, али у коначном збиру тако сличних по научним домашацима, личном интегритету, великодушности и спремности да помогну свим младим научницима који су спремни да раде. Пријатељство са Лешићем, из обимније преписке у којој је Светозар Петровић открио највише својих брига и преокупација (од којих су оне очинске опет најдирљивије и најкомичније), открива се, опет, да је свако право пријатељство интензивније и чвршће што су прилике неизвесније и теже.

И на крају треба рећи и то да ће друга књига преписке – са странцима (међу којима су и таква имена попут Алберта Лорда, Вејна Бута Јурија Лотмана – која тек чека на објављивање – заокружити ову галерију Петровићевих „портрета са писама“, у којима се – то се поново потврђује – ненаметљиво и стидљиво открива сенка једног од највећих научника југословенске и српске науке о књижевности. И, великог човека – што није мање значајна ствар.

Др Горана С. Раичевић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
gorana.raicevic@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Petrov R. (082)

ЗБОРНИК РАДОВА О ПОЕТИЦИ РАЈКА ПЕТРОВА НОГА

(*Поеџика Рајка Пејрова Нога*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2015)

Зборник радова *Поеџика Рајка Пејрова Нога* проистекао је из пројекта Института за књижевност и уметност под називом *Смена њоеџичких њарадиџми у срјској књижевности XX века: наџионални и евройски конџекси* и представља деветнаесту по реду књигу из серије *Поеџичких исџраживања*. Објављивању зборника је претходио научни скуп одржан у Требињу о Благовестима 2014. године, организован сарадњом Института за књижевност и уметност, *Дучићевих вечери њоезије* и Града Требиња, која се већ седми пут заредом показала као изразито успешна и плодносна. Мора се споменути да је ово чак четврта књига која се бави

књижевношћу Рајка Петрова Нога, јер уз њу још стоје и *Рајко Пејиров Ноџо, њесник* (ур. Драган Хамовић), *Поезија Рајка Пејирова Ноџа* (ур. Станиша Тутњевић), *Нек њада снѣжѣ Госѣоде* (ур. Јован Делић), што несумњиво сведочи о доброј и повољној рецепцији Ногове поезије у српској књижевној критици. *Дучићеве вечери њоезије* су нарочито погодно и подесно место и време за разговор о Рајку Петрову Ногу и његовој литератури не само због, у критици више пута наглашаване, дучићевске стране његове поетике, или чињенице да је о Дучићу писао и приредио му збирку песама, већ и због тога што овом песнику у част иду велике заслуге у преношењу Дучићевих посмртних остатака из америчке државе Индијане у Требиње.

Насловом *Поеѣиѣка Рајка Пејирова Ноџа* је сугерисано да зборник неће бити херменеутички усмерен на појединачну област или издвојени аспект Рајковог стваралаштва, већ на изучавање поетичких одлика његовог књижевног дела у целини. И заиста, аутори зборника су се, на тематски раскошан и научно-методски разнолик начин, бавили различитим деловима Ноговог опуса: поезијом, књижевношћу за децу, али и песниковим есејима, критикама, огледима, као и приређеним антологијама. Пре приступања текстовима зборника, читалац наилази на један интересантан и од остатка књиге медијално другачији детаљ – песников лик из профила, како га је видео и цртежом представио Момо Капор 1992. године.

Зборник *Поеѣиѣка Рајка Пејирова Ноџа* подељен је у седам целина, прецизније речено, прилози су груписани у седам скупина на основу сличних тематских усмерења или истраживачки сродних приступа изучавању Ноговог књижевног дела. На тај начин су на једно место сабрани одговори различитих проучавалаца српске књижевности на нека од крупних, важних и водећих питања Ногове поетике као што су: однос песника према традицији и смисао косовског опредељења, спој епских гласова са лирским жицама, додири традиционалних садржаја и модерних израза, интертекстуалност, особености поетских слика, детињство као тема озбиљне поезије, али и поетичка основица и смисаоно језгро Рајкове књижевности писане за децу, језичко-стилски аспект песама, версификација и сонетизам. Књигу отвара текст *Увод у Ноџову њоеѣиѣку* Јована Делића у којем аутор Рајка назива књижевним ствараоцем изграђене песничке самосвести и пажљиво нијансираног односа према националној књижевној традицији, али истовремено и баштини светске литературе, који је, и то ваља нагласити, стваралачки присутан и из угла књижевне критике високо уметнички вреднован већ готово пола века. Делић истиче *изџубљено деѣиѣњсѣтво* као једно од најзначајнијих тематско-мотивских средишта Ноговог песништва, јер је у сржи његове поетике *археѣиѣи сирочеѣиѣа*, који се обзнањује као темељна вредност и одређујућа компонента лирског гласа, али и као метафизичко уверење транспоновано на песников доживљај позиције човечанства у целисти. Отуда у Ноговој визији света, како сматра аутор, доминирају осећања обездомљености и беззачајности, због чега мотиви куће, окућнице и завичаја задобијају позитивни предзнак заштићеног, сигурног и топлог простора, који чини основицу Ноговог никада досегнутог, недокучивог и зато утопијског простора детињства. Делић се осврће и на неколико песникових стваралачких особености: субјектов доживљај природе као простора са којим стоји у равнотежи и који, због приписаних хришћанских духовних вредности, у појединим песмама задобија храмовну улогу, затим стваралачки однос према богатом српском културном наслеђу, као и иновативност на плану форме, која се нарочито огледа у оригиналном моделовању једног од најстрожих песничких облика – сонета. Аутор на крају закључује да се Ноговим стваралаштвом од првих песничких збирки до данас простире поетичка линија непрестаног преплитања интимног, националног и универзалног.

У првој скупини текстова нашли су се прилози који, за разлику од наредних шест целина зборника, не показују нарочите међусобне сличности, чак напротив,

карактеришу их различити научно-истраживачки фокуси. Светозар Кољевић у студији *Огледала времена у збирци Песме Рајка Пејћрова Нога* песниковој поетици приступа преко, у наслову поменуте, антологије Ноговог целокупног песништва. У прилогу се тумаче и интерпретативно коментаришу кругови Ногових песама, уз издвајање њихових водећих поетичких одлика. Аутор тако истиче бунтовништво и ироничну резигнираност песама *Зимоморе*, који ће бити космички заокружени у *Зверињаку*, а своје одјеке имати и у кругу песама под насловом *Хајдучија*, а затим и изразиту библијску подлогу *Недремано око* свезану са осећањем пораза и истинског бола, што ће, према аналогiji, бити пренесено и у садржај књиге *Јечам и калойер*. Потом следи оглед Оливере В. Радуловић назван *Духовне димензије Ноговог ђесништва*, у којем ауторка, трагајући за облицима аутентичне хришћанске религиозности, препознаје три нивоа духовности лирског јунака: свест о човековим гресима, прозирање божанске логосности у природи и доживљавање Бога, а потом у појединим песничким темама, мотивима и поступцима открива присуство различитих облика хришћанске религиозности. Следећи поменуте истраживачке тежње, ауторка истиче да се у песми *Разроко* из *Недремано око* писање именује као стварање света од речи, те да се песничко стваралаштво одвија, као у Платоновом концепту ентузијастичке поетике, према налогу Свевишњег и божанском надахнућу; открива интертекстуалне везе са *Псалмима* Давидовим; помиње дијалог са Богом у Ноговој поезији, остварен кроз бунтовне лирске гласове старозаветних јунака Јова и Јоне, неретко прелази у полемику; и упућује, као уосталом и Јован Делић у уводном тексту зборника, да се доживљај природе лирског субјекта често преображава у храмовно искуство. У корпус мотива из којих се могу ишчитати елементи хришћанске духовности улазе још и недремано око, уснули Господ, огледање у створеном делу, као и чињеница да је у Ноговој поезији дискретно опевана историја страдања православног народа. Драган Хамовић у тексту *Херцеговина као мнемоид у поезији Рајка Пејћрова Нога* истиче да је сећање тежишна реч Ногове поезије, а потом истраживачку пажњу, ослањајући се на теорије Јана Асмана, усмерава на тумачење Херцеговине као мнемотопа, односно простора који у себи збира и изазива сећање, подједнако у равни биографског као и колективног памћења. Аутор наводи да је Херцеговину као простор интензивног колективног памћења песнички установио још Јован Дучић, а да поезија у Ноговој збирци *Не ђикај у ме* задобија улогу прворазредног средства културе сећања. Прва група прилога завршава се другим текстом Јована Делића под насловом *Фрагменти о насјајању ђесама*, у којем аутор издваја, систематизује и тумачи Ногове аутопоетичке исказе о настанку збирке *Недремано око*, који су саопштени у жанровски хибридној прозној књизи *С мене на ушћай* и могу послужити као ваљана грађа за проучавање психологије стваралаштва. Делић посебну пажњу посвећује стваралачким трансформисањем наслова збирке, од првобитног који је гласио *Бели вук*, до коначног – *Недремано око*, и притом наглашава да је ново решење за назив збирке омогућило песнику инкорпорирање снажног библијског и хришћанског подтекста који ће призвати и слику заспалог Бога и да „Господње Недремано око постаје за песника Око језика, што ће рећи и око песничке традиције, где повлашћено место имају Његош и Вук, односно Вуков Филип Вишњић”. Говорећи о вучјем наслеђу у Ноговој поезији, аутор запажа да се кроз песме промичу два вука: митски, стари српски бог и предак, и конкретни, загорански или арктички вук.

У другом одељку зборника сабрани су прилози у којима се истражује Ногов однос према књижевној традицији, откривају и тумаче разноврсни слојеви Ногове поезије, у којима се препознају стваралачки наноси средњовековне, народне или модерне књижевне провенијенције, а такође и промишља песничко схватање српског културног идентитета. Саша Радојчић у студији *Чињање ђрадиције у огледима*

Рајка Пејћрова Ноћа истиче да песник на различите начине артикулише однос према традицији у зависности од тога да ли говори из перспективе индивидуалне лирске свести или есејисте, односно да у Ноговим огледима изостаје критичко-иронички и дистанцирајући став према традицији, који је повремено присутан у појединим песмама, те да доминира изразито афирмативан однос према патријархалној култури народне епике и схватање да је *йочейно слово* српског културног обрасца победа *вуковске*, у основи романтичарске, језичке и вредносне парадигме. Наносе усмене традиције у Ноговој поезији Бошко Сувајдић у тексту *Косовско ойредељење Рајка Пејћрова Ноћа* препознаје у стиховном оживљавању бугарштитчког наслеђа, гусларског десетерца, лирског тринаестерца, осмерца и шестерца, али и у жанровској евокацији лирске тужбалице, почаснице, епске песме, гробних натписа, клетве и химне. Место у огледу је нашао и један нарочито интересантан, ефектан и успео поетски пасаж којим аутор живописно осликава песничку сродност Рајка Петрова Нога и Филипа Вишњића, а који овде не наводимо, што ваља да се разуме као додатна мотивација за читање зборника. Након маркирања и тумачења стихова у којима се парафразира или дословно цитира садржај из народне песме *Сйшарина Новак и кнез Бођосав* или, у другом случају, Дисове *Тамнице*, Владан Бајчета у студији *Између ейскоџ и модерноџ – Ноћов лирски дијалоџ са срйском йјесничком йтрадицијом* закључује да је песникова стваралачка комуникација са традицијом освешћен критички поступак, на који је читаоцу Рајкових песама, графичким маркирањем у тексту, скренута посебна пажња. Аутор још додаје да се парафразом и поступком колажирања позајмљени стихови семантички модификују, депатетизују и лишавају високопарности, у чему се може препознати лудички однос према затеченим песничким вредностима и долази до закључка да је Ного песник континуитета, јер стваралачки обједињује два најудаљенија пола српске поезије. Прилогом *Поетски инйшеџрал Рајка Пејћрова Ноћа* Марко М. Радуловић допринео је расветљавању улоге, смисла и мере присутности средњовековног наслеђа у Ноговој поезији. Синтезом паганско-фолклорних и хришћанско-средњовековних слојева предања, што се ишчитавају из симбола белог вука и крста, Рајко Петров Ного се, како сматра аутор, јавља као настављач линије модернистичких лирских гласова, успостављених Попином *Усйравном земљом*, и обзнањује као песник интегралне српске културе. У збирци *Не йшкај у ме* присутна је фигура дијака који стварањем слави Божју творевину, из чега се, напомиње Радуловић, назире средњовековни духовни светоназори, који Рајка Петрова Нога доводе у поетичку близину песника као што су Миодраг Павловић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић. Јана М. Алексић у студији *Ноћова бащйина и „айсана“ – мейайоейичка као ауййойоейичка мисао Рајка Пејћрова Ноћа* – истраживачку пажњу усмерава на књиге *Сузе и соколари*, *Зайищй ййо*, *Рајко*, *Зайищй и найищй* и *С мене на уййай*, проматра Ногове метапоетичке исказе као аутопоетичко и културно-историјски освешћено искуство и наводи песникову изразиту тежњу за успостављањем целовите и кохерентне слике српске културне и духовне прошлости.

Трећа целина зборника састоји се из текстова који су доследно посвећени истраживању интертекстуалности у књижевном стваралаштву Рајка Петрова Нога. Давор Миличевић истиче у прилогу *Пјесник националне кулйуре – Инйерйшексйу-алносй и ауййорова намјера у йјеснищййву Р. П. Ноћа* – да се у Рајковој поезији интертекстуално призива целокупно српско наслеђе, од претхришћанског времена до данас. Весна Елез се бавила промишљањем интертекстуалности у оквирима митског слоја Ногове поезије, те је у студији *Врайищй се, окренуи се – Одисеј и Орфеј у йоезији Рајка Пејћрова Ноћа* пратила песникова уобличавања два античка јунака, Орфеја као симбола песника, трагике губитка вољене особе и искуства смрти, и Одисеја, који симболише искуство луталаштва, непрестаног трагања и неутаживе

чежње за повратком у постојбину. Лидија Р. Томић прилогом *Инијерџексџуалносџ* у џоезији Рајка Пејћрова Ноџа наглашава да су многе Рајкове песме настале као текстовни преплет, као жив и поетички сложен дијалог међу текстовима, док Горан Радоњић у огледу под насловом *Инијерџексџуалносџ* у Безакоњу Рајка Пејћрова Ноџа, у оквирима поменуте збирке, прати интертекстуалне релације које песник успоставља, с једне стране, према властитој поезији, а са друге, према Његошевом *Горском вијенцу*, као и Џојсовом роману *Порџреџ умејника у младосџи*.

У истраживачком фокусу прилога четврте целине зборника налазе се песничке слике Рајка Петрова Нога, другим речима, визуелни и ликовни аспект његове поезије. Бранко С. Летић у *Говору џоеџских слика Рајка Пејћрова Ноџа* уочава да је у Рајковој поезији уобличена читава галерија слика: од фреске Херцеговине, преко бројних пејзажа, до портрета мајке, оца и брата, који јој, сагледани скупа, дају несумњиви сликарски полет и снагу. Слика завичаја се указује као поетичко језгро, за које је карактеристично то што у себи сједињује амбивалентне вредности, односно истовремено означава простор трауме, али и жуђени простор уточишта и смираја, наводи Слађана Јаћимовић, ауторка студије *Лирски џејзаџи Рајка Пејћрова Ноџа*, а затим додаје да песник укрштањем мотива из народне поезије са савременом терминологијом на ефектан начин проговара о угрожености савременог човека у природи лишеној духовности, то јест свету који је десакрализован. Четврти одељак зборника затвара се, ипак, прилогом другачијег тематског тежишта. Наиме, Светлана Шеатовић Димитријевић се у студији *Циклусно јединсџво* Недреманог ока позабавила структуром и композицијом, у наслову поменуте, Ногове збирке песама и изрекла интерпретативни став да песник одређењем књиге као триптиха није упутио само на њену троделну композицију, већ и на својеврсни стваралачки синкретизам, односно прожимање музике, ликовних израза, лирике и религијско-магијске функције ових грана уметности.

Језичко-стилска истраживања поезије Рајка Петрова Нога сабрана су у петом одељку зборника. Јелица Стојановић у огледу *Особеносџ лексике и њена функцио-налносџ* у џоезији Рајка Пејћрова Ноџа издваја и анализира лексичке слојеве и спојеве, то јест семантички обједињене скупове речи, међу којима се истичу комплекси значења небеског и земаљског, као и природе, односно богатог биљног и животињског света. Александар Милановић је аутор студије *Грамаџичка архаизација језика Ноџове џоезије*, коју одликује изразита систематичност, јасност и прегледност, и у којој се истражују морфостилистички и синтаксостилистички поступци и друга грамаџичка онеобичења, што скупа доприносе архаизацији песничког израза. Соња Миловановић у *Лексичким верџикалама књиге* Не тикај у ме Рајка Пејћрова Ноџа прати линију стилогено употребљене лексике, у луку од архаичних до посве нових речи.

Шеста целина зборника се састоји од свега два текста, оба усмерена на истраживање формалних одлика Ногове поезије. Први је *Иденџиџиџеџ сџиха и њеџове разлике: сџрукџура и функција асиметричноџ десетџерца* у џоезији Рајка Пејћрова Ноџа Ивана Негришорца, у којем аутор тумачи версификацијске одлике пет Ногових песама написаних поменутом врстом стиха. Изненађује чињеница, сматра Негришорац, да се код Нога, песника код кога и епски и лирски ток усмене традиције имају велики поетички и стваралачки значај, нађе тако мали број песама метрички саобразних поезији народних певача. Други текст је студија Сање Париповић Крчмар под насловом *Сонетизам Рајка Пејћрова Ноџа*, у којој се интерпретативно сагледавају Ногови записи о сонетима Стевана Раичковића и Скендера Куленовића, и то записи који, због тога што се у њима изнесени поетички ставови без херменеутичких потешкоћа могу применити и на употребу сонетне форме код самог песника, задобијају вредност аутопоетичких исказа.

Последња целина зборника обележена је прилозима тематски и истраживачки усредсређених на поетички значај и богате семантичке вредности које детињство као тематско-мотивски комплекс заузима у поезији Рајка Петрова Нога. Док је у песмама писаним за одрасле детињство означено као неповратно изгубљено доба, које лирски глас, из позиције трауматизованог сирочета и бившег дечака, непрестано призива и опсесивно покушава да реконструише, чиме додатно интензивира осећање обездомљености, у песмама намењеним најмлађим читаоцима детињство је опевано из перспективе породично збринутог детета навиклог на пажњу ближњих, истиче Зорана Опачић у студији *Два дејиньсѿва у ѿоезији Рајка Пејѿрова Ноѿа*, и додаје да поменуте лирске гласове, поред свих супротности, повезује зачуђујуће сродно осећање света, које се огледа у побуњеничком ставу према одраслима и непоколебљивој тежњи за остваривањем простора властите слободе. Преиспитујући мишљење појединих тумача да се у поетичком средишту збирке *Зимомора* налази тема детињства, Бојан Чолак у прилогу *Присујѿно одсусѿво: ѿросѿор дејиньсѿва у Зимомори Рајка Пејѿрова Ноѿа*, закључује да, иако се поменута збирка дотиче теме детињства, она ипак не чини њену основу, већ се на том поетички повлашћеном месту налази, пре свега, критика света и оглашавање лирског субјекта. Јелена Панић Мараш у огледу *Enfant terrible у ѿоезији за децу Рајка Пејѿрова Ноѿа* указује да српска књижевност за најмлађе пре Ногових песама није познавала фигуру *немоѿућеѿ дејѿеѿѿа*. Ауторка наводи да је бунтовништво водећа особина лирског субјекта, али не и апсолутна, јер бива потиснута пред светом природе и неприкосновеним ауторитетима очеве и дедине фигуре. У студији се налази и једна посебно интересантна напомена, у којој Јелена Панић Мараш природу бунта какву у Ноговој поезији за децу има *enfant terrible* доводи у везу са стиховима песме *Још једна циѿла у зиѿу* прослављеног британског рок састава *Пинк флојѿ*. Зборник се затвара наглашено есејистичким текстом Бранка Брђаша *Рајко Пејѿров Ноѿо: Дијачки расѿѿанак – мало докуменѿарних дејѿаѿа* – у којем се о Ногу и његовој поезији говори кроз визуру личног сећања, саопштених речима пријатеља и написаних руком песника. Аутор, који је и сам књижевни стваралац, описује на које је све начине Ного утицао на његову поезику и, наводећи песме које су *рајковане*, приказује како је изгледао Ногов рад на туђим стиховима. Због тога се последњи текст зборника може читати и као историја једног пријатељства, односно друговања два човека и две поезије.

Зборником *Поеѿѿика Рајка Пејѿрова Ноѿа*, као и претходним књигама серије *Поеѿѿичка исѿѿраживања*, Институт за књижевност и уметност пружио је несумњиви и хвале вредан допринос не само књижевности и књижевној критици, већ и српској култури у целини. Значај ове књиге уочава се у неколико равни: песник је њоме добио још једну потврду уметничке изузетности властитог песништва, што је истовремено и знак наставка традиције песникове добре и афирмативне рецепције у српској књижевној критици; Ногово књижевно дело је зборником обогаћено читавим низом озбиљних, интерпретативно оригиналних и научно вредних тумачења; и коначно, књига *Поеѿѿика Рајка Пејѿрова Ноѿа* има и шири друштвени и духовни значај, јер на достојан хуманистички начин доприноси српској култури националног самопромишљања.

Немања З. Каровић

Студент мастер студија

Модул: Српска књижевност

Филолошки факултет Универзитета у Београду

karovic.nemanja@gmail.com

ИСТОРИЈА РАТНОГ ИЗВЈЕШТАВАЊА ВЕЉКА ЂУРОВИЋА

(Вељко Ђуровић. *Професија рајџи рејорџер*. Београд: Самиздат, 2014)

Вељко Ђуровић вјерује да је испричао причу свог живота извештавајући оком камере и записујући у свом дневнику сведочења о неким крвавим страницама савремене историје: рату у Ираку. Годину дана касније тај исти дневник (*Bagdad Live*), илустрован фотографијама Горана Томашевича, појавио се да на годишњици овог рата (2004) и објективно сведочи о страхоти догађаја, динамици извјештавања, огромној енергији, искрености, о интимној борби; слободи прије и после говора, емпатији и недостатку емпатије, прикривеним и отвореним страховима, чежњи једног храброг срца. Објављени дневник Вељка Ђуровића илуструје ауторов јасан став: „Најбоље ратно извештавање у суштини је увек антиратно“.

Да ли су и многи други ратни извештачи имали исту привилегију, запитао се Вељко Ђуровић, да ли су и они, као и он, „искусили и сагледали безброј сложених нијанси ратног извештавања, често више тамних него светлих“. Одлучио је да покуша да одговори на ова питања у својој наредној студији *Професија рајџи рејорџер* (424 стр.), у коју је уложио деценију озбиљног и преданог истраживања. И не само на ова питања! Истраживање му је константно отварало нова. Прво које се само наметнуло односило се на историју и дефинисање једног новог жанра у новинарству: ратног извештавања. Аурор нам даје могући одговор већ у Уводу рекавши да је основни услов био следећи: развој штампе који се десио средином XIX вијека. Увод нам одговара можда и на оно питање које се налази у самом средишту ове књиге: питање медија. Ратови се разликују међу собом, објашњава Вељко Ђуровић, баш као што се разликују медији и извештачи „због природе сукоба, општих околности, технологије, конкуренције или просто због другачијег приступа самог извештача...једни сагледавају рат фактографски, а други настоје дарат представе из угла учесника...једни поштују новинарски кодекс, док се други безрезервно поистовећују са неком од зараћених страна“. Поистовећивање са једном страном често се трансформише у пропаганду, а објективност се најчешће враћа на сцену онда када је касно – „када престане пуцање“, закључује аутор.

Медији и ратови у снажном су загрљају, тврди Вељко Ђуровић у Уводу, и тиме се теоријски одређује: он прихвата Бодријарово тумачење улоге медија у савременом свијету у коме су медији и „дио бојног поља“. Међутим, рат није само дио бојног поља, јер: „пружа приповедачки материјал, има жртве, веру народа, хероје, издајнике, крв, драмски заплет, историја се ствара пред тобом“, каже Вељко Ђуровић и закључује да је „ратно извештавање полигон за професионално доказивање и за појединца и за медијске куће“ (CNN и Заливски рат; *Sky News* и рат у Ираку). Заузевши објективан и непристрасан став, аутор нам указује даље на улогу медијске куће која може увући неку земљу у рат (Америка/Шпанија), али и допринијети да неки рат престане (Вијетнам и Руанда). Оваквим ставом Вељко Ђуровић само упућује на одговорност, узбудљивост и опасност ратног извештавања који захтјевају интуитивну реакцију, брзе рефлексе и „велику срећу“. И не само то! Ратно извештавање драматично отвара непознате планове сагледавања цијене сопственог живота, али и мноштво етичких дилема у распона од обичних смртних амбиција до тешког реторичког питања „да ли спустити перо или камеру и притећи у помоћ рањеном детету или задржати професионалну дистанцу према догађају коме присуствујеш?“

У овој својеврсној историји ратног извештавања, али и могућем будућем уџбенику за студенте различитих универзитетских профила, Вељко Ђуровић прихвата високе и практичне стандарде које идеалан ратни извештач мора да испуни, а које је дефинисао Арчибалд Форбс још половином XIX вијека, а од којих нас може слатко насмијати онај којим се захтијева да извештач: „уме да јаше све на шта случајно може да наиђе, од жирафе до пацова; да буде у стању да јаше и по сто миља без прекида; ако затреба, да не једе и не спава по недељу дана, да се никада не умори и да буде у стању да после пута – колико год тај пут био дугачак, напоран и без сна – напише извјештај за службенике међународног телеграфа, који не говоре његов језик“. Оно ште ће нас можда уплашити јесте Форбсов предлог да извештач „шаље извештај брзином од једног ступца на сат, дакле од шест до осам сати без престанка а после тога, подразумева се, треба да одјаше назад на место догађаја, не часећи ни часа“. Вељко Ђуровић даље наглашава да Форбсови стандарди важе и данас са изузетком технолошких промјена, али да се њиховим поштовањем границе ратног извештавања као професије и данас могу помјерати. Границе помјерају сви они остали који су дио тима „ратни извештач“ (новинари, фотографи, сниматељи, продуценти, тонски сниматељи и сви чланови екипе у борбеној зони), наглашава аутор.

У наредних осам поглавља своје студије, *Професија: ратни рејорџер*, Вељко Ђуровић испитује мисију управо оних ратних извештача који су помјерили границе и „оставили више трага од обичне прес-карте као доказ о свом присуству на неком фронту, без обзира на обим рата, а с обзиром на интеракцију медија и рата (која се кроз историју мењала више пута)“. Он испитује и сопствену мисију на примјеру ратова о којима је извјештавао. Свако поглавље и потпоглавље аутор дефинише најчешће језиком пјесника, водећи нас хронолошки кроз својеврсну историју ратног новинарства. Прво поглавље *Пионири ратног извештавања* ући ће у загрљај три рата (Америчко-мексички, Кримски, Амерички грађански), али ће представити и Српску штампу средином XIX вијека. Осам наредних ратова, од Бизмаркових до Балканских, дефинисаће „Златно доба ратног извештавања“, које ће наслиједити Велики (Први светски) рат. Ово поглавље садржи пет потпоглавља од којих се својом етичком поруком издваја оно које је насловљено: „кад почне рат, прва жртва је истина“. Период између два велика светска рата Вељко Ђуровић испитује детаљно у поглављу *До следећег великог рата* у коме анализира ратну пропаганда и најављује нова велика ратна звивања. Наредно поглавље испитује ратно извештавање за вријеме Другог светског рата 1939–1945 и анализира ситуацију у Европи, Америци, као и савезничке побједе.

Крај другог светског рата не значи крај свих ратова, већ даје обиље ратног материјала Вељко Ђуровићу за још једно ново поглавље, које насловљава *Ратне вјести у ери хладног рата*. Ратне вјести најављују „Први блоковски рат: Кореја 1950–1953“, потом „Рат који су окончали медији: Вијетнам 1955–1975“ и Ђуровићев први рат: Никарагва, Централна Америка, 1982; Трагом поља смрти: Камбоџа ’80-тих; У вртлогу грађанског рата: Либан ’80-тих; Контрола медија у рату: фокландски рецепт. Деведесете године прошлог вијека и почетак новог миленијума Вељко Ђуровић испитује у оквиру ироничног хакслијевског поднасловa *Врли нови свијет*. Тај „врли“ свијет дефинише савремене односе ратова, извјештавања и медија, условљене све развијенијим технологијама, које Вељко Ђуровић препознаје као свијет маски, крвавих обрачуна и дилема било да се ради о Заливском рату, рату у Руанди, Ираку или тамо гдје највише боли: на просторима бивше Југославије.

У Закључку, насловљеном *Прича без краја*, Вељко Ђуровић износи полемичке ставове о томе да ли је ратни извештач умро са Балканским ратом, али и сам полемише са општеприхваћеним увјерењем да ли је „златно доба новинарства“ доба

између Америчког грађанског рата и Првог светског рата, тврдећи нешто сасвим треће: то је доба када је извештач имао најбољи период у каријери, доба када је (био) у стању да пронађе праву формулу. Можда је то она коју је Вељко Ђуровић прихватио од Марте Гелхорн, која гласи: „Ограничити се на оно што видиш и чујеш, ништа не прикривати и ништа не измишљати“. Вељко Ђуровић у овој изузетној књизи *Професија: рајини рејорџери* не прикрива ништа: ни број насилних сукоба у савременом свијету (208), ни које су то најопасније зоне (субсахарска Африка и Блиски и Средњи исток), ни новац који се троши (у Америци 250 долара по глави становника свијета у 2012), ни нов начин ратовања који онемогућава ратне репортере да буду на мјеста ратовања, ни измјену мјеста у погледу жртви (90% цивила данас; 90% војника почетком XX вијека) ни све већи број ратних извјештача-мета (2.156 жртви у 2014.)

Праћећи узбудљиве странице ове драгцјен студије и историје (ратног) новинарства Вељка Ђуровића *Професија: рајини рејорџер* нашу пажњу задржаће и велики број значајних и интересантних података који не освјетљавају само једну професију и њена два кључна термина, већ једну ширу специфичну културолошку матрицу, која јасно илуструје развој комуникације освјетљен из различитих углова. Издвојићемо неке кључне моменте који су посебно привукли нашу пажњу: први и највећи ратни извјештај (Вилијам Хауард Расел); проналазак телеграфа; прва жена ратни извештач (Џејн Макманус Стормс); прва ратна фотографија (америчка коњица); први ратни билтен: прве жртве новинарске професије (Кримски рат); два концепта ратног извештавања; учешће познатих писаца у ратовима (Толстој, Данченко, Милутин Бојић, Крејн, Лондон, Конрад, Хемингвеј, Џон Рид, Бертол Брехт, Марло, Орвел, Егзипери, Џрњански, ...); први ратни фотограф (Роџер Фентон, Карол Сатмари); први ратни албум; ратна пропаганда; ратни илустратори; улазак фотографије у штампу; ратна репортажа (1960-тих XIX в.); 17 дневних листова у Њујорку (1861); цензура и хапшења уредника; увођење правила о потписивању текстова и ратних новинарских пропусница; отац америчког фотожурнализма: Метју Брејди; прва фотографска агенција; најпознатија фотографија Америчког грађанског рата (*Жејва смрти* Тимотија О'Саливана); забрана 20 листова са Сјевера (Амерички грађански рат); најбоље плаћени новинар (Дид Честер; Амерички грађански рат); једини црни репортер: Томас Морис Честер (Амерички грађански рат), најмлађи извештач: Џорџ Таунсенд (Амерички грађански рат); новинарски пул (Џорџ Смоли); прва телефонска линија (1885); америчка жута штампа (Пулицер и Херст); први модерни ратни фотограф (Џими Хер); прва жена фотограф (Кетлин Колман); први амерички ратни сниматељ (Вилијам Рандолф Херст); улога филма у пропагандне сврхе; први српски филмски сниматељ (Славко Јовановић); улога Арчибалда Рајса, Надежде Петровић, и Чернова у Великом рату; први амерички обновљени војни лист (*Stars and Stripes*); улога радија као пропагандног средства; ратни извештачи између цензуре и пропаганде; значај Сава Оровића и Слободанке Васић; Дики Чепел (прва америчка ратна новинарка која је погинула на задатку); Вијетнамски рат (крај слободе извештавања); наша велика имена: Виторовић, Кулишић, Јакшић; фотографија *Мајка из Прекала*.

Нашим великим именима ратних извештача додаћу и име Вељка Ђуровића, а његово име додаћу и кругу савремених писаца, јер се својом историјом *Професија рајини рејорџер*, која је жанровски сложена и тешко одредива, може уврстити у овај храм посвећених, захваљујући томе што се један дио ове књиге можда може смјестити и на саму границу нотификационог романа. То је онај дио у коме аутор прича своју антиратну причу без краја, а који је насловио *Врли нови рајови*, дио у коме се с лакоћом прати исповјест аутора са бројних ратишта, његова персонална исповјест, ратни дневник, или већ... Сигурна сам да ће се управо због ове сложено-

сти, због богатог извора информација о ратном извештавању, о овој ријеткој, етички комплексној и тешкој професији, студија *Професија рајџни рејорџер* Вељка Ђуровића наћи пут не само до заљубљеника у ратно извјештавање и струку, већ и до много шире читалачке публике.

Др Радојка Вукчевић
radojka_faulkner@yahoo.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 попуњени 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 стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског 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: A4; 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 транслитерovati 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 Мајице 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 инструменала 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. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

ж) публикација доступна on-line:

HELLUGA, Dino. *Survey of the Literature of England*. <<http://web.ics.purdue.edu/~felluga/eng241/index.html>> 18. 09. 2009.

Уређивачки одбор *Зборника Мајице српске за књижевност и језик*

Рецензенти

Проф. др Исидора Бјелаковић
Проф. др Јован Делић
Проф. др Бојан Ђорђевић
Проф. др Душан Иванић
Проф. др Марија Клеут
Проф. др Горан Максимовић
Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић
Проф. др Саша Радојчић
Проф. др Горана Раичевић
Проф. др Иво Тартаља
Проф. др Светлана Томин

CONTENTS

ZORICA V. NESTOROVIĆ. On Dragiša Živković's Contribution to Research of Serbian Drama and Theatre Development in XIX Century. MARINA Ž. VIDOJEVIĆ. Belgrade as new Jerusalem in the Life of Despot Stephan Lazarević by Constantine The Philosopher. NIKOLINA N. ZOBENICA. Hidden Messages in Fairy Tales of Brothers Grimm. MIHAEL T. ANTOLOVIĆ. Culture Against Civilization. Thomas Mann's Political Ideas During the First World War. MAJA J. MEDAN. Relationship Between Surrealism and Tradicional Culture in Milan Dedinac's Poetry. BOJAN ĐORĐEVIĆ. Desanka Maksimović as a Grammar School Teacher. NADIJA I. REBRONJA. Oriental Tradition in Camil Sijaric's Novel *Konak*. SILVIA H. DRAŽIĆ. Judith Encounter Judith: „Cautious“ Identity Through the Mirror of Critical Mimesis (One Possible Reading). COGNITIVE NARRATOLOGY: SNEŽANA M. MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ. Virtual Worlds of Comparison and Contemporary Literary Theories. DRAGANA B. VUKIĆEVIĆ. Hidden Narratives. DEJAN D. MILUTINOVIĆ. Cognitive Bases of Postclassical Narratology. JELENA V. VULOVIĆ. After Genette: the Problem of Focalization from the Perspective of Postclassical Narratology. IVAN Đ. STOJILJKOVIĆ. Cognitive Turns in Reading. CONTRIBUTIONS AND MATERIALS. REVIEWS.

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

Редакција 2. св. LXIII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 25. јула 2015.

Штампање завршено октобра 2015.

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: *Јулија Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Исидора Бјелаковић*

Лектор и коректор: *др Маја Сјокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишњекруна*

Тираж: 500

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик за 2015. годину помогао је
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање АП Војводине
Министарство културе и информисања Републике Србије
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 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138