



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 ЧЕТВРТА (2016), СВЕСКА 3

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Бојана С. Стојановић Пантовић, <i>Георџ Тракл и српски експресионизам</i>	603
Др Дарко Ј. Крстић, <i>Псалам 1,1–3 у Теодосијевом ђесничком ојусу</i> .	623
Др Милена М. Каличанин, <i>Савремена амбивалентност лика Шекспировог краља Хенрија V: национални јунак или велики манијак?</i>	637
Др Александра М. Павловић, <i>Archilochia</i> Лукијана Мушичко: <i>Diffingere nives</i>	655
Др Маја Д. Стојковић, <i>Српска драма и европски културни контексти на прелазу из 19. у 20. век</i>	665
Мр Филип М. Ненадић, <i>Испитивање разлика између ђесама у прози и крајњих ђрича: шта квантитативно-корпусни ђрисуи може да ђонуди изучавању књижевности</i>	683
Др Драгана Бедов, <i>Улога Саванислава Винавера у ђедесетим годинама у ђерцегини Николаја Тимченка</i>	699
Александар М. Костадиновић, <i>Винаверова читања Бергсона: ђојам стваралачке еволуције</i>	715
Др Горан М. Радоњић, <i>Андрић и ђтрадиција свјетске ђријовијејке: ђтема ђодвојености лика</i>	731
Мр Оља С. Василева, <i>Између „ђрознице знакова“ и ђиховог читања</i>	743

Бранко Ђојић

Др Милан С. Ајдановић, <i>Семантичка деривација фјонима и зоонима у Ђојићевим делима</i>	765
Др Снежана З. Шаранчић Чутура, <i>Поејика ђонављања и ђоновљеног у делима Бранка Ђојића</i>	775
Др Јован М. Ђуштановић, <i>Бранко Ђојић и Данило Киц – дејинствено као ђоштрага за еђзистенцијалним кључем</i>	791

Поводи
 ИЗВИИСКРА ЊЕГОШЕВА
 Љубомиру Симовићу

Др Јован М. Делић, „ШТО ЈЕ ЧОВЈЕК, А МОРА БИТ ЧОВЈЕК!“ (поводом награде <i>Извиискра Њежошева</i> Љубомиру Симовићу) . .	807
Љубомир Симовић, <i>Њежош без зраница</i>	817
Мср Миломир М. Гавриловић, <i>Планета Дунав Љубомира Симовића – координате њоејског свећа</i>	821
Мср Никола Маринковић, <i>Библијски подтекст у Планети Дунав Љубомира Симовића: ка њоејичком дисконинуићеју</i>	845
Мср Немања З. Каровић, <i>Пићање као њоејичка сирайеџија у Планети Дунав Љубомира Симовића</i>	859
Мср Исидора Д. Ђоловић, <i>Тема љубавног ипроуџа у драмама Хасанагиница Љубомира Симовића и Свети Георгије убива аждаху Душана Ковачевића</i>	877

Оцене и прикази

Др Марија Н. Клеут, <i>Усменокњижевна традиција из њерсејкџиве ејске формуле</i>	907
Др Гордана Р. Штасни, <i>Биље – лек и инсџирација</i>	910
Др Славица Васиљевић Илић, <i>Владимир Ђоровић и Дубровник</i> . . .	916
Др Данијела Р. Петковић, <i>Сирайиџрафија срјске усмене њоезије</i> .	919
Др Горан М. Максимовић, <i>Ново издање Абуказемових Шетњи по Новом Саду</i>	922
Др Маја Д. Стојковић, <i>Велика књиџа о великом добу срјске драме</i> .	926
Др Горана С. Раичевић, <i>Андрићев њокрејни џразник</i>	931
Др Александра Ч. Вукотић, <i>Belgrade BELLS: У сусрет важним годишњицама</i>	935
Милица М. Лазовић, <i>Чићање извора</i>	939
Мср Иван Ђ. Стојиљковић, <i>Борхесова њоејичка меџафикција</i> . . .	944

In memoriam

Радојка Вукчевић, <i>Свеџозар Кољевић (1930–2016)</i>	947
Регистар	951
Упутство за припрему рукописа за штампу	979
Contents	985

Др Бојана С. Стојановић Пантовић

ГЕОРГ ТРАКЛ И СРПСКИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ

У раду се анализују авангардне поетичке особености стихова и песама у прози аустријског експресионисте Георга Тракла (1887–1914), једног од представника тзв. уклетих песника, аутентичног настављача авангардних тенденција започетих још у поезији и лирској прози Артура Рембоа. Посебно су истакнути Траклов песнички поступак фигурације и субјекта као мноштва, анимализација уметности, топос инцеста и тематизација Великог рата. Уједно је размотрена непосредна рецепција немачке експресионистичке поезије и Тракловог стваралаштва код Милоша Црњанског, као и типолошке сродности и разлике између аустријског песника и поезије Растка Петровића, односно Момчила Настасијевића.

Кључне речи: Тракл, експресионизам, српска поезија, фигурација, инцест, анимализација уметности.

Име Георга Тракла, аустријског песника немачког језичког израза, није одвећ познато српској читалачкој јавности¹, изузев у академским круговима германиста или истраживача експресионизма. Он није имао ту специфичну ауру препознатљивог претече и ослонца модернистичко-авангардних тежњи попут Едгара Алана Поа, Бодлера, Артура Рембоа на ког се као сасвим млад песник угледао, па чак ни Р. М. Рилкеа. Па ипак, без Траклове поетске имажинације у стиховима и у прози – по степену радикализма – не би било ни француског надреализма, ни многих других песничких, прозних, па ни

¹ Занимљиво је да је Траклова поезија упркос послератним преводима значајних англо-америчких песника и преводаца попут Роберта Блаја, Мајкла Хамбургера, Џејмса Рајта или Кристофера Мидлтона остала такође непозната и непризната све до скоро, до одличног превода његових песама и прозе Александра Штилмарка (Alexander Stillmark) из 2001. године под називом *Poems and Prose by Georg Trakl*. Аутор текста Цереми Адлер (Jeremy Adler) изражава чуђење како је енглеском читаоцу близак интензитет поетског тона Силвије Плат, још једне уклете песникиње, али у исти мах не успева да се вине до Георга Тракла (ADLER 2003: 20).

уметничких пројеката у протеклом веку, а ни у савременој књижевности.² Иако не можемо говорити о његовим директним настављачима како у аустријско-немачкој тако и у европској, светској или у српској поезији, постоје аутори који једнако аутентично артикулишу језовито, ониричко егзистенцијално искуство усамљене индивидуе, или ероса и танатоса као силница које изнутра, ирационално, управљају људским животом. Због тога је за разумевање кључних поетичких одлика Траклове језичке уметности потребно да се макар на кратко осврнемо на основне песникове биографске податке, јер између емпиријских, животних чињеница и оних естетских несумњиво постоји висок степен сагласности (WEICHELBAUM 2014).

Георг Тракл рођен је 1877. године у барокном Салцбургу, граду пре свега познатом као родном месту знатно славнијег В. А. Моцарта, као пето дете од седморо браће и сестара, у строгој протестантској трговачкој породици мађарско-чешког порекла. Ту завршава основну школу и католичку гимназију, током 1908/1909. године студира фармацију у Бечу, дипломира 1910. године, а после одслужења војног рока неко време ради као апотекар у Салцбургу и потом Инсбруку. Психички лабилан још од детињства, чему је допринела по свој прилици и драматична инцестуозна веза са најмлађом сестром, талентованом пијанисткињом Маргарете Гретл Тракл (1891–1917), код песника се јављају симптоми депресије и шизофреније, а постаје и зависник од алкохола и посебно опијата (морфијум, кокаин). Од 1906. године почиње активно да пише песме, лирску прозу и драме, а 1908. објављује и своју прву песму. Године 1907. у Немачкој се појављују преводи Рембоове поезије из пера Карла Кламера (BOGOSAVLJEVIĆ 1998: 55) која снажно утиче на младог, хиперсензибилног песника. У периоду између 1910. и 1913. године његов ментор постаје критичар и издавач Лудвиг фон Фикер (von Ficker), главни уредник познатог инсбрушког часописа *Der Brenner* у коме Георг Тракл од 1912. почиње редовно да објављује своју поезију, а прву збирку конвенционалног наслова *Песме (Gedichte)* штампа му Курт Волф (Wolff) 1913. године у Лајпцигу. Захваљујући њему, Тракл постаје близак експресионистичким интелектуалним, филозофским и уметничким круговима у Аустрији и ван ње, посебно Карлу Краусу, Адолфу Лосу, Оскару Кокошки и Лудвигу Витгенштајну који га, иако по властитим речима *не разуме*, од почетка подржава, проналазећи у његовим стиховима „печат генијалности“ (ADLER 2003: 19).

По избијању Првог светског рата, као санитетски интендант бива мобилисан и послат с аустријском војском на источни галицијски фронт, где после битке код Гродека доживљава нервни слом и почетком новембра 1914.

² Један од таквих примера је планетарно познат (преведен на 37 језика) и награђиван постмодернистички роман *Парфем – Хронологија једног злочина* немачког књижевника Патрика Зискинда (Süskind) из 1985. који је на српски превео Златко Красни 2001. године (Нови Сад: Соларис). Траклов лирски јунак и Зискиндов главни протагониста Грануј имају исту, готово мизантропску страст ка морбидном и злочиначком, а с друге стране их одликује чежња ка бизарној лепоти и љубави.

године умире у болници у Кракову, од намерног или случајног предозирања кокаином, у својој 27. години. Његово тело је захваљујући Л. фон Фикеру пренето и сахрањено на гробљу у близини Инсбрука. Песник тако није сачекао да се почетком јануара 1915. појави његова друга, прекретничка збирка код истог издавача карактеристичног наслова *Себасијан у сну* (*Sebastian im Traum*), о чему постоји преписка са Волфом коју је Тракл с јесени 1914. водио с фронта. Од последица узимања дроге његова сестра Гретл 1917. године такође извршава самоубиство у Берлину, у тренутку тешког нервног растројства, никада не прежаливши братовљево смрт.

Иако је Траклова поезија још за његова живота и непосредно после смрти била препозната као изузетна и иновативна у својој експресији, језику и значењу, чак и код таквих великана као што су поменути Витгенштајн, али и Кафка, па и Рилке, ипак је за већину њих она била неразумљивог садржаја, херметична, или како би Рилке рекао „недоступна, неухватљива, као простор у огледалу“ (MÖNIG 1996: 11–13). Рилке је сматрао да аустријски песник својим стиховима „контекстуализује трауму модернитета, а дуга песма *Хелијан* као да је сва изграђена на паузама, и само неколико контекстуалних целина круже око бесконачне тишине“ (ADLER 2003: 19)³. Рилкеово поређење са огледалом постало је актуелно последњих деценија у различитим лановским приступима Тракловим загонетним и мистичним сликама, злослутној и пригушено еротичној атмосфери: нарцистичко огледање (WEBBER 1990: 36–57), мотив двојника (BÄR 2005: 221–222), немогућност хармоничног сједињавања са природом и женом због инцестуозних осећања, певање као најави пропасти субјекта и човечанства. Томе треба додати и негативне конотације сенке и сна које су увек повезане са лудилом, злостављањем, злом, жртвовањем, самоубиством и злочином, што Тракловој поезији – слично као и поезији Георга Хајма – даје наглашену експресионистичку ауру гротескног, фантастичног и халуцинантног.

Траклови песнички и филозофски узор били су поред Рембоа немачки романтичари, особито Хелдерлин и Новалис, затим Толстој и Достојевски, као и Бергсон и Ниче. Такође се инспирише немачким средњовековним мистицизмом и алхемичарима, у првом реду идејама Јакоба Бемеа, али и библијском и античком књижевношћу. Све ове традиције у Тракловој поезији подређене су међутим снажној личној поетској имажинацији и амалгамисане у виду скривених и експлицитних цитата, на шта ћемо касније указати пажњу. Модерна меланхолија и утученост у Тракловом случају одговара естетичко-филозофском појму *Gebrochen*, што значи „поломљен, распарчан“, па се доживљава као изгубљени идентитет лирског субјекта/јунака који настоји да се аутотематизује (JANTZ 1998). Бројне мушко-женске фигурације Траклових јунака и јунакиња (дечака, девојчица, неименованих жена, мушкараца, пролазника, браће, сестара) карактеристичних имена (Елис, Хелијан, Себастијан, Соња) могу се довести у везу и са Јунговим топосом Андрогина

³ Ако није другачије назначено, сви преводи су наши.

преко ког се трансцендира жеља за целовитошћу. Ово такође упућује и на Ничеово схватање субјекта као мноштва (Subjekt als Vielheit), и самим тим на промењену перспективу поетског опажања. За Траклову поезију и поезику карактеристичан је један поступак који га доводи у синкретичку везу с апстрактним експресионистичким сликарством Франца Марка (1880–1916), чланом групације *Плави јахач* под вођством Василија Кандинског (остали чланови су били Паул Кле, Е. Л. Кирхнер, Аугуст Маке, Габријеле Минстер и др.), о чему је опсежну студију написао германиста Роланд Мениг (Mönig).⁴ Он указује на другачије односе између боја, линија и површина у апстрактном сликарству, на супстанцијализацију и специфичну семантику боја код експресионистичких сликара, посебно Марка, а према томе и њихову другачију употребу у експресионистичком песничком тексту на примеру Георга Тракла. Позивајући се на Ничеа, Мениг говори о поступку „анимализације уметности“ (Animalisierung der Kunst), што се односи на деструкцију идеалне људске слике као последице нихилизма, која се у филозофији и култури јавља почетком прошлог века. То подразумева увођење фауналног мотива, а затим и занимање за примитивизам и ритуалност, само са другачијим, дакле позитивним вредносним предзнаком (Mönig 1996: 56–60; Jill 1991). Франц Марк познат је по сликама животиња у кубистичко-конструктивистичком маниру (тигрови, коњи, мајмун, мачке, птице) веома интензивних боја (жута, плава, зелена, црвена, црна, љубичаста) које упућују на распон експресионистичких симболичких значења. Плаво тако означава астрално-духовни, мушки принцип; жуто представља боју труљења, распадања, љубоморе, пролазности (код Марка још означава женствено, деље и невини); црвена је боја акције, револуције, страсти; зелена и љубичаста такође могу имати спиритуална и умирујућа својства. Код Тракла су веома изражене и бела, сребрна и златна боја које потичу из декаденције и симболизма. Оне могу имати амбивалентна значења: од нематеријалног и етеричног до празнине и наговештаја смрти, односно од зрелости, врхунца, пуноће до њиховог опадања, као и смеђа, боја земље. И код Тракла и код Марка животиња фигурише као носилац људске душе, што несумњиво упућује на њену духовну и религиозну конотацију. Тако је код Тракла именица *звер* или *дивљач* увек ближе одређена придевом који јој степенује значење: нпр. тамна звер (*das dunkle Tier*, у песми *Сунце*); плава звер (*das blaue Wild*, песма *Елис*); благосна животиња/звер и дивља звер (*ein sanftes Tier/ ein wildes Tier*, песме у прози *Сан и џомрачење*); плашљива дивљач (*ein schues Wild*, у песми *Дејињсџиво*), или кротка звер (*das fromme Wild*). Пошто се човек, према Ничеу, одрекао богова и стога постао ружан, неморалан и гнусан, баш као и реалан свет у ком пребива, његова људска идеална суштина премешта се у животињски свет који супституише доброту и очишћење што је повезано и са хришћанском, али и експресионистичком вером у обнову човека.

⁴ Видети књигу Roland Mönig. *Franz Marc und Georg Trakl – ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*, Münster: LIT, 1996.

У својој „човек-животиња“ регресивној метаморфози Тракл, али и неки други експресионисти, нпр. Теодор Дојблер и Франц Кафка артикулишу епохалну напетост између угрожености, опасности по субјект и његово сећање (MÖNIG 1996: 56–57), што је посебно важно за збирку *Себастиијан у сну* и лирску прозу *Сан и њомрачење* (Traum und Umnachtung). Свеприсутна опасност која му прети од нарцистичког огледања у себи, болно свестан да је његов женски део заувек откинут, Траклово лирско ја покушава да у различитим фигурацијама дечака објективизује континуум бића и универзалност времена, прошлог, садашњег и будућег. Уједно га опомиње и да лик вољене жене (сестре) никада не може бити досегнут нити се њихова тела могу спојити, постоје само сећања која му, као и код Рембоа, утискују жиг вечног кајања и кривице (нпр. песма *Родоскврнуће* –Blutschuld). Код Траклових лирских јунака најчешће у трећем лицу, постоји жеља за злостављањем деце, и посебно дечака, за злочиним који је мотивисан ирационално, као казна за злу крв и проклетство рода и поколења. Помало извитоперена сексуалност увек је повезана са лудилом и убиством (STOJANOVIĆ PANTOVIĆ 2003: 24; 2010: 957). Тиме се злочин и убиство идентификују са готово еротским ужитком, а убица са жртвом, постајући тиме једно и нераздвојиво. Фигурација лирског ја у дечаке Елиса, Себастиијана или Хелијана повлачи за собом поменути губитак ознака рода у андрогином споју са женским или сестринским принципом. Код Тракла се ова промена дешава кроз време, у дијахронији, дакле не само у тескобном простору, у ентеријерима или екстеријерима, у собама, на степеништу, тавану, у дворишту, напуштеном врту или на кућној стази. Његови дечаци старе током песме, симболизујући неку врсту доријангрејовског губљења младости и пређашњег идентитета који неосетно постаје неко други, старац, утвара, дух. Женске фигуре, сестре често добијају својства утваре или фантома. Томе свему доприноси алогични свет сећања и снова, перцепција која се одвија у равни фантастичко-ониричког и нејасна перспектива обраћања субјекта. Стање *џрулоџ* односно *исџрулелоџ* појављује се увек у вези с материјалним и телесним, што је типична експресионистичка одлика. Уз то се примећује надреална метафорика и већ поменута супстанцијализација придева да би се интензивније степенovalo значење. То ћемо показати на појединим примерима из песама и лирске прозе:

Чиџају муџне знаке њџичјеџ леџа
џубавци који џруле. Парком џеџа
сесџра с браџом, џледају се, џеџџе (TRAKL 1973: 15).⁵

Док се враџаху,
џасџири наџоше слаџко џело
исџрудело у џрновом жбуну (De Profundis, TRAKL 1973: 23).

⁵ Ако није другачије назначено, превод се даје према немачко-српском издању које је приредио Бранимир Живојиновић: Georg Trakl 1973. *San i pomračenje*. Beograd: Prosveta.

*Док њојетше, њоменише и дечака,
његово лудило, беле веће, и како одлази,
исцјурдео, њлавичашио дижући очи.
О, шјуџе у овом њоновном виђењу (Helijan, TRAKL 1973: 41).*

Незадовољство лирског субјекта овоземаљским пакленим бивствовањем, без наде у смирење и уточиште особито се артикулише у лирским прозама континуираног темпа из фантастично-наративног циклуса *Сан и њомрачење*:

„О, каква језа обузима свакога ко је свестан своје кривице док иде трновитим стазама. И он тако у жбуњу драча нађе белу прилику детета што крвари за плаштом свога женика. А он је немо и патећи стајао пред њом заривен у своју челичну косу. О, блистави анђели које развеја пурпурни ноћни ветар. Ноћима је боравио у кристалној шпиљи, а по челу му је расла сребрна губа. Као сенка је ишао низ планинску стазу под јесењим звездама. Пада снег, плава тама испуни кућу“ (TRAKL 1973: 143).

Догађаји и искази нижу се симултано, без изразитих узрочно-последичних односа. Поступци женика постављени су без мотивације, али с веома јасно истакнутим симболичким детаљима, баш као што је случај и у сну, који је био главни медиј експресионистичке језичке технике и стилизације. Намеће се утисак да лирски субјект/посматрач све време развија и гради неку причу у специфично очуђеном природном амбијенту која почиње својеврсном реторском фигуром, апострофом. Потом се одвија брза измена екстеријера и ентеријера, што упућује на њихово међусобно свепрожимање. Поред својеврсне декомпозиције простора, може се говорити и о узастопном повезивању слика годишњих доба, па се стиче доживљај као да се све одвија одједном, или му ти догађаји непосредно претходе (помињу се јесење стазе, а потом снег). Такође, прошло свршено време (у оригиналу немачки *Präteritum*) коришћено је у свим реченицама осим у последње две, у којима је употребљен облик у презенту. Све наведено илуструје потребу лирског наратора за разграђивањем (упечатљива је слика пурпурног ветра као симбола силе разарања) и онеобичавањем поетске ситуације у свим детаљима. Стога и фигуре које се срећу у одломку делују као фантоми, утваре, далеки странци о којима не знамо готово ништа, слично као и код његовог претходника Рембоа (ЗАГОРАЦ 2010: 56). Чак није сасвим ни јасно колико тачно фигура постоји у наведеном одломку, ни да ли су оне само рефлекс једне исте свести и слике? Ко се то скривао у шпиљи и шетао стазом? Онај који је наишао на злочин или онај који га је над дететом /девојчицом извршио? Или је реч о полуделом, умноженом субјекту који непрестано види своје различите одразе у огледалу? Је ли то стална молитва упућена против зла и приношење невинне жртве Исусу? На стилском плану, посебно су осамостаљени придеви који означавају боје (BOGOSAVLJEVIĆ 1998: 14): бела прилика детета, пурпурни ветар, плава тама, сребрна губа. Бела и сребрна боја овде, као и у већини Траклових песама упућују на утварно, ноктурално, на слутњу

смрти („О, сладострашће смрти. О, децо тамног поколења“), пурпурна као боја страсти, али и разарања, крви и могућег насиља, док плава симболизује етеричност и тајновите спиритуалне сфере. Уједно, оваква употреба боја потврђује и Новалисов став да поетска употреба језика захтева од људи да неку ствар виде онако како је и песник види, чак и независно од спољних надражаја, већ искључиво својим *унутрашњим оком* како је то формулисао сам Георг Тракл (TRAKL 1985: 121). Притом се у већини ауторових песама могу открити бројне експлицитне и скривене интертекстуалне везе са библијским, античким, средњовековним, романтичарским, симболистичким и авангардно-експресионистичким наслеђем. На пример, Новалисов плави цвет и Ендимион појављују се у Тракловим песмама *Озарење* и *Сиџрадање* („Тихо борави / на усни твојој месец јесењи, / тамна песма од мака пијана; / плави цвет / што тихо бруји сред пожутелог стења). У песми *Зимско вече* чита је алузија на Хелдерлина: „Хлеб и вино насред стола/букнуше у чисти сјај“, а у песми *Седмојев смрти* на Рембоа и његов текст *Сиавач у доли* (Појавнији сиђе спавач низ црну шуму).

Следећа, врло битна поетичко-тематска одлика Траклове поезије, што је у непосредној вези са експресионистичком духовношћу јесте нека врста отпора, чак и аверзије према велеграду, иако је ово један од најбитнијих хронотопа немачког експресионистичког песништва, у смислу урбаног идентитета друштва. У познатој песми *Занемелима* (An die Verstummten) лирски јунак је представљен као неко ко има „кристалан глас“, жртве која је буквално изгубила глас, говор, а у преносном значењу и језик на ком пева. Изразити противник рата, као и већина експресиониста, Траклове сомнабулне визије свеопште надоласеће пропасти и предосећања ратног вихора у ком ће и сам страдати, веома су блиске упечатљивим сликама Берлина Георга Хајма:

О, лудило великог града, када увече
крај црног зида убогаљено дрвеће стрчи,
када дух зла гледа кроз сребрну маску;

светлост магнетичном камцијом прогони камену ноћ,
о, потонуло гашење великих звона.

Блудница у леденом грчу рађа мртво дете.

Бесно бичује Божији гнев чело суманутога

(Zanemelima, TRAKL 1973: 97).

Песник овај епохални догађај осећа као кажњавање људи, народа и читавог човечанства због почињених грехова, укључујући и његове власти: „Народи на умору! / Бледи талас / што се разбија о жало ноћи, /звезде што падају“ (TRAKL 1973: 123). Као да сви они, како би то рекао словеначки експресиониста Срећко Косовел, тону у некаквој *екстази смрти*, што се може довести у везу са колективним разочарањем тзв. изгубљене генерације. Ово је управо карактеристично за поезију Милоша Црњанског и његову *Лирику*

*Иш*аке где преовлађује цинично слављење пораза из нихилистичке перспективе, разградња и оспоравање индивидуалности, слављење деструктивних моћи човека, саркастично обраћање нацији и (лажним) ауторитетима, визије мртвих сабораца. Занимљиво је да је Георг Тракл у својој преписци наглашавао трагично искуство „кланице Балканских ратова“ које је видео као увод у Велики рат (MÖNIG 1996: 224) што се на крају на жалост и обистинило, а на фронту су живот изгубили убрзо и Маке, Марк, Аполинер и многи други. Ево неколико примера песама с поменутих мотивима:

*Скрханим веђама, сребрним рукама
војнике на умору ђоздравља ноћ.
У сенци јесењеђ јасена
уздиху духови ђобијених* (Na Istoku, TRAKL 1973: 197).

*Сан и смрт, ђмурни орлови
сву ноћ шуме око ове ђлаве:
човеков злајни лик
ђрођушаће ледени ђалас
вечносђи* (Žalopojka, TRAKL 1973: 199).

*Ал' ђишо се скујља у ниским ливадама
црвен облак ђде јаросђан борави бођ,
крв ђроливена, месечасђа свежина;
у црну ђрулеж сви ђуђеви воде.
Под злајним ђрањем ноћи и звезда
лелуја сесђрина сенка кроз ђуђљиви луђ
да ђоздрави сени јунака, крваве ђлаве;
и ђишо брује у ђрсци ђамне свирале јесени.
О, ђордија ђуђо! Тучани олиђари,
вађру којом дух ђори ођроман данас храни бол,
унуци нерођени.*

(Grodek, TRAKL 1973: 201).

Када је пак реч о везама и рецепцији песништва Георга Тракла код српских експресиониста и авангардиста, негде можемо говорити о непосредној рецепцији и својеврсном упливу, док другде може бити речи само о типолошким сродностима, али и упадљивим разликама (Јовић 1996: 77–87; ELLERMEYER-ŽIVOTIĆ 2007: 33–45; ВЕСЕЛИНОВИЋ 2006: 549–564). Један од оних српских аутора за кога са сигурношћу можемо уочити елементе експлицитне рецепције Тракловог стваралаштва на поезију и прозу јесте свакако Милош Црњански. Црњански је током свог боравка у Бечу, о чему је оставио јасно сведочанство у свом путопису *Писма из Париза (Писмо из Беча)* из 1921. године дошао у додир са једном од првих антологија аустријско-немачке експресионистичке поезије коју је приредио и за њу предговор написао аустријски критичар Емил Алфонс Рајнхард (Reinhardt) под називом *Порука. Нова аустријска ђоезија* (Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich) из 1919.

године, пре појаве чувене антологије Курта Пинтуса *Сумрак (зора) човечансџва* (Menscheitsdämmerung, 1919, 1920). У Рајнхардовој антологији заступљено је укупно 33 песника из Аустрије и Немачке, а највећи број песама имају Франц Верфел (25) и Георг Тракл (14).⁶ Црњански упућује на везу између Траклове збирке *Себасџијан у сну*, прозног циклуса *Сан и џомрачење* и његовог првог романа *Дневник о Чарнојевићу*, што је критика већ учила (Јовић 1996: 77–87). Посебно се то односи на описе мучног и тегобног детињства и одрастања, чудних веза са родитељима (у Црњанскомом случају са мајком и уопште женама), сумрачних слика соба и ентеријера који зраче меланхолијом, песимизмом, болешћу, стална близина гробља:

„Увече је отац постао старац; у тамним собама скаменило се лице мајке, а дечака је тиштало проклетство изопаченог поколења. Понекад се сећао детињства, препуног болести, ужаса и мрака, ћутљивих игара у звезданој башти, или како је хранио пацове у сумрачном дворишту. Из плавог огледала излазила је витка прилика сестре и он се као мртав стропоштавао у тмину. Ноћу су му се уста растварала попут црвеног плода и звезде би засјале над његовом немом тугом. Снови су му испуњавали стари дом отаца. Увече је радо ишао по запуштенем гробљу, или би у сумрачној мртвачници гледао лешеве, зелене мрље труљења на њиховим лепим рукама“ (TRAKL 1973: 135).

„Болести ми бећу најлепши доживљаји. Лежао сам, сав у чипкама, лаким као перје, а кроз прозоре сам видео голубове моје које сам толико волео, премештао и купао. Мати ми је морала вадити старе адиђаре, све бисере њене и свилене везове, а ја бих све купио и гомилао на грудима и лежао под њима сав блажен, па бих, смећећи се, просипао из једне шаке у другу златне змије, гривне пуне румена камења драга. И кад се сетим да је то било давно, мени се чини то тако ужасно“ (Црњански 1966: 13).

Из наведена два одломка видимо да је Траклов језик згуснутији и апстрактнији, а његови јунаци су фигуре које се крећу по фантастичном простору сна, халуцинантном и ужасавајућем и симболичка нарација одвија се у трећем лицу, док је Црњансков јунак у првом лицу неко ко приповеда из исповедне, ретроспективне позиције, покушавајући да лирским средствима евоцира какву-такву психолошку структуру лика. Тракл је у поетским сликама углавном конструисаним на основу прецизних, али зачудних именица и придевских одређења знатно радикалнији и надреалнији од Црњанског, што је особито видљиво и у његовим стиховима. Српски песник није тамно херметичан као Тракл, он се у већој мери приближава чистој космичкој лирици једног Теодора Дојблера или Јакоба ван Ходиса, а конкретно у *Дневнику*

⁶ О куповини ове књижице и конкретном читалачком сусрету и потом доживљају Црњанског са антологијом Емила Рајнхарда детаљно пише Олга Ellermeyer-Животић у раду *Црњански и једна анџолоџија аустријских експресиониста*, Stvaraoци i посредници. Beograd: Filološki fakultet-Institut za književnost i umetnost-Љгоја штампа, 2007, 36–40.

о Чарнојевићу веома је присутан и утицај Флоберовог *Новембра*. Но, навешће-мо један одломак у ком Црњански луцидно резимира програмске ставове експресионистичке, па и своје генерације, што ће врло брзо истаћи и у свом тексту *Објашњење Сумајтре*. У првом *Писму из Париза* овако коментарише нову европску песничку сцену:

„Изгледа да се збиља по целом свету дижу генерације оних који су ратовали. Чitam, полако, њине стихове, који остављају илустрације живота и одлазе у зрак, у брда, у вечне колутове...[...] Ово су они који су месецима лежали, закопани по шумама јесењим; који су ноћу, клечајући, пролазили крај пролећних река и поставили занавек мирни...[.....] Њине речи су, каткад, тешке и хладне, без латинске чулности и боје, али овај је немачки језик неизрециво нов, гибак и сјајан, као, некад, њина позајмљена готика. Истина, томе их је научио Стефан Георге, ученик Француза, али је њихова најновија лирика, на жалост, верујте, далеко над најновијом француском, убијеном Аполинеровим каприсима. Особито два имена волео бих да забележим за нас: један је Георг Тракл, а друго Франц Верфел“ (Црњански 1966: 45).

Доводећи експресионистичку уметност и књижевност у најтешњу везу са трагичним последицама Првог светског рата, који је на један веристички начин још истакнутији у његовим делима него у Тракловим песничким текстовима, Црњански констатује да су се положај и дух лирике после рата из основа променили јер је „ужасна олуја над нашим главама“ донела преврат у мислима, осећањима и речима. Определивши се као и Тракл за слободни стих који изражава „чист облик екстазе непосредно“, он наглашава да је метрика најновије генерације лична, спиритуална и магловита⁷, јер је подређена променљивом ритму расположења, а проза је зависна од психолошког, дакле прустовски доживљеног времена. Са Траклом га повезује и идеја о песништву као *персоналном ошиску сна*, који је код сваког човека различит. Стога идеја суматраизма почива на експресионистичком начелу симултанизма захваљујући ком се временски напоредне а просторно удаљене перцепције спољње и унутарње реалности пропуштају кроз филтере сна, визије, халуцинације и сећања. Симултано преклапање диспаратних слика, призора и ситуација, као и емоционалних стања и утисака служе креирању једног новог језичко-имагинативног поретка код оба песника. Техника претапања сновијдних слика такође је битна за поезију Георга Тракла, пошто је сан како у наслову његових песама и лирских проза, тако и у самом поетском језику једна од фреквентнијих речи. Пажњу такође привлачи и Црњансково

⁷ Овде свакако треба истаћи да су водећи немачки експресионисти, баш као и српски, проистекли из метричке традиције декаденције и симболизма, те су у почетку били оријентисани на везани стих, тзв. експресионистички сонет, па чак и станцу (Bogosavljević 1998: 67–78), што је био и случај са Траклом (сонет *Сан зла*, станца *Јесен усамљеника*, катренска песма *Соња*). Код неких пак аутора, на пример код прерано преминулог Георга Хајма, везани стих доследно је спроведен у свим његовим песмама.

одушевљење најновијом, актуелном немачком поезијом, коју је с друге стране Тодор Манојловић доживљавао као мистичну у негативном смислу, видећи у њој готово „патолошку склоност ка мрачном и свирепом“ (Манојловић 1987: 189). Српска франкофона академска и књижевна средина, поготово претходна генерација модерниста на челу са Скерлићем, Богданом Поповићем и песницима окренутим француским узорима, тешко се мирила са чињеницом да је нека нова авангарда сада долазила из не много вољеног средњоевропског културног простора, тачније из немачко-аустријске литературе. И сам Станислав Винавер, али и Ранко Младеновић, Александар Илић и неки други аутори који су били под утицајем немачке књижевности – баш као и Црњански – трпео је замерке из табора конзервативне критике како покушава да уведе некакву „интернационалну моду“. Стога је био принуђен да у програмско-критичком тексту *Совјетски здраваџо јесћесѣва* из 1920. године брани утицај немачке културе и књижевности у српској средини. Указујући на паланачки дух и окоштале форме понашања, културне рецепције и комуникације, Винавер истиче да циљ његове генерације није затварање у уске, бирократске оквири једне средине, већ је њихова уметност усмерена ка Космосу, што је убрзо затим потврдио и у свом *Манифесту експресионистичке школе*. Чињеница је такође да су се велики авангардни српски песници између два рата, на првом месту Растко Петровић и Момчило Настасијевић првенствено развијали под утицајем француске поезије (Маларме, Рембо, Аполинер), али се такође мора поменути и велики утицај Ничеа, Вајнингера, Фројда и Вагнера који су такође кључни за разумевање експресионистичке естетике и поетике.

И код Тракла и код Црњанског појављује се супстанцијализација жуте боје, боје јесени и пролазности, која има егзистенцијално значење. Насупрот њој, астрална или суматраистички плава, па и румена имају несумњиво духовну конотацију:

*Кад љадне вече
љихо ље најљуљѣ једно љлаво лице.
Малена љљѣца љева у крољњи љмарѣца* (Ozarenje, TRAKL 1973: 111).

*Расљужѣ ли нас какав бледи лик,
љљѣо ља изљубѣмо једно вече,
знамо да, нељде, неки љљѣок,
месљѣо љеља, румено љече* (Суматра, Црњански 1966: 76).

Такође, Траклове песме с мотивима ратне апокалипсе веома су блиске Црњанским текстовима из циклуса *Видовданске љесме*, где се цинично слави владавина *јаросноџ боџа, боџа крви*, односно Ареса, бога рата (Траклове песме *Занемелима, На Исљоку, Жалѣљѣка, Гродек* и Црњанскове *Химна, Наљца љесма, Здравѣца*). На крају треба и напоменути да је хронотоп острва као издвојеног света идиле и некадашњег раја присутан у Тракловој вишеделној песми *Псалм*, а да се код Црњанског у *Дневнику о Чарнојевићу*

појављују острва Итака, Цејлон, Целебос, Хиос и коначно – Суматра (ELLERMEYER-ŽIVOTIĆ 2007: 338) као квинтесенција песниковог свеукупног погледа на свет. Такође, утврђено је да је Црњански до своје метафоре острва и Итаке можда дошао и под утицајем Готфрида Бена и његове приче *Осџрво* (из збирке *Мозгови*, 1916.), односно драмске једночинке *Иџака* из 1919. године у којој се у драмској форми појављује исти главни лик доктор Рене из поменуте прозне збирке (ВЕСЕЛИНОВИЋ 2006: 560–561).

Егзотизам и повратак примитивној цивилизацији коју налазимо у Тракловој песми посвећеној Карлу Краусу *Псалм*, која већ самим својим насловом упућује на очекивану хришћанску тематику и тон, а у ствари постиже супротан ефекат. То је веома блиско песничком поступку који је поред Црњанског примењивао и Растко Петровић, у смислу отклона од традиције и очекиваних поетских значења. Ево примера:

*Лудак је умро. Посџоји осџрво у Јужном мору
џџџо дочекује бога сунца. Ударају бубњеви.
Мушкарци иџрају раџничке иџре.
Жене њџцу куковима џод џузавицама и оџњеним цвећем
кад се расџева море. О, наџ изџубљени раџ*

(Psalm, TRAKL 1973: 17).

Очита је фасцинација дионизијским и чулним осећањима, а такође и еротским ситуацијама, крвљу и црвенилом, што је такође одлика Расткове поетике, посебно у песничкој збирци *Оџкровење* (СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 2012: 14). Траклов носталгични зов за „изгубљеним рајом“ може нас, поред Црњанског, подсетити и на Растково чудесно острво у жанровски неухватљивом путописном роману *Људи џоворе*, где се главном јунаку и наратору на неком италијанском или шпанском острву дешавају епифанијска искуства. Још један феномен потребно је поменути кад је реч о Тракловој поезији, па посредно и вези с Растковом. Реч је о рађању тзв. Новог човека из духа антике, мотив *доброџ џасџџира* (der gute Hirt). Овде се у даљем току песме Тракл враћа златном аркадском добу, оживљава буколички амбијент и изгубљени рај, у ком се укључује и хришћанско-библијска традиција кроз евокацију савршене тишине и златне боје, али и мотиви савременог, обезбоженог света (Нимфе су напустиле златне шуме. / Сахрањују странца. Тад почиње треперава киша. / Панов син се јавља у лику радника-кубикаша, / што преко поднева спава на ражареном асфалту). Такође је видљив и утицај Новалисовог лирског пева *Endymion*, који је био пастир, песник и краљ и владао старогрчким Елисом, земљом на северозападу Пелопонеза. Њега су богови хтели да уграбе због велике лепоте и одведу на Олимп, али је Селена, богиња Месеца, замолила Зевса да овај заспи вечним сном да би заувек остала с њим. Занимљиво је и да у Тракловој песми *Сџџрадање* (Passion) долази до преклапања фигура Орфеја и Исуса. Орфеј пребира по лаути тужећи за мртвима, док се Исус у духу анимализације појављује као плава живо-

тиња, а помињу се и његове округле очи на крсту, жртва за овај свет (MÖNIG 1996: 96–98).

Јер неїресїано, ко їлава звер, їрайїи

нешїио окаїио исїод сумрачної дрвеїа,

моїреїи ове їамниїе сїазе

а їокреїано ноїним блаїоїласїем,

блаїим лудилом;

или би їекнуле їамноїа усхиїиа

їреїуне сїїруне

їод їокаїничким леденим ноїама

у каменїїом їраду (Stradanje, TRAKL 1973: 117).

На сличан начин код Растка Петровића Исус доживљава трансформацију у правцу примитивно-ритуалног тотема, што је изазвало згражање тадашње српске јавности, особито Светог Синода Српске православне цркве због бласфеме и наводног ауторовог безбожништва (СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 1998: 73):

Наш Хрисї сад у врїи

Окруїао и црн од махаїовине

– Мушки му знак доїице до колена –

Са очима белим: їио је Црнац на рїїу,

Коїа је крсїиїла збої исїїине

Љубави цела васиона (Споменик Путевима, ПЕТРОВИЋ 2012: 27).

Растко Петровић је у читавом свом стваралаштву управо пример песника који је као и Тракл знао да укрести слојеве различитих митологија и традиција, од античке, старословенске, библијско-хришћанске, средњовековне, ренесансне или аванградне. Такође, корелација тело-сан, односно ерос-танатос у смислу архетипске жудње за животом и љубављу, односно смрћу, јесте нешто што повезује ову двојицу песника, додуше на мање директан начин него што је то случај са Милошем Црњанским.

Још више него са Растком Петровићем, малопре поменуте сродности могу се уочити између поезије и поетике Георга Тракла и Момчила Настасијевића, једног од оних аутора српске авангарде који с једне стране доследно припада тзв. звучној грани српског симболизма и конкретно њеној језикотворној традицији (Симовић 2001: 274–280), а са друге стране експресионистичком погледу на свет и конструктивистичкој техници организације песме (VUŠKOVIĆ 1979: 156–159; Стојановић Пантовић 1998: 84–86). Неке спољашње, животне околности такође приближавају ову двојицу аутора: обојица су били самотници, изразито везани за породицу, што је и код једног и код другог вероватно испровоцирало инцестуозна осећања и снажна осећања грешности и кајања. Такође, били су готово аскетски посвећени свом писању

кроз рад на бројним варијантама исте песме (текста), ослобађајући тиме песнички поступак од сонетне форме, преко слободног стиха, ка све већем згушњавању и елиптичности (ПЕТКОВИЋ 1995; JANTZ 1998: 82). Такође их повезује мистични доживљај света артикулисан кроз библијско и средњовековно наслеђе, а нарочито схватање егзистенције чије се драматичне амплитуде одигравају у самом лирском субјекту или јунаку, пре свега кроз „тамну, дубоку, магнетску везу између еротике и смрти“ (СИМОВИЋ 2001: 230). А то се најочигледније исказује баш кроз мотив инцестуозне, грешне љубави (брат–сестра; отац–кћер; рођак–рођака), иако је његова обрада нешто другачија. Код Тракла је она у већој мери еротизована, код Настасијевића пак, ослобођена скоро сваке телесности и платонска, више посредна, као потврда прародитељског греха и казна за плотску љубав која се оличава у жудњи (HODEL 2013: 52–53).

Такође, код оба песника природа (пејзаж) има функцију поетског медијума који на први поглед делује идилично и готово буколички, а заправо је дубоко онеобичен и очуђен, пун тамних слутњи и претњи, и у њему се одиграва драма лирског субјекта или, како смо видели, његових бројних фигурација. Док код Тракла фаунални свет преузима на себе маску човека и његове душе, дотле је Настасијевићев предео насељен биљкама и цвећем, дакле флоралан, по узору на нашу фолклорну традицију. Неке од њих носе наглашено симболичко и митолошко значење с обзиром на традиционалну културу (нпр. у песми *Дафина*⁸, *Врбе*, *Биљкама*, *Јасике*, *Љиљани*, *Ђурђевак*). Због кружног доживљаја протицања времена и смењивања митских циклуса годишњих доба, и код једног и код другог песника приметан је уплив пантеизма, у суштини аисторијског доживљаја света и у њему властитог постојања. Због тога је интензитет песничких слика код Тракла и код Настасијевића већи него код других песника, јер су они загледи у чисту егзистенцију што их непрестано испуњава ужасом и страхом, као и жељом да се из тога породи вера (СИМОВИЋ 2001: 228). Управо због другачијег схватања песничког језика којим се артикулише ово непрекидно очајање и дубоко испаштање због *родне коби*, и једном и другом песнику је тешко прићи дискурзивно, уобичајеним интерпретативним методама. Алогичност и уједно прецизност Траклових слика одговарају Настасијевићевом напору за преуређењем синтаксе српског језика до оне мере када речи постају метафоричка замена за тајну неизрецивог. И код Тракла и код Настасијевића појављује се фигура пастира који симболизује Исуса, односно Орфеја преко мотива фруле (*die Flute*), односно трубе и анђела који наговештавају апокалипсу. Мотив огледала, маестрално употребљен код Настасијевића у причи

⁸ На пример, дафина или грчка врба у традиционалној словенској митологији представља хтонско дрво испод ког се особито ноћу скупљају духови (душе) умрлих, поготово оних ту сахрањених, па због тога песник поручује: „Дафину на гроб не сади, / тмоли је дах из ње, / сабласно мами у таму. / Но камен тежак навали, / тежи нег“ погребна жеђ, / кад нељубљено мре“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 123).

сновиђење. Настасијевићева жена/сестра је заправо модификована идеална, мртва драга која песника походи повампирена готово у сваком часу, изазивајући у њему жудњу за физичким додиром, па отуд тражи опроштај за блуд. Овакав третман мотива инцеста га у већој мери повезује са Лазом Костићем него са Траклом, иако се и у његовим песмама појављују сестрине сенке, утваре и ликови у огледалу, у очућеном ониричком простору. Тракл ће уједно описати осуду мајке и оца, због односа који имају сестра и он:

„Увече је отац постао старац; у тамним собама скаменило се лице мајке, а дечака је тиштало проклетство изопаченог покољења...нико га није волео. Главу су му сагоревали лаж и разврат у сумрачним собама. Од плавог шуштања неке женске хаљине укочио би се као стуб, зла“ (ТРАКЛ 1973: 135).

Код Настасијевића, слично као и код Тракла, архетипска снага еротског представља опасност по интегритет лирског јунака, симболички изједначена са убиством, са *сладосйрашћу смрѝи* (Тракл). Такође, неуслишена љубав покреће Настасијевића на чин певања (*Госѝи*), где се он помало петраркистички поима као својеврсни језички дар, принос на жртвенику вечне љубави и утехе постојања, који не тражи ништа заузврат (*Гробној, Божјак, Весѝи*). Да би могао да пева, песнику је потребна визија, јер је она опијеност, без које се не може певати. Сан као подстрекач визије код Тракла такође има негативан смисао, а љубав која се јавља у сну, доживљена је као грешна и инцестуозна: „Туђа сестра се опет јавља у нечијим злим сновима“ (ТРАКЛ 1973: 121).

*

Ушавши у српски књижевни простор двадесетих година прошлог века првенствено захваљујући рецепцији Милоша Црњанског у време врхунца програмског експресионизма и појаве наших најзначајнијих експресионистичких и авангардних песничких збирки и романа (особито у периоду између 1919. и 1922. године), дело Георга Тракла, наследника Хелдерлина, Новалиса, Рембоа, али у много чему и претече Паула Целана, Силвије Плат или Бранка Миљковића – остало је, у извесном смислу, усамљено и у свом и у нашем времену. Иако су га прихватила највећа имена ондашње филозофске и књижевно-уметничке сцене у Немачкој и Аустрији, Траклова поетска истраживања граничних људских стања, криза спознаје бића и субјекта, перцепције, као и конвенционалног језика означавања – баш као и код Кафке у прози – све више се померала ка егзистенцијализму младог Хајдегера и индивидуалним, лично формулисаним питањима о смрти као поновном рођењу човека. Идентични смисаони акценти карактеристични су и за Растка Петровића, а нарочито за Момчила Настасијевића: да ли се у смрти узвише-но обнавља сам живот у свом непрекидном току, као простор некадашње

апсолутне слободе и безгрешности? Ужас неизвесности, очајања, страха и стална тескоба лирског јунака и његових фигурација, као и потреба за етичким преображајем на дубоко аутентичан начин повезује Траклов пут ка тежњи за целовитошћу субјекта са најзначајнијим српским експресионистима и авангардистима.

ИЗВОРИ

- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Поезија. Сабрана дела Момчила Настасијевића*. Новица Петковић (прир). Београд – Горњи Милановац: Српска књижевна задруга – Дечје новине, 1991.
- ПЕТРОВИЋ, Растко. *Изабрана дела. Антологија – Десет векова српске књижевности*. Бојана Стојановић Пантовић (прир.). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Поезија. Сабрана дела Милоша Црњанског*. Књ. 1. Београд: Просвета, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Путописи. Сабрана дела Милоша Црњанског*. Књ. 6, Београд: Просвета, 1966.

*

- TRAKL, Georg. *San i pomračenje*. Branimir Živojinović (izbor i prevod). Beograd: Prosveta, 1973.
- TRAKL, Georg. *Iz pisama Georgu Traklu*. Walter Gerstberger i Bojana Stojanović (izbor i prevod). *Književna kritika* XVI/ 6 (1985):121–124.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Соња. На острву апстракције – Милош Црњански и Георг Тракл. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LIV/3 (2006): 549–563.
- ЗАГОРАЦ, Јелена. *Поетичка традиција у њесништву Георга Тракла*. Мастер рад. Нови Сад: Филозофски факултет, 2010.
- ЈОВИЋ, Бојан. Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја. Милослав Шутић (ур). *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 77–87.
- МАНОЛОВИЋ, Тодор. *Основе и развој модерне поезије*. Гојко Тешић (прир.). Београд: Филип Вишњић, 1987.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Настасијевићева њесма у насћајању*. Београд: БИГЗ, 1995.
- СИМОВИЋ, Љубомир. О једној грани српског симболизма. *Дуило дно*. Београд: Стубови културе, 2001, 274–280.
- СИМОВИЋ, Љубомир. Лирски кругови Момчила Настасијевића. *Дуило дно*. Београд: Стубови културе, 2001, 227–255.

- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. Предговор. *Расиљко Пејтровић, Изабрана дела, Антологија – Десећ векова српске књижевности*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2012, 9–24.

*

- ADLER, Jeremy. You Dying Nations. *London Review of Books* 25/8 (2003): 19–21.
- BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2005.
- BOGOSAVLJEVIĆ, Srdan. *Ekspresionistička lirika*. Novi Sad: Svetovi, 1998.
- VUČKOVIĆ, Radovan. *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo: Svjetlost, 1979.
- ELLERMEYER-ŽIVOTIĆ, Olga. Crnjanski i jedna antologija austrijske poezije. *Stvaraoci i posrednici*. Beograd: Filološki fakultet – Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, 2007, 31–47.
- JANTZ, Antje. *Zur Semantik der modernen Melancholie in der Lyrik des Expressionismus*. Heidelberg: Ruprecht-Karls Universität, 1998.
- JILL, Lloyd. *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- MÖNIG, Ronald. *Franz Marc und Georg Trakl – Ein Beitrag zum Vergleich von Malerei und Dichtung des Expressionismus*. Münster: LIT, 1996.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, Bojana. *Morfologija ekspresionističke proze*. Beograd: Artist, 2003.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, Bojana. Aspekti identiteta u poetici ekspresionizma. *Susret kultura* (Ljiljana Subotić i Ivana Živančević-Sekeruš, pri.). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu i Filozofski fakultet, 2010 (2011), 955–960.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, Bojana. *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- HODEL, Robert. Vorwort. *Momčilo Nastasijević. Sind Flügel wohl...* Gedichte und Prosa. Robert Hodel (Hrsg. und Übertrag.). Leipzig: Leipziger Literaturverlag, 2013, 5–78.
- WEBBER, Andrew. *Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil*. London: Modern Humanities Research Association and the Institute of Germanic Studies, 1990.
- WEICHSELBAUM, Hans. *Eine Biographie*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 2014.

Bojana S. Stojanović Pantović

GEORG TRAKL AND SERBIAN EXPRESSIONISM

Summary

In this paper the author deals with a number of crucial poetical characteristics and devices in the lyrics and prose-poems of Austrian expressionist Georg Trakl (1887–1914), one of the representatives of so-called *poetes maudits*. He also belongs to the authentic

followers of avant-garde tendencies started back in poetry and lyrical prose by Arthur Rimbaud. It has been especially stressed Trakl's poetical device of figuration embodied in boys' figures named Hellian, Elis, Sebastian as well as the notion of "subject as *Vielheit*" (F. Nietzsche). From Nietzsche Trakl has also affiliated the device of "animalization of art" which articulates trauma of modernity, an epochal tension between loneliness, anxiety and the memory of the subject. Besides these, topos of incest and poetic treatment of World War I play very important role in Trakl's tragic sense of life. In this context, it is also considered the reception of Trakl's poetry in the Serbian Expressionism, namely in the literary work of Miloš Crnjanski and a number of typological similarities and differences with Serbian avant-garde poets Rastko Petrović and Momčilo Nastasijević as well.

Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за компаративну књижевност са
 теоријом књижевности
 Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
bspantovic@ff.uns.ac.rs

Др Дарко Ј. Крстић

ПСАЛАМ 1,1–3 У ТЕОДОСИЈЕВОМ ПЕСНИЧКОМ ОПУСУ

Иако Теодосије у своје текстове често умеће наводе појединачних стихова из Светог Писма, као уосталом и сви остали средњовековни писци, његов однос према Пс 1 је комплекснији. Теодосије пешерски интерпретира не појединачни стих наведеног псалма, већ читав одељак Пс 1,1–3 за описивање живота Светог Симеона и Светог Саве. На овај начин користи мрежу антитетских слика и представа из Пс 1 да испева похвалу животима „свете двојице“. Доминирају идеје о Светом Симеону као блаженом мужу из Пс 1, као о дрвету које доноси свој плод на време док се Свети Сава приказује као Симеонов правовремени и добри плод.

Кључне речи: Теодосије, први Псалам, пешер, Свети Симеон, Свети Сава.

Опште је познато колики је значај псалама за композицију и поетику српске средњовековне књижевности. Довољно је сетити се става Светог Саве према псаламској књижевности. У најранијем спису Светог Саве, *Карејском Тийику*, објашњава се поредак дневног богослужења са обиљем псаламског читања. Међутим, то за Светог Саву није довољно па наређује карејским испосницима: „А што остане од Псалтира, то изговори било дању, било ноћу, само да се испева псалтир за дан и за ноћ“ (СВЕТИ САВА 1998: 9). Значај Псалтира за Светог Саву се најбоље огледа у чињеници да је читав један спис посветио тематици читања ове светописамске књиге. У *Указу оное ко ће држаиши овај Псалтир* понавља се наредба: „Псалтир за дан и ноћ да испуниш“ (СВЕТИ САВА 1998: 237). Међутим, Свети Сава се не задовољава ни овим, наиме да се цео Псалтир прочита у току 24 часа, већ, у маниру ранохришћанске непрестане молитве (уп. 1 Сол 1, 2–3), наређује подвижницима, чак и ако прочитају цео Псалтир пре завршетка дана, да свеједно наставе са читањем истог: „Ако си, брате, бодар и разумеш да ти Господ даје снагу и крепост да га славиш, и успеш да га (Псалтир) изговориш пре доласка светлости, или пре окончања дана, онда опет зађи од почетка и окончај, јер се псалтир не окончава никада (псалтир бо не кончае николиже)“ (СВЕТИ САВА

1998: 236–237). Због свега овога, немогуће је не сложити се са Богдановићевом констатацијом: „*Псалтир* је од свих библијских књига највише утицао на стил српских, као и осталих словенских писаца. Приручна књига монаха и лаика, научен напамет, псалтир се својим стиховима, фигурама и својим расположењима уградио у стару српску књижевност као њен главни праобраз и најомиљенији узор. Српска књижевност XIII–XIV века не може се разумети без старословенске библијске и посебно псаламске књижевности, која је усвојена управо у овом првом раздобљу“ (Богдановић 1991: 129–130).

Пс 1 се издваја од свих псалама како по свом месту – на самом почетку збирке псалама – тако и по свом садржају. Пс 1 представља неочекивани почетак Псалтира као збирке песама и молитава, јер се жанровски не сврстава ни у једно ни у друго, већ у категорију дидактичких поема, које се везују за софиолошку књижевност (КАЉМАКНУ 1996: 292). У њему се говори у најопштијим цртама о животу – о два могућа пута у животу и о експортицији да се следи закон Божји¹. Пс 1 даје универзални поглед на свет и зато представља идеалан увод целокупној збирци псалама (GOLDINGAY 2006: 80–81)².

Због свега реченог, не изненађује нас чињеница да је у Теодосијевим списима Пс 1 изузетно заступљен при коришћењу библијских текстова у сврху описивања живота Светог Симеона и Светог Саве. Песничка природа Пс 1 има за последицу да Теодосије највише користи наведени псалм у свом песничком опусу. Оно што је карактеристично за Теодосијеву употребу Пс 1 као библијског модела при описивању „преподобне и свештене двојице“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988б: 136) јесте што се не ослања само на један изоловани стих наведеног псалма, што је најубичајенији начин цитирања или алузија на неки псалм, већ има у виду више стихова, наиме Пс 1,1–3. Теодосије се труди да, при коришћењу Пс 1 при опису живота Светог Симеона и Светог Саве, наведе што већи број алузија на детаље из различитих стихова првог псалма, да би читаоци могли недвосмислено да прочитају и разумеју животописе „свете двојице“ кроз ерминеvтички кључ почетка Псалтира.

¹ Новија истраживања књиге Псалама показују да је распоред псалама уређен тако да се постегзилска „побожност Торе“ наметне целој збирци псалама. Наиме, различити псалми различитих жанрова сигурно су настали у различитим временима и историјским ситуацијама. Међутим, крајњи облик Псалтира имплицира да је формирање канонског реда псалама својеврстан ерминеvтички кључ за читање и разумевање псалама, што за последицу има тумачење многих псалама у контексту различитом од њиховог оригиналног *Sitz im Leben*. Пошто је Псалтир као књига производ постегзилског Јудаизма, канонски поредак псалама има за циљ да обезбеди читање различитих и разнородних псалама у светлу „пoboжности Торе“. Због тога су такозвани „псалми Торе“ (Пс 1, 19, 119) постављени на пивотална места у Псалтиру, како би читаоцу на видљивом месту указали на ерминеvтички кључ који треба да користи при читању најразнороднијих псалама. Опширније о овоме в. MAYS 1987: 3–12. Такође в. BRUEGGEMANN 1997: 445.

² Дахуд сматра да је Пс 1 не само увод, већ и сиже целокупног Псалтира (ДАНООД 1965: 1).

У првом делу наше анализе даћемо кратко тумачење Пс 1, 1–3 да бисмо затим прешли на анализу свих места код Теодосија у којима се наведени псалм користи као светописамски модел за приказивање живота Светог Симеона и Светог Саве.

А) Пс 1,1–3

- 1 Благо човеку (שׂאֵל, ἀνὴρ) који не иде на веће безбожничко,
и на путу грешничком не стоји,
и у друштву безумних не седи,
- 2 него му је омилио закон Господњи
и о закону Његову мисли дан и ноћ.
- 3 Он је као дрво усађено крај потока,
које род свој доноси у своје време (לְעֵבֶר, ἐν καιρῷ αὐτοῦ),
и којему лист не вене,
што год ради, у свему напредује.

Субјекат у првом стиху је שׂאֵל, дакле јеврејска именица са чланом³, која се најчешће користи да означи појединца; у Пс 1,1–3 овај појединац стоји насупрот мноштву безбожника. Јеврејски одређени члан у наведеном стиху ефектно наглашава контраст један-мноштво, наиме контраст између блаженог и благословеног појединца и мноштва безбожника (GOLDINGAY 2006: 82; CLIFFORD 2002: 39). Блажени праведник избегава друштво три групе људи: безбожника (שׁוֹנֵא, ἄσεβων), грешника (שׂאֵל, ἀμαρτωλῶν) и безумних (שׂוֹנֵא, λοιμῶν). Безбожници и грешници су људи који отворено преступају закон Божји; ова два термина представљају готово синониме, што одговара синонимном паралелизму библијске поезије у Пс 1,1аб. Необично је коришћење трећег термина „безумници“ (שׂוֹנֵא) јер је то термин који се скоро искључиво користи у софиолошкој литератури (Пр 1,22; 3,34; 13,1; 19,29) и означава особе које не узимају за озбиљно мудре савете (КАЉМАКНУ 1996: 293).

Могуће је приметити одређену градацију глагола у Пс 1,1. Ићи на веће безбожника представља један грешан чин, док стајати на путу грешника представља озбиљнију ствар јер поред појединачног греха означава постојаност, тј. стајање у греху. Појединачни грех из Пс 1,1а постаје у Пс 1,1б начин живота. Коначно, седети са безумницима значи не само живети у греху него и давати свој максимални допринос саветовањима са безумницима око продубљивања супротстављању закону Божјем (GOLDINGAY 2006: 82; GUNNEL 1982: 327). Стиче се утисак кумулативног дејства наведених глагола.

Док се у првом стиху псалма описује шта је праведник дужан да избегава, у другом стиху се назначује шта је потребно човек да следи да би био блажен. Реч је о закону Господњем (Тори), који човеку представља извор крајњег задовољства и око кога се непрекидно стара („дан и ноћ“).

³ У преводу Септуагинте (LXX) изоставља се члан, па се реч שׂאֵל преводи само саἀνὴρ.

У следећем стиху даје се сликовита метафора блаженог човека који дању и ноћу следује закону Божјем. Метафора је преузета из свакодневног пољопривредног живота у Палестини. Реч је о слици дрвета које је засађено поред текуће воде и због тога је стално зелено и доноси обилне плодове. Псалмопевац директно позајмљује мотив из Јер 17,8, али истовремено алудира на реке у рају (Пост 2), које су извор среће и благостања (Даноод 1965: 4). Ова слика је, у сваком случају, необична у географији Палестине, која је врло оскудна у сталним воденим токовима⁴ и дрвеће је изложено немилој топлоти Сунца (Καϊμακνης 1996: 296). За разлику од палестинских поточића и вада, који лети пресушују, божански токови живоносне Торе су непрекидни и омогућавају постојано блаженство и задовољство праведнику (ROGERSON–McKAY 1977: 17). Да псалмопојац има на уму летњу жегу види се по томе што је то годишње доба када дрвеће листа и доноси своје плодове, што је наравно могуће једино ако се налази поред сталног извора воде (GOLDINGAY 2006: 85)⁵. Само овако брижљиво посађено дрво, које ужива свежину на обали сталне текуће воде, може да донесе обилан плод у своје време. Учење о „правом времену“ је још једна значајна софиолошка тема (VON RAD 1978: 138–143) која свој најпотпунији израз налази у Проп 3,1–8. Софиолошки закључак да је Бог „све учинио да је лепо у своје време“ (Проп 3,11) имплицитно да је и дрво које доноси плод у своје време извор лепоте и дивљења људи.

Б) Теодосијева пешерска интерпретација Пс 1,1–3

Теодосије користи Пс 1,1–3 при описивању и похвали како Светог Симеона тако и Светог Саве. Зато ћемо почети нашу анализу местима на којима хвали Светог Симеона, да бисмо затим обухватили и Светог Саву.

а) Свети Симеон као блажен муж

Наше истраживање ћемо почети делом из *Похвале светим и прейодобним оцима нашим Симеону и Сави*, где срећемо цитат из Пс 1 који Теодосије примењује на светог Симеона. Наведени цитат је део шире тематике о веродостојности информација о светом Симеону, с обзиром на временску дистанцу која раздваја Теодосија од њега. Теодосије у маниру класичне хеленске историографије посматра писање похвале као спасавање од заборав⁶ похваљене особе, али истовремено се у аскетско-дидактичком маниру ограничава на описивање Симеонових врлина: „Због тога је нама за поуку и као корисна, она и установљена: да садашњи нараштај пишући сачува одличја

⁴ О оскудности река и вода Палестине в. Глумац 1999: 20–21.

⁵ Летња жега и неиздржива врућина играју много експлицитнију улогу у Јер 17,7–8, који је текст најсличнији Пс 1: „Благо човеку који се узда у Господа и коме је Господ узданица. Јер ће бити као дрво усађено крај воде и које низ поток пушта жите своје, које не осећа кад дође припека, него му се лист зелени и сушне године не брине се и не престаје рађати род“.

⁶ „Ово је преглед историје Херодота Халикарнашанина, који је написан ради тога да се временом не би умањено значај онога што је човечанство створило, те да велика и дивна дела...не би била заборављена“ (Херодот 2009: 5).

најбољих мужева који су Богу угодили...; да не би у дубоком забору остале прикривене врлине изузетних, него да се што јаснијим и разумним речима оне откривају“ (Теодосије 1988б: 237). Затим наставља у истом историографском маниру: „Јер о свим исправљењима преподобног оца нашег Симеона – како нисмо од почетка у њима учествовали и због многих година које нас удаљавају од његовог земаљског живота – ми не можемо казивати. Него само према житију његовом, како смо га читајући разумели,...а које нама, деци његовој, они који памте у књизи оставише“ (Теодосије 1988б: 237). Према томе, Теодосије признаје да су му као извор информација о временски удаљеном Светом Симеону послужила дела старијих писаца који су били сведоци Симеоновог живота. Као објекат енкомимијума Теодосије не наводи ни античке хероје нити класичне хришћанске светитеље, већ Светог Симеона сврстава у ред најбољих „мужева“. Коришћење појма „муж“ за опис Светог Симеона даје повод Теодосију да у ред сведока Симеоновог мужества позове и псалмопојца Давида: „Јер чујемо како беше муж за којег и Давид у почетку својих књига, пре нас похваливши га, рече: *Блажен муж који не иде на веће безбожничко, и на њују жрецничком не сјоји, и у друштву не ваљалих људи не седи. Небо му је омилио закон Господњи и о закону његову мисли дан и ноћ*“ (Теодосије 1988б: 237–238). Теодосије сматра Давида крупним сведоком Симеоновог мужества тако да тумачи Пс 1,1–2 у смислу сведочанства о Светом Симеону. Штавише, он приказује Давида како има на уму управо Светог Симеона када пише Пс 1,1, тј. како пише похвалу Светом Симеону. Овај начин актуализације старозаветног стиха у историјској стварности средњовековне српске државе могао би се квалификовати као Теодосијев пешер на Пс 1,¹⁷.

Установивши везу између Светог Симеона и Пс 1,1, Теодосије преузима појам „муж“ из наведеног псаламског стиха као кључну реч, како структурално тако и тематски, за енкомимијум који следи: „Муж славан по племенитости и богатству, муж у бојевима изузетан и у потпуности ратовању обучен, муж величан у крепости, и више него било који други на гласу по страху који улива противницима; муж благочашћем и вером, гостољубивошћу и штедрошћу према сиромасима веома украшен; муж по снази и богатству више обдарен од Адама и Јова, и у сваком благостању у Богу богат; добри муж који стално чини милостиње и много се брине за сиромаше и убоге; муж хваљен због разборитости и праведности; муж који је, велим, у духовној чежњи од свих истрајнији, муж у свему по вољи Божијој“ (Теодосије 1988б: 238). Теодосије девет пута у овој похвали почиње реченице са појмом „муж“

¹⁷ Основна карактеристика пешера као начина тумачења старозаветних текстова је чињеница да се у пешеру све што се говори у Старом Завету тумачи кроз призму есхатолошког испуњења у историјској епохи и заједници писца-тумача. Пешер је био нарочито популаран у есхатолошким и апокалиптичким заједницама, као што је на пример Кумран. О пешеру као ерминевтичком методу старозаветних списа в. Радовић 2002: 14; Агоуриџ 1984: 83–85.

чија намерава на резонанцију има за циљ повезивање у свести читалаца Светог Симеона са блаженим мужем из Пс 1,1.

Теодосијев пешерски приступ Пс 1,1–3 још је уочљивији у литургичко-поетским радовима. Конкретно, у трећој песми другог канона *Службе Свѣтѣм Симеону* Теодосије инкорпорира Давидову похвалу Светог Симеона у литургијску службу. Теодосије тумачи Пс 1,3, тј. псаламско помињање плода доброг дрвета у светлу Симеоновог мироточења, што представља занимљиву интерпретацију догађаја из живота Светог Симеона у рецепцији псаламског стиха:

Блаженим човеком још Давид тебе нарече, (=Пс 1,1а)
и од нас сада хваљен јеси,
савета нечистивих, Симеоне, не примивши, (=Пс 1,1в)
с пута безаконика уклонивши се, (=Пс 1,1б)
закону Господњем учећи се, (=Пс 1,2)
дрво плодовито засадив се, (=Пс 1,3а)
благодаћу Духа напајан. (=Пс 1,3а)
Плодове благоухане добродетељи (=Пс 1,3б)
делатељу Христу приносиш,
од кога благодат примивши,
миро, сада, оче, истачеш... (Теодосије 1988б: 64).

Теодосијево широко коришћење Пс 1,1–3 у литургичком слављењу Светог Симеона додаје једну нову димензију рецепцији псаламског текста. Док се у Пс 1 блажен муж директно супротставља грешницима и њиховом начину живота, без икакве назнаке да је икада учествовао у грешничком безакоњу, Теодосије јасно наводи да се Свети Симеон уклонио са пута безаконика. Могли бисмо да закључимо да је раније и он ходао тим путем, тј. водио такав живот. Ово би могла да буде алузија на Немањино абдицирање са престола и монашење, тј. напуштање политичке власти. Ова коренита промена у Немањиним животу је приказана као његово пресађивање из друштва безаконика, као плодносног дрвета, поред вода које су симбол Светог Духа.

Занимљиво је да је оваквом интерпретацијом Симеоновог монашења и одласка на Свету Гору у светлу Пс 1 Теодосије много ближи масоретском тексту (М) псалма, него његовој септуагинталној верзији (LXX) у коју је сигурно могао да има увид. Грчки превод Пс 1,3 користи израз τὸ ξύλον τὸ πεφυτευμένον што би значило дрво које је засађено, а не пресађено са неког другог места; глагол φυτεύω означава засађивање, док глагол μεταφυτεύω означава пресађивање, тј. просторно премештање саднице и њено засађивање на другом месту. Насупрот томе, масоретски текст (М) користи глагол לָשַׁךְ који означава пресађивање са једног места на друго тако да коришћење овог глагола треба да носи конотацију пресађивања блаженог и праведног мужа на место рајског блаженства и сталног дотока воде (Даноод 1965: 3–4).

Теодосије пнеуматолошки тумачи воду из Пс 1,3 као благодат Светог Духа, чиме верно следује јовановској теологији о води као симболу Светог

Духа (уп. Јн 7,38–39; 19,30.34). Свети Симеон је приказан као плодносно дрво из Пс 1,3 који доноси благомирисне плодове свом делатељу Христу. Теодосије христолошки тумачи коришћење „теолошког пасива“ (passivum-divinum) из Пс 1,3 при опису светог Симеона, јер уместо Бога као делатника који пресађује блаженог мужа (Пс 1,3) описује Христа као ратара који пресађује светог Симеона из грешничког окружења политичке власти средњовековне српске државе у блажени рај Свете Горе. Христос на себе преузима функцију Бога из Пс 1,3, што је у потпуном складу са христологијом *Јеванђеља по Јовану* (уп. Јн 5,17–30; 17,1–5.10). Коначно, Теодосије интерпретира миро из Симеонових моштију као плод из Пс 1,3, тј. као својеврстан сок од наведеног плода. Догађај Симеоновог мироточења се интерпретира у светлу Пс 1 тако да то потврђује пешерско испуњење Пс 1 у животу светог Симеона, пошто је миро псаламски плод (сок) који исходи из моштију Светог Симеона као плодносног дрвета.

Истоветну метафору, само не толико разрађену, Теодосије слика у осмој песми *Заједничког Канона њрејодобном Симеону и светишћелу Сави*. Он се усредсређује пре свега на стих Пс 1,3 у приказивању светог Симеона:

Плодна маслина, Симеоне, (=Пс 1,3а)
 вере правошћу показа се,
 милостив, ниште милосрђем обасуо јеси,
 и у време своје добар пород Господу принесе, (=Пс 1,3б)
 од света се одрече и страсти умртви,
 дом благодати постав,
 и из часних моштију миро благовону точећи
 веселиш душе наше (Теодосије 1988б: 146).

Теодосије описује Светог Симеона не као било које дрво већ га ближе одређује као дрво маслине. Писац изражава слободу у обогаћивању првобитног мотива засађеног дрва (Пс 1,3) мотивом плодне маслине као симболом Израилља (уп. Јер 11,16; Ос 14,6; Рим 11,17–24). Свети Симеон је у своје време дао добар пород, као дрво из Пс 1,3, а тај пород је свето миро које тече из његових моштију. Занимљиво је да у овој отвореној алузији на Пс 1,3, Теодосије јасно наглашава моменат Симеоновог одрицања од света у чину монашења и одласка на Свету Гору, што би потврдило Теодосијево читање Пс 1,3 у светлу пресађивања а не засађивања. Интертекстуално читање наведених Теодосијевих стихова у светлу Пс 1, имало би за последицу да Теодосије посматра Симеонову политичку власт кроз јовановски појам „свет“ (κόσμος), тј. кроз реалност која је супротна Богу и означава сферу грешника (уп. Јн 8,23; 12,31; 15,18–19)⁸. Симеоново одрицање од политичке власти је истовремено и одрицање од друштва својих политичких сарадника и

⁸ Теодосије на другим местима јасно користи јовановски појам „света“, као у деветој песми *Заједничког канона Светом Симеону и Светом Сави*: „у плоти живећи за свет сте мртви постали“ (Теодосије 1988б: 138).

саветника, који би онда у интертекстуалном читању са Пс 1,1 функционисали као безбожници и грешници.

Као што маслина даје добар плод из кога људи екстрахују миришљаво маслиново уље тако и Свети Симеон даје „благовоно миро“, тј. добар плод из Пс 1,3. Поређење Светог Симеона са маслиновим дрветом омогућава Теодосију повезивање мотива из Пс 1 са моментима из живота светог Симеона. Као што је маслиново уље у Библији било нека врста универзалног лека (уп. Лк 10,34), тако и миро из Симеонових моштију чини чудесна исцељења људи од најразличитијих болести. Занимљиво је да Теодосије поново прибегава јовановској теологији када обогаћује слику из Пс 1 при опису Симеоновог мироточења. Теодосије каже да свети Симеон поста „дом благодати“, што би била суптилна алузија на бању Витезду у Јн 5,1–2. Наиме, израз „дом благодати“ би могао бити превод на српски јеврејског назива бање Витезде (אֶתֶּן לַיְהוָה).

б) Свети Сава – добар плод Светог Симеона као доброг дрвета из Пс 1

Теодосијева песничка имажинација се не ограничава само на Светог Симеона у пешерској интерпретацији Пс 1, већ Светом Симеону придружује и Светог Саву. Ово је својствено Теодосијевој *Похвали светим и њрејодобним оцима нашим Симеону и Сави*, где писац описује Светог Саву као добар плод свога оца, који је приказан као благословено дрво из Пс 1. Другим речима, Теодосије креативно тумачи Симеоново биолошко очинство Светом Сави сликом плода са Симеона као благословеног дрвета: „А сада приђимо његовом сину, по телу, а оцу по Духу Светом. И нађимо и тај од доброг дрвета плод изузетан, те због доброг плода и дрво умножено прославимо и ублажимо“ (Теодосије 1988б: 240). Теодосије успоставља везу између оца и сина као однос између доброг дрвета и доброг плода и тако асоцира своју пешерску интерпретацију Пс 1 са мудросном максимом из Лк 6,43–44: „Јер нема дрвета добра да рађа зао род, нити дрвета зла да рађа добар род. Јер се свако дрво по роду своме познаје (ἐκαστον γὰρ δένδρον ἐκ τοῦ ἰδίου καρποῦ γινώσκεται); јер се смокве не беру са трња, нити се грожђе бере са купине“. Занимљиво је да се у наведеном јеванђелском стиху користи пример смокве као доброг дрвета које доноси добар плод. Иако Теодосије експлицитно не назначује смоквино дрво као паралелу са Светим Симеоном при интертекстуалној асоцијацији пешерски интерпретираног Пс 1 и Лк 6,43–44, она није немогућа. Напротив, имплицитно доживљавање Светог Симеона као смокве добиће потврду у следећој похвали светом Сави као добром плоду Светог Симеона, приказаног симболом доброг дрвета из Пс 1.

⁹ В. КАРАКОЛНС 1997: 137–138. Иако се већина научника не слаже да је ово оригинално јеврејско значење имена бање Витезде – што је такође став приређивача 27. издања Nestle-Aland критичког текста Новог Завета – ова чињеница за нас не игра пресудну улогу, јер су овакве популарне етимологије могле бити познате и самом Теодосију. На крају, овакве етимологије су нашле своје место и у неким од најцењенијих кодекса новозаветног текста, наиме у чувеном Codex Alexandrinus-у. Опширније о текстуалној историји Јн 5,1–2 в. BROWN 1966: 206–207.

У овој похвали долази до изражаја Теодосијев поетско-теолошки симболизам који својим недвосмисленим библијским алузијама проширује семантичку мрежу похвале „светој двојци“ јер пешерску интерпретацију Симеоновог живота обогаћује другим светописамским текстовима:

„Радуј се, Симеоне, преподобни и мироточиви,
 благочашћа посађено дрво (=Пс 1,3а)
 при духовним водама напајано, (=Пс 1,3а)
 који си плод свој, Саву, (=Пс 1,3б)
 још у време земаљског живота, (=Пс 1,3б)
 посленику Христу дао...
 и лист твој, оче, (=Пс 1,3в)
 не отпаде, кажем,
 синови синова твојих
 светим твојим и Богу благоугодним молитвама
 све до сада побожно код нас царују“ (Теодосије 1988б: 248).

Свети Сава није само плод свог оца, већ је и плод који је дат у право време (Пс 1,3б). Софиолошко право време у Пс 1,3 Теодосије интерпретира као време Симеоновог земаљског живота, што би могло бити пишчева алузија на Растково монашење у тренутку док је Стефан Немања вршио политичку власт, тј. био велики жупан. Теодосије уноси христолошки мотив у пешерској интерпретацији Пс 1 јер, док се у псалму не наводи ко убире плод дрвета, писац *Похвале* наводи Христа као примаоца Симеоновог плода, тј. Светог Саве у тренутку његовог монашења. Теодосијева христолошка иновација у пешерској интерпретацији Пс 1 писцу омогућава стварање алузије на једину епизоду из Христовог живота у којој се описује Његов однос према плоду и лишћу – Христово проклињање бесплодне смокве (Мк 11,12–14.20–21). Ради се о епизоди када огладнели Христос види у даљини смокву на којој осим лишћа не налази плода; пошто не утољује своју глад, Христос је проклиње и она се потпуно осушује остајући и без лишћа. Иако исту епизоду описују и Матеј (Мт 21,18–20) и Лука (Лк 13,6–9), једино Марко објашњава у Мк 11,13 да „још не беше време смокава (ὁ ὕαρ καιρὸς οὐκ ἦν σῦκων)“. Ако прихватимо да се епизода одиграла пре јеврејске Пасхе, значи у периоду од краја марта до средине априла, логично је да на дрвету још није било плодова, већ само лишћа (КАРАВИДΟΠΟΥΛΟΣ 2001: 369–370). У сваком случају, Марково помињање „времена“ смокве даје Теодосију текстуалну прилику да интертекстуално повеже Пс 1 са Марковим описом Христовог проклињања смокве.

Према томе, Теодосијево уношење христолошког мотива у пешерској интерпретацији Пс 1 има за последицу интертекстуално повезивање Пс 1 и Мк 11,12–14.20–21 при похвали Светог Симеона и Светог Саве. Ако је Свети Сава добар плод Светог Симеона који је дат Христу у право време онда је Свети Симеон благословено дрво које је, за разлику од проклете смокве из Маркове перикопе, не само дало Христу плод у право време (Свети Сава) већ и задржало све своје лишће (Немањини потомци на власти). Теодосије при

похвали Симеона и Саве поетски надахнуто ствара антитезу између благословеног дрвета из Пс 1, које даје свој плод у право време и задржава све лишће, са бесплодним и осушеном смоквом из Маркове перикопе. На овај начин до максимума наглашава благословеност и блаженост Светог Симеона (Пс 1,1), његовог плода Светог Саве, али и целе благородне династије Немањића, која је приказана као лишће блаженог дрвета, тј. самог Светог Симеона.

Јасна политичка нота похвале Светог Симеона у виду сакралне валидације династије Немањића представља директну последицу интертекстуалног повезивања Пс 1 и Мк 11,12–14.20–21. Теодосије не наводи које је Свети Симеон благочестиво дрво, мада алузија на Маркову перикопу о Христовом неналажењу плода имплицира могућност да је Свети Симеон схваћен као благословена смоква, наравно насупрот проклетој и осушеној смокви из Маркове перикопе. У Старом Завету се јеврејски народ као политички ентитет симболички приказује сликом смокве (MANN 1986: 438), док се Божји суд над њим, у виду политичког слома, представља уништењем смокве и њеног лишћа (Ос 9,10; Ис 34,4; Јер 24; 29,17). Политичка порука Теодосијеве похвале Светом Симеону, настала интертекстуалним повезивањем Пс 1 и Мк 11,12–14.20–21, јасна је: за разлику од бесплодне и безлисне маслине, која симболизује политички крах јеврејске државе у Христово време, светородна династија Немањића је утемељена на благословеној смокви (Светом Симеону) јер представља њено многобројно лишће које непрекидно, до Теодосијевог времена, влада српским земљама.

Заједничко прослављање Светог Симеона и Светог Саве је код Теодосија брижљиво наглашено теолошким концептом „свете двојице“, који представља свесну алузију на хришћанско учење о Светој Тројици: „Двојица у животу једнодушни, двојица у пустињи сапосници, двојица изнад ума добра примише, двојица сада Тројици предстоје, двојици сви скупа хвалословље приносимо“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988б: 113). Једнодушност оца и сина, Светог Симеона и Светог Саве (ЈОВАНОВИЋ-СТИПЧЕВИЋ 1988: 322), омогућава Теодосију да симболику коју је користио при описивању оца примени и на сина. Због тога Свети Сава може да буде приказан не само, као што смо претходно видели, као плод Светог Симеона, већ истовремено и као само дрво у Теодосијевој пешерској интерпретацији Пс 1,3. У трећој строфи прве песме *Службе Свештом Сави*, Теодосије недвосмислено приказује Светог Саву и као дрво и као добар плод из Пс 1:

„Мудрости почетак, страх Божји заволевши
и заповестима Божјим увек учећи се, (=Пс 1,2)
дрво засади се крај извора вода духовних (=Пс 1,3а)
и њима, оче, напајан,
плод Христу, Саво, принесе се (=Пс 1,3б)“ (ТЕОДОСИЈЕ 1988б: 92).

Свети Сава није више само добар плод који израста из дрвета – Симеона, већ постаје дрво које се само засађује крај рајских вода духовних, истовремено бивајући и добар плод принесен Христу. Савина иницијатива да

се засади крај вода вероватно означава његов одлазак на Свету Гору, чиме би монашка држава попримила обриси духовног раја богатог водама (уп. Пост 2,10–14). Свети Сава би, следствено овој симболици, постао рајско дрво и рајски плод.

Последњи пример Теодосијевог коришћења Пс 1 у интерпретацији живота Светог Симеона и Светог Саве потврђује песникову маштовитост и креативност у повезивању слика из псаламског текста са моментима у животу светитеља. Слава осме песме *Заједничког канона Свештоме Симеону и Свештоме Сави* описује подвижништво Светог Саве семантички повезано са борбом благородног дрвета из Пс 1 са врућином:

„Пламен љубави родитељске
одважно, Саво, угасио јеси,
од света и светодршца усрдно побегавши,
распаљивања младости постом пригушив
процветао си као дрво крај извора духовних, (Пс 1,3а)
што се водама уздржања напаја
и на време доноси плод (Пс 1,3б)
који весели срца оних што певају:
Господа појте и преуносите на све векове (Теодосије 1988б: 137–138).

Теодосије се усредсређује на имплицитни псаламски контраст између несносне врућине Палестине и хладовине дрвета поред сталног воденог тока да прикаже Савин одлазак из света на Свету Гору, као и његово бескомпромисно подвижништво против младалачких страсти које покушавају да га вежу за јовановски појам света. Као што је дрво из Пс 1 пресађено из предела несносне врућине у крај поред сталног воденог тока, тако је и Савин одлазак на Свету Гору упоређен са његовим засађивањем (као дрвета) – „крај извора духовних“. Теодосије назначује место одакле је Растко побегао као „свет“, што је појам јовановске теологије, али не задржава се на њему већ духовно созерцава субјект иза појма „свет“. То је „светодржац“, појам који представља калк од грчке речи κοσμοκράτωρ, термин који се у својој јединој употреби у Новом Завету користи да означи сатанске силе (Еф 6,12). У свету, иза којег стоји светодржац Сатана, Растка је, као младо дрво, жарила родитељска љубав. Топлина родитељске љубави, од уобичајеног позитивног тона, за Теодосија постаје нешто негативно јер га асоцира на несносну врућину и пламен из Пс 1, које Сава може да угаси једино одласком на Свету Гору. Теодосијево негативно виђење родитељске љубави је потпуно у складу са традиционалним оправдањем за Савино бекство од родитеља у манастир: „Који љуби оца или матер више од мене није мене достојан“ (Мт 10,37)¹⁰.

Слика гашења пламена је преузета из Еф 6,16, где се односи на борбу верника против „огњених стрела нечастивога“. Ако овоме додамо коришћење

¹⁰ У *Житију свештог Саве* Теодосије користи исти библијски стих за описивање Савиног бега у Свету Гору. В. Теодосије 1988а: 106.

речи „светодржац“ (уп. Еф 6,12), која такође упућује на одељак Еф 6,10–20, у коме је тема духовна борба хришћанина против Сатане, онда можемо да закључимо да Теодосије интерпретира Пс 1 (антитеза врућина-хлад) у животу Светог Саве кроз призму Еф 6,10–20. Пре свега се та борба против несносне врућине сатанских напада у животу Светог Саве води против примата родитељске љубави (уп. Мт 10,37), а затим у Светој Гори против младалачких страсти чије распаљивање је онемогућено једино Савиним постом. Једино после борбе против врућине (родитељске љубави и младалачких страсти) инхерентне свету, Свети Сава се премешта у рајски простор Свете Горе, крај свежих „извора духовних“ и „вода уздржања“ и тек ту процветава и на време доноси плод, управо као блажен муж из Пс 1.

Закључак. Теодосије развија широку рецепцију псаламске поезије управо у својим поетским делима. Пс 1,1-3, као почетак збирке Псалама, има нарочито место у Теодосијевом песничком опусу, јер га користи на пешерски начин да у светлу псаламских стихова опише догађаје из живота Светог Симеона и Светог Саве. Песник Теодосије показује велику креативност при примени слика и представа из Пс 1,1–3 на живот „свете двојице“. Он неусиљено приказује како Светог Симеона тако и Светог Саву као псаламске блажене мужеве, који су благородна дрва засађена у духовном рају Свете Горе, где се напајају на духовним изворима. Богатству поетске имажинације доприноси песничко поређење односа између оца и сина односом благословеног дрвета из Пс 1,3 и његовог плода који рађа у право време.

ИЗВОРИ

- БИБЛИЈА – *Свѣто Писмо Сѣароѣ и Новоѣ Завѣѣа*. Ваљево: Глас Цркве, 2007.
- СВЕТИ САВА. *Сабрана дела*. Томислав Јовановић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга, 1998.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Жиѣија*. Димитрије Богдановић (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ТЕОДОСИЈЕ. *Службе, канони и Похвала*. Биљана Јовановић-Стипчевић (прир.). Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988.
- ХЕРОДОТ. *Исѣорија*. Београд: Дерета, 2009.

*

- Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1998.
- Septuagint*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2006.
- Novum Testamentum Graece*. 27th edition. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1993.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ΑΓΟΥΡΙΔΗΣ, Σάββας. *Ερμηνευτική των ιερών κειμένων*. Αθήνα: Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων, 1984.
- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Исѣјорија сѣјаре срѣске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1991.
- ГЛУМАЦ, Душан. *Библјска археологија*. Београд – Србиње: Богословски Факултет – Академија Светог Василија Острошког, 1999.
- ЈОВАНОВИЋ-СТИПЧЕВИЋ, Биљана. Похвала Светоме Симеону и Светоме Сави. Биљана Јовановић-Стипчевић (прир.). ТЕОДОСИЈЕ. *Службе, канони и Похвала*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1988, 321–322.
- ΚΑΪΜΑΚΗΣ, Δημήτρης. *Ψαλώ τω Θεώ μου*. Θεσσαλονίκη: SIMBO, 1996.
- ΚΑΡΑΒΙΔΟΠΟΥΛΟΣ, Ιωάννης. *Το κατά Μάρκον Ευαγγέλιο*. Θεσσαλονίκη: Πουρναρά, 2001.
- ΚΑΡΑΚΟΛΗΣ, Χρήστος. *Η θεολογική σημασία των θαυμάτων στο κατά Ιωάννην ευαγγέλιο*. Θεσσαλονίκη: Πουρναρά, 1997.
- РАДОВИЋ, Амфилохије. *Исѣјорија ѿумачења Сѣјароѡ Завјеѣа*. Никшић: Јасен, 2002.

*

- BROWN, Raymond E. *The Gospel according to John (i-xii)*. Garden City, New York: Doubleday, 1966.
- BRUEGGEMANN, Walter. *Theology of the Old Testament*. Minneapolis: Fortress Press, 1997.
- CLIFFORD, Richard. *Psalms 1–72*. Nashville: Abingdon Press, 2002.
- DAHOD, Mitchell. *Psalms 1–50*. Garden City, New York: Doubleday, 1965.
- GOLDINGAY, John. *Psalms 1–41*. Grand rapids, Michigan: Baker Academic, 2006.
- GUNNEL, Andre. ‘Walk’, ‘Stand’ and ‘Sit’ in Psalm i 1–2. *Vetus Testamentum* 32 (1982): 327.
- MANN, C. S. *Mark*. New York: Doubleday, 1986.
- MAYS, J. L. The Place of Torah Psalms in the Psalter. *Journal of Biblical Literature* 106 (1987): 3–12.
- MON RAD, Gerhard. *Wisdom in Israel*. Nashville-New York: Abingdon Press, 1978.
- ROGERSON J. W. – MCKAY J. W. *Psalms 1–50*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Darko J. Krstić

PS 1,1-3 IN THE POETRY OF THEODOSIUS

Summary

The medieval Serbian writer Theodosius develops a wide reception of the biblical verses in his poetry in order to present an encomium for St. Symeon and St. Sava. Theodosius, in his poetical opus, uses much of the Psalter, the most poetic and the most widely known biblical book among the medieval Serbian monks. Among the 150 Psalms, Theodosius is especially interested in the Ps 1, as the very beginning of the Psalter, and

appropriates a wide range of motifs of the Ps 1,1–3 in order to present in a pesheric way the lives of “the Holy Two”, namely St. Symeon and St. Sava. Theodosius depicts, in the manner of intertextual connection of the Ps 1,1–3 with his encomia of St. Symeon and St. Sava, the founder of Nemanjic Dynasty as the blessed man of Ps 1, who brings forth good froot which is for Theodosius a metaphor for both the myrrh from Symeon’s relics and St. Sava as his offspring.

Центар за Црквене студије
Победина 20, 18000 Ниш, Србија
darkovelja@yahoo.com

Др Милена М. Каличанин

САВРЕМЕНА АМБИВАЛЕНТНОСТ ЛИКА ШЕКСПИРОВОГ КРАЉА ХЕНРИЈА V: НАЦИОНАЛНИ ЈУНАК ИЛИ ВЕШТ МАНИПУЛАТОР?¹

Имајући у виду чињеницу да се 2014. године прославља јубилеј од 450 година од рођења барда енглеске ренесансе, Вилијама Шекспира, рад се бави испитивањем аспекта савремености његових комада, с посебним освртом на историјску драму *Хенри V*. У лику Шекспировог краља Хенрија V уочава се амбивалентна бинарна опозиција између националног јунака и вештог манипулатора, нарочито у погледу појашњавања разлога енглеске територијалне аспирације ка Француској на почетку XV века. Будући да се ренесанса сматра почетком модерног доба, у раду се разматра идеја постојања идентичног обрасца идеолошког поробљавања како у енглеском друштву из XV века, тако и у модерном друштву данас. Теоријски оквир рада заснива се на критичким увидима новоисторичара (Гринблата), културних материјалиста (Долимора и Синфилда) и презентиста (Фернија).

Кључне речи: идеологија, субверзија, нови историзам, културни материјализам, презентизам.

Најупечатљивију разлику између два дела *Хенрија IV* и *Хенрија V* представља одсуство Фалстафа у наставку Шекспирове приче о глорификованом краљу ратнику, Хенрију V. Иако је у епилогу другог дела *Хенрија IV* Шекспир дао обећање да ће у наставку ове историјске приче Фалстаф незаобилазно тумачити једну од главних улога, аутор је коначно одлучио да изостави овај лик из наредне историјске драме друге тетралогije. Постоји велики број могућих разлога ове Шекспирове одлуке. Још се по првом извођењу *Хенрија IV*

¹ Овај прилог представља одломак из необјављене докторске тезе ауторке, *Сукоб ђолићичког и личног у Шекспировим историјским драмама*, одбрањене децембра 2013. године на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др. Владиславе Гордић Петковић.

говорило о протесту од стране моћне аристократске породице Брук, која је по неким елизабетинским изворима директно повезивана са Фалстафом Олдкаслом по родбинској линији, те су представници ове утицајне породице вршили притисак на аутора да изостави Фалстафов лик у наставку, како се њихова часна репутација не би даље асоцирала са тим оличењем моралне корупције, како су га они доживљавали.

Друго могуће појашњење које се често помиње у критикама Шекспирових историјских драма јесте да Шекспир није могао да се усредсреди на описе Фалстафових манипулативних несташлука и безбрижног сплеткарења у светлу озбиљности родољубивог осликавања чувене енглеске победе над Французима у бици код Аженкура (1415). Будући да се у свим историјским изворима које је Шекспир консултовао краљ Хенри V недвосмислено описивао као светац и ратник истовремено, по мишљењу великог броја књижевних критичара, овај енглески идеал владара морао је да буде у потпуности одвојен и на тај начин заштићен од неодољивог утицаја пародије и бурлеске које је само Фалстафово присуство изазивало. Чини се да ово друго појашњење заиста има смисла из перспективе аутора, јер би даље наглашавање Фалстафове анархичне силовитости и енергичне виталности дефинитивно угрозило опис главног драмског лика, краља Хенрија V.

Тако симпатични дебели витез бива уклоњен већ у првом чину драме, и то ван сцене, одмах након представљања реформисаног краља и његове будуће улоге родољубивог борца против страних завојевача. Тачан узрок Фалстафове смрти није познат, публика и читаоци, међутим, добијају незваничну информацију да је Фалстаф умро од „сломљеног и препуклог срца“ (II, ii, 114), јер га је некадашњи пријатељ Хал срамно одбацио. Сама сцена Фалстафове смрти описана је кроз коментар његових пријатеља из крчме и представља „тријумф Шекспирове вештине да приглупо брбљање, патос и непристојан хумор удружи у дирљив приказ“ (Костић 1994: 297).

Као закључак дирљивог Крчмаричиног описа Фалстафове смрти наводи се неприлична и иронична Бардолfoва констатација да је „нестало горива које је одржавало ту ватру“ (II, iii, 27). Без обзира на непристојне коментаре Фалстафових некадашњих следбеника, његов нестанак оставља велику празнину у комаду, те шекспиролог Костић истиче, цитирајући Хазлита (Hazzitt), да „сви његови пратиоци делују као сателити без сунца“ (Костић 1994: 297), али, с друге стране, више нису у Фалстафовој сенци, што им омогућава да добију изразитије личне особености.

Међутим, иако комичне сцене у *Хенрију V* имају функцију реалистичног и антиидеалистичког контрапункта претераној и, самим тим, вештачки исконструисаној, патриотској реторици краља и његових племића као и у претходна два дела *Хенрија IV*, сви маргинални ликови Фалстафових следбеника далеко су неупечатљивији и неатрактивнији у односу на њиховог доминантног претходника. Тако је деградација Фалстафовог света, започета у другом делу *Хенрија IV*, коначно завршена: Бардолф и Ним, једина нова фигура у крчмарском кругу Фалстафових следбеника, на крају драме бивају

обешени, блудница Доли умире од венеричних болести, а Пиштољ се враћа у Енглеску где наставља своју каријеру ратне пијавице као сецикеса и подводач. За разлику од Фалстафа, његови недорасли следбеници не представљају значајну анархичну претњу, нити, пак, озбиљну субверзивну силу постојећем систему вредности.

С друге стране, имајући у виду значај који је посвећиван краљу Хенрију V у историјским изворима, као и у популарним легендама, може се с правом рећи да је краљ Хенри V представљао оличење идеалног ренесансног владара, чији је систем вредности, бар на први поглед, директно супростављен моралном посрнућу које карактерише Фалстафове следбенике. За разлику од тензије која је постојала у оба дела *Хенрија IV*, а тичала се разлике између два краљева тела, како тврди Канторовиц (KANTOROWICZ 1957: 7, 13)², његове приватне и јавне сфере, у *Хенрију V* овај сукоб не постоји, јер је краљ Хенри V у потпуности идентификован са својом јавном функцијом, те се чини као и да нема приватни живот. Стога, личност краља Хенрија V постаје синоним за извршавање званичних владарских дужности и одговорност у управљању државом. На први поглед, све идеалне владарске одлике илустроване су у понашању и карактеру Хенрија V: он је свестран, начитан, спреман да уважава мишљења умних људи, храбар, правдољубив, немилосрдан у одбрани државних интереса, славољубив и богобојажљив. Међутим, као што ће даља анализа драме показати, Шекспирово виђење Хенријевих владарских особина не искључује одређени ниво критичности и двосмислености.

Тилијардово мишљење о *Хенрију V* веома је занимљиво истаћи, нарочито ако се узме у обзир да овај комад заузима значајно место у његовом општем обрасцу Шекспирових историјских драма, јер илуструје државно и национално јединство, а не подељеност описану у другим драмама из историјског циклуса као последицу деструктивног грађанског рата, коју је овај критичар директно критиковао. Иако *Хенри V* представља глорификовану драмску верзију енглеске херојске епопеје и има за циљ да апелује на узвишена родољубива осећања, Тилијард сматра да је овај Шекспиров комад у потпуности незадовољавајући, пре свега због изразите недоследности у осликавању личности краља Хенрија V, јер се у њему не може уочити ниједна од оних особина које су га карактерисале док је био принц Хал (TILLYARD 1964: 305).

Чудесни преображај код краља Хенрија V долази до изражаја на самом почетку драме. У првој сцени првог чина драме, кроз разговор двојице црквених великодостојника, Кентерберија и Елија, публика и читаоци се уводе у званичну верзију чудноватог покајања и ненадане метаморфозе некадашњег принца Хала. Архиепископ Кентербери истиче да је краљ „добронамеран и милостив” (I, i, 28), епископ Ели додаје да је краљ „искрен љубитељ свете

² Тјудорска доктрина о постојању „два тела монарха“ по којој краљ не поседује своју личну и приватну сферу, већ представља оличење јавног и политичког домена државе (в. KANTOROWICZ 1957: 7, 13).

цркве” (I, i, 29), иако у разузданој младости то није обећавао. Кентербери даље описује краљев преображај користећи се искључиво религиозном терминологијом (он описује како се заблуделом принцу указао анђео који га је натерао да истера из себе грешног Адама, те му од грешног тела настаде небески рај, који у себи садржи небеске духове; I, i, 33–36). На тај начин, процесу краљевог преображаја даје се одређена доза религиозне мистике, која, будући да је описана од стране највишег црквеног великодостојника, треба беспоговорно да се прихвати као истинита и званична верзија догађаја.

У остатку првог чина драме, ови духовници такође имају значајну улогу. Наиме, Шекспир јасно разоткрива дубоки јаз између религиозних хришћанских принципа којима су се наводно посветили и материјалистичких принципа којима се у пракси свакодневног живота руководе. Када је сам краљ Хенри V у привидној недоумици да ли да пође у освајање Француске (будући да га је отац, краљ Хенри IV, тако саветовао на самртној постељи, како би макијавелистички мудро избегао сукобе између завађених племића, као и евентуалне побуне против сопствене владавине у својој држави), архиепископ Кентербери и епископ Ели наводе разна генеалошка и историјска оправдања у Хенријевом наводном праву на поседовање француских територија, те му званично дају легитимитет и благослов за сурови освајачки поход. Прави разлог понашања ових реномираних црквених великодостојника представљала је озбиљна претња да цркви буде конфискован велики део поседа и богатства у корист монарха, па су се духовници заправо прорачунато трудили да Хенријеве плачкашке пориве задовоље скретањем пажње на туђе поседе.

Тако краљ Хенри V, уз званичну подршку цркве којом стиче поштовање и углед међу својим народом, чак и пре разоткривања домишљатог поклона француског дофена у виду тениских лоптица послатих као увредљиви коментар на наводно енглеско полагање херeditарног права на одређени део француске територије, отворено признаје да је макијавелистички одлучан у својој намери да у суровом ратном походу покори Француску.

Иако се у свом ратном покличу Хенри V ослања на божју помоћ, значајна је чињеница да се након првог чина двојица црквених великодостојника више не помињу, нити се појављују на сцени. Пошто је добио оно што је желео од њих, у правом макијавелистичком маниру, краљ Хенри V од тог тренутка па све до саме завршнице драме дела као сопствени духовник. Његово инсистирање на поштовању херeditарног права по женској линији у вези француских територија звучи испразно и неуверљиво, јер веома брзо постаје очигледно да њега првенствено покрећу империјалистичке аспирације, жеља за осветом и стицањем ратничке славе. Дакле, већ при крају првог чина драме може се уочити први наговештај недоследности и двосмислености у првобитном опису краљевих идеалних владарских карактеристика – Хенри се није морално трансформисао набоље у односу на период када је наредио изгнанство свог најбољег пријатеља, без обзира на званично (црквено) оправдање суверенове моралне метаморфозе.

Шекспирова драма обилује даљим илустрацијама идеје привидне моралне трансформације краља Хенрија V. Тако, на пример, у Хенријевом односу са побуњеним аристократама, Кембрицом, Скрупом и Грејем, уочава се лукава политичка вештина и способност манипулативног тактизирања краља, који је одлучан да истраје у реализацији идеје да неће дозволити никакав могући сукоб мишљења или опозицију његовој визији државе и улоге монарха, те се немилосрдно посвећује уклањању потенцијално опасних субверзивних гласова. У овој епизоди (II чин, ii сцена) поново долази до изражаја драмска техника „комада унутар комада“, којој је Шекспир често прибегавао, јер краљ Хенри V конструише привидну судницу неименованом пијанцу, који је, под утицајем алкохола, непромишљено вређао краља и државу. Хенријеве манипулативне стратегије, преостале из периода блудне младости, лако се дају уочити на овом примеру; наиме, показујући милост према грешнику, краљ утиче да племићи побуњеници јавно изразе свој став о неопходности најстрожије казне за ковање било какве завере против краља. На тај начин, када их краљ суочи са доказима сопствене издајничке завере против свог монарха, побуњени племићи нису у ситуацији да апелују на краљеву милост коју су самоуверено одбацили који минут раније.

У Хенријевом обраћању побуњеним племићима уочава се паралела са Хамлетовим изливом гнева и згађености над корумпираном људском природом која их наводи да почине свакојака злодела. Тако, у краљевој страственој критици побуњеног издајника Скрупа („Имао си кључ свих мојих мисли/знао ме до дна моје душе и мо’о си скоро/исковати ме у злато да си се/потрудио око мене ради своје/сопствене користи“, II, ii, 94–98), лако можемо уочити идентичан образац Хамлетовог обраћања некадашњим друговима из детињства, Розенкранцу и Гилдестерну, а потом покорним слугама Клаудијевог система („мислите ли ви да је на мени лакше свирати него на једној фрули? Назовите ме којим хоћете инструментом; ви ме можете пипати, али не можете свирати на мени!“, III, ii, 377–380).

На овај начин, краљ Хенри V макијавелистички мудро користи хришћанску реторику о урођеној посрнулости човека како би појаснио да су завереници против његове владавине заправо одраз Августинове визије урођеног зла³ у сваком човеку. Приписујући им карактеристике неизбежне

³ Св. Августин, хришћански филозоф и теолог из V века, родоначелник и гласноговорник *Доктрине о њрвобитном зреху*. Основно начело ове доктрине представља идеја о урођеној изопачености човека, који поседује слободну вољу у одређеној мери, али је она контаминирана инстинктима и поривима грешног тела. Због тога, пут спасења, по Августину, не може да се нађе изван религиозних институција. Треба напоменути да је Августин познат по контроверзи са Пелагијем, хришћанским аскетом из V века, који је насупрот њему, заговарао *Доктрину слободне воље*, која се заснивала на идеји да се човек рађа као слободно биће које може самостално да расуђује, што је представљало напад на институционализовану религију. Црква и црквени клер, по Пелагију, нису представљали неопходне чиниоце

грешности људске природе, а притом не помињући прави разлог њихове побуне (могућност полагања законског права једног од завереника, грофа од Кембрица, на енглески трон, чија је породица јоркиста још за време краљевања Хенрија IV узроковала бројне сукобе и расправе у вези легитимитета постојеће владајуће династије), краљ Хенри V се заправо политички вешто и мудро ограђује од потенцијално опасних династичких преврата.⁴

Будући да је успешно угушио сваки могући елемент побуне против сопствене владавине (представници званичне цркве се не помињу осим у првом чину, побуњени племићи су заслужно кажњени, представници нижих друштвених слојева нису довољно мудри да превазиђу сопствене себичне интересе и да се побуне против свог незадовољавајућег друштвеног положаја), по мишљењу Танера, „Шекспир дозвољава краљу Хенрију V да све буде по његовом, што је можда и највећи проблем овог комада“ (TANNER 2010: 455).

За разлику од осталих краљева из Шекспирових историјских драма, који се константно преиспитују, сумњају у валидност својих политичких и личних одлука, сањају кошмарне снове, имају грижу савести, краљ Хенри V никада не доживљава нешто слично. Он се увек поставља као политичка фигура, у потпуности је идентификован са својом јавном функцијом, без икакве могућности постојања неких скривених личних недостатака, бољих алтернативних опција управљања државом, или, пак, потенцијално субверзивних гласова против постојећег система. Чак су и обични војници, Гавер, Флуелин, Макморис, Ерпингам и Цеми, међу којима су обухваћени ирски, шкотски и велшки представници британске монархије (који су се традиционално борили против сваког вида енглеске доминације), представљени као својевољно и оправдано подређени глорификованом оличењу патриотске фигуре ратника свеца, Хенрија V.⁵

личног спасења појединца, што је у то време била радикална идеја која је довела до прогона Пелагија и његових следбеника.

⁴ Костић наводи да је ово само један од примера Хенријевих поступака који бацају иронијну светлост на његов карактер и додаје: „Он шаље у смрт као велеиздајника ерла од Кембрица зато што је радио на томе да га свргне с власти како би на престо довео Едмунда Мортимера, који је полагао право на круну по женској линији – дакле, по оном истом Салском закону“ на основу којег је и сам Хенри V, син узурпатора Болинбрука, тврдио да има право на француски престо. Бардолф је обешен јер је украо једну ситницу из цркве, а сам Хенри се спремао да приграби велики део црквених поседа и једино га је мито приволело да то не учини, него да се уместо тога усредсреди на пустошење Француске“ (КОСТИЋ 1994: 294).

⁵ За разлику од књижевних критичара који су уочавали, илустровали и критиковали недоследности у интерпретацији лика краља Хенрија V у популарној традицији, постоје и они који су сматрали да се Шекспир није руководио овим двосмисленостима док је писао *Хенрија V*. Међу њима свакако треба издвојити мишљење критичара Најта, који је у својој студији посвећеној Шекспировим историјским драмама, дао неку врсту ретроспективе свих Шекспирових енглеских краљева (Ричард III је моћан и зао, Ричард II је слаб, али скоро светац, Хенри IV се налази на граници између достојанственог губитника и прво-класног злочинца), са Хенријем V на самом врху монаршке пирамиде као идеализованим

У досадашњој анализи *Хенрија V* навели смо неке епизоде из ове историјске драме које илуструју идеју привидног моралног преображаја реформисаног краља. У односу са Фалстафовим следбеницима, као и са побуњеним енглеским велможама, краљ Хенри V се мудро позива на приоритет државних интереса над личним, те се вешто и манипулативно крије иза државничке политичке реторике, како би сопствени макијавелизам ставио у други план. Међутим, Шекспир се и даље у драми бави недоследностима краљеве метаморфозе. Ове недоследности избијају у први план у сцени опсаде Арфлера на самом почетку III чина. Краљев манир обраћања Французима пун непоштовања и презира, као и његове строге опомене сопственим војницима да, уколико се не покажу као јунаци на бојном пољу, могу да се надају само заслуженој казни која следи за велеиздају, доводе у питање Хенријеву репутацију популарног ратника свеца, јер указују на идеју краљевог искреног уживања у исказивању сопствене надмоћи, бруталности, суровости и ароганције над слабијима и подређенима. Тако, на пример, од гувернера Арфлера краљ Хенри V захтева моменталну капитулацију, у супротном ће „капије милости бити затворене” (III, iii, 10).

Нема ту ни трага ни гласа од светачког ореола. Подстичући своје војнике на јуриш, Хенри их позива да се разјаре и претворе у звери, а грађанима Арфлера обећава да ће, уколико му се не покоре, жртвовати њихове девице разулареној пожуди својих војника, да ће пред очима мајки набадати одојчад на копља, да ће старе, седе главе разбијати о зид и слично. Сама чињеница да краљ себе пореди са гнусним Иродом, окрутним и параноидним владаром који је наредио покољ хришћанске одојчади у Витлејему у I веку пре наше ере, а потом и убиство сопствених синова и жене под оптужбом ковања завере против његове власти, говори о Хенријевом охолосту и ужитку у демонстрирању и спровођењу силе над нејакима, као и о чињеници да није онакав каквим су га представљале популарне легенде.

Иако Роберт Пирс, алудирајући на епске размере лика Хенрија V, доживљава овог Шекспировог јунака као отелотворење уравнотеженог и разборитог Одисеја (PIERCE 1971: 235), притом у потпуности занемарујући аспекте прагматичности и лукавости којима се поменути патријархални херој руководи у остваривању властитих војно-империјалистичких циљева, у претходном монологу ипак долази до изражаја сличност Хенрија V са најопаснијим и најагресивнијим старогрчким епским јунаком, Ахилом, као и са његовом енглеском елизабетинском верзијом, Марлоовим Тамерланом Великим. Наиме, Одисеј, Ахил и Тамерлан Велики заправо представљају налицје

владаром, најбољим од свих краљева које је Енглеска икада имала, јер су у њему спојене улоге хришћанског владара и ратника, а није му страно разумевање живота обичних људи, нити њихов смисао за хумор (KNIGHT 1944: 141). На сличан начин тумачењу лика Хенрија V прилази и Лили Кембел, која у њему уочава огледало правичности ратне победе извојеване уз божји благослов, обједињену визију егзалтираног ратника јунака и идеалног хришћанског краља (CAMPBELL 1947: 255).

идентичног обрасца деструктивног поданика патријархалног система, спремног на бројне људске жртве ради задовољавања готово неприродних амбиција о сопственом ауторитету и војној надмоћи.⁶

У Холинshedовој хроници се наводи податак да је Хенри V ипак извршио опсаду Арфлера, иако је Шекспир изоставио ову историјску епизоду у самој драми, вероватно како би сачувао популарну, неукаљану, Хенријеву репутацију ратника свеца. У Шекспировој верзији овог историјског догађаја, гувернер Арфлера предаје се надмоћнијим Енглезима, а краљ Хенри V издаје наредбу својим војницима, у правом хришћанском духу, да буду милосрдни према свим грађанима Арфлера. Међутим, у светлу раније цитираног Хенријевог монолога, његово хришћанско инсистирање на показивању милости, звучи прилично испразно и неуверљиво.

Недостатак главне хришћанске врлине, милости, иако се главни јунак стално позива на њу, нарочито долази до изражаја у сцени битке код Аженкура. Већ у претходно описаном догађају опсаде Арфлера постаје јасно да је Хенри V спреман да занемари сва витешка правила ратовања и да неће бирати средства како би осигурао своју победу, иако константно покушава да сакрије ову чињеницу наводном побожношћу, бригом за своје војнике, недостатком војничке стратегије јер се препустио божјој вољи да њиме управља и сличним неуверљивим изговорима. Када коментарише Хенријеве макијавелистичке способности, Харолд Блум иронично истиче да је он „брутално мудар и мудро бруталан“ (Bloom 1998: 321), што је неопходна

⁶ Сличност између Шекспировог Хенрија V и Марлоовог Тамерлана Великог најочљивија је у Тамерлановом одговору девицама из Дамаска, послатим од стране гувернера овог града да покушају да умилогласе охолог освајача Тамерлана, како би њихов град и становнике поштедео у још једном од својих сурових империјалистичких похода. Међутим, Тамерлан Велики, отелотворење окрутног херкуловског патријархалног јунака, истиче да је увек у животу давао предност врлинама ратничке дисциплине и војне вештине, те да му је сасвим страно да покаже милост. У свом одговору девицама из Дамаска, Тамерлан каже следеће:

Тада вам је ум маглен, смућен страхом;
 Јер ту је Смрт, ту власна седи Смрт,
 Заседа ко суд, оштрицом суди –
 Ал' волим што је ту нећете срести,
 Већ на копљима мојих коњаника,
 Где тело њено костурно се храни.
 Техеле, сместа неке њих потерај,
 Да појуре те госпе, покажу им
 Слушкињу моју Смрт, која на врху
 Копала њиних у грмизу седи (V, ii, 50–60).

Једина разлика између Шекспировог и Марлоовог јунака, уочљива након поређења ових скоро идентичних говора немилосрдних ратника, јесте да је Тамерлан сурово искрен у свом обраћању жртвама, јер им напомиње да је узалудно позивати се на концепт хришћанске милости, будући да је он никада није практиковао, док се, с друге стране, краљ Хенри V, све време лицемерно позива на ову хришћанску врлину, али је у пракси свог империјалистичког, војног похода, никада не демонстрира.

комбинација особина у реализацији политичке величине једног владара; Хенри V, сматра Блум, веома је успешно остварује.

Ова историјска драма представља анатомију једног рата (LEGATT 1989: 115), на први поглед може да се тумачи као израз појачане националне друштвене свести (WALCH 2004: 200) и део идеолошки обојеног развоја идеје енглеског национализма након успешне Елизабетине победе над Непобедивом шпанском армадом (1588), при чему се концепт владара као ратника и свеца ефектно користи у сврхе илустрације инструмента моћи владајуће идеологије (WALCH 2004: 204). Међутим, идеја „деконструктивног радикализма“ (KNOWLES 2002: 88) коначно је издваја из службе доминантног поретка. Ричард Ноулс ову идеју образлаже чињеницом да иако се Хенри V све време труди да рат који води против Француза представи као суштински праведан, он не може да сакрије своју доминантну империјалистичку амбицију и колонизаторску охолост.

Тако, на пример, у току саме битке код Аженкура, Шекспир посебно место поклања, на први поглед, изолованом инциденту, који је познат под називом „убијање ратних заробљеника“. У свим хроникама елизабетинске Енглеске, овај догађај је детаљно описан, тако да нема никакве сумње у његову историјску веродостојност. У једном тренутку битке, након успешног енглеског почетног напада и стицања одређене војничке предности, долази до регруписавања француских војних снага. Краљ Хенри V тада изриче строгу и немилосрдну наредбу, коју описује као ратничку неопходност како би се претња француске војске у потпуности елиминисала – сваки војник треба да поубија своје заробљенике (IV, vi, 38).

До тренутка изрицања ове немилосрдне наредбе, нема никаквог изговора за овакво крволочно понашање краља Хенрија V, у потпуности супротног свим правилима ратничког кодекса части, чије је он наводно отелотворење. Притом, Хенри не осећа никакву одговорност за своје злодело, него кривицу пребацује на противнике. Францускиње ће оплакивати своје синове, али то је божја воља, јер Француска треба да буде кажњена што неће да се покори праведном завојевачу. Међутим, убрзо, један од краљевих официра, Велшанин Флуелин, пласира причу како су Французи током борбе поубијали енглеске дечаке који су чували пртљаг и разнели га, те на тај начин нуди делимично оправдање за сурово понашање свог монарха.

Међутим, Флуелинова алузија на савест не односи се само на подличин Француза, већ се првенствено односи на гнусну наредбу свог краља, која је такође по свим ратним витешким правилима несавесна и неправедна. Зато није случајност што је Флуелин доминантни говорник у овој сцени драме, јер његово наводно величање краља Хенрија V и његово директно поређење са Александром Македонским заправо представља индиректну критику Хенријеве војничке бруталности и политичке прорачунатости. Путем поређења и паралела између двојице владара јасно се уочава још једна веома битна сличност: обојица су одговорни за смрт својих најбољих пријатеља; код Александра Македонског олакшавајућа околност може се

пронаћи у чињеници да је био под утицајем алкохола, те се овај гнусни чин убиства десио у афекту, док код краља Хенрија V изгледа да не постоји никаква олакшавајућа околност, јер је одлука донета у свесном и трезвеном стању, као политичка неминовност на путу остваривања дуге и стабилне владавине.

На први поглед, Флуелинов закључак ипак иде у корист самог краља, јер он истиче да се само добри људи рађају у Монмауту. Међутим, након паралела које је направио, постаје очигледно да је његов закључак заправо пун ироније, јер је пажња публике и читаоца усмерена на огроман раздор који постоји у самом краљу Хенрију V: између јавне фигуре коју красе побожност, витештво и оданост државним интересима, и приватне фигуре у којој преовлађује морална корупција преамбициозног појединца који не преза ни од суровог чина убиства како би реализовао своје личне политичке аспирације.

Флуелинов индиректни закључак је у потпуној супротности са Хенријевом репутацијом брижне фамилијарности са обичним људима, представницима нижих друштвених слојева, коју је Хенри V уживао међу обичним светом, што је идеја која вероватно представља наслеђе његових безбрижних младалачких дана. Ова наводна веза се у драми илуструје епизодом у којој се, ноћ уочи битке код Аженкура, маскирани Хенри креће међу својим војницима у кампу, како би добио увид у њихово расположење пред одлучујућу битку са Французима.

Међутим, Шекспир је овде опет закомпликовао целу причу. Ова историјска драма је једина у Шекспировом историјском опусу у којој пре сваког чина постоји наративни пролог у виду хорског увођења радње, а након сваког чина следи хорски епилог. Шекспир користи хорску баштину античке драме, како би публици и читаоцима појаснио ток збивања између две сценске слике, а такође и како би гледаоце подстакао да својом маштом допуне оно што писац не може на одговарајући начин да представи на позорници, у чему им помаже сугестивним описима, од којих се издваја управо хорски увод пред IV чин ове драме. О функцији Хора у историјској драми *Хенри V*, Костић каже следеће:

Важна функција Хора је да усмерава реакције гледалаца, односно да их подсети на популарну представу о херојству и моћи славног краља. Несумњиво би било погрешно сматрати говоре Хора гласом самог писца, не само због тога што је велико питање да ли Шекспир игде у својим делима говори у своје лично име него и зато што идеализована слика о Хенрију која се добија из речи Хора није у складу с утиском који се о њему стиче на основу његовог властитог понашања и поступака (Костић 1994: 288).

Управо због неусаглашености између онога што говори Хор, као безличан, општи глас изван главног тока радње, и онога што говоре драмски ликови у појединим драматизованим сегментима историјске радње, комад

носи вишезначне поруке. Као илустрацију, навешћемо одломак из хорског пролога пред IV чин и касније ћемо направити поређење са током саме драмске радње из истог чина:

А сад ко види узвишеног вођу
 Те изнурене дружине како иде
 Од страже до страже, од шатора до
 Шатора, тај ће узвикнути:
 „Нека му је и хвала и слава!“
 Сву своју војску обилази он
 И добро јутро ратницима жели,
 С осмехом благим назива их браћом,
 Сви су земљаци, пријатељи њему...
 Зато и онај што је блед, уплашен
 Гледајући њега, храброст црпи за се.
 Његово око, дарезљиво као и
 Сунце, зрачи свакоме, те хладан
 Страх крави; и сви у Енглеској
 Војсци, сви борци, велики и мали,
 Сад осећају Хенријев утицај
 У ноћи овој (IV, 28–36, 41–48).

Међутим, ова хорска, глорификована верзија краља у директној је супротности са реалном сликом краља међу својим војницима. Прво што се да уочити јесте да се краљ не представља својим војницима као сунце које својим топлим зрацима топи сваку зебњу и лошу слутњу својих верних поданика, већ је маскиран, како би испитао пулс народа, уочио могуће знаке побуне и био спреман да је одмах угуши. Тако, под привидом непостојања било какве друштвене хијерархије и истицањем идеје братства и једнакости међу људима, краљ Хенри V, у обраћању војницима Виљамсу и Бејтсу тврди да је:

...краљ само човек...љубичица му мирише као и мени, небо му изгледа исто као и мени, сва су његова чула само људска, кад скине своју краљевску опрему, у својој голотињи он изгледа само као човек, мада његове жеље стреме до већих висина од наших, кад лете наниже, оне се спусте ниско као наше (IV, I, 102–105).⁷

⁷ Овај Хенријев реторички перфектан говор о универзалној идеји једнакости и равноправности међу људима неодољиво подсећа на Шајлоков монолог из Шекспирове ироничне комедије *Млејћачки трговац*, што показује колико је аутор био посвећен овој теми. Док Хенри V у свом родољубивом говору алудира на тему једнакости међу људима из различитих друштвених слојева, Шајлок се залаже за једнакост без обзира на њихову верску опредељеност. Заједнички закључак који се намеће јесте да, без обзира на привид поштовања права на равноправни третман, у пракси свакодневног живота, ови узвишени идеали се ипак не поштују, те константно

Иако краљ директно истиче да су монархове аспирације узвишеније од стремљења обичних људи, он истовремено (парадоксално!) образлаже концепт једнакости и равноправности међу људима, без обзира на то ком друштвеном сталежу припадали, наводећи притом да једина разлика између монарха и припадника нижих друштвених слојева почива на монарховом практиковању и поштовању церемоније, која подразумева миро, жезло, круну, мач, одежду, бомбастичне краљевске титуле и раскош (IV чин, I сцена), али да би он, попут Шекспирове верзије краља Хенрија VI, веома радо заменио све монаршке церемонијалне бенефиције за миран сан обичног човека. Међутим, за разлику од Хенрија VI, који истински жуди за идиличним и политички неоптерећеним начином живота оних који у себи немају ни кап плаве краљевске крви, краљ Хенри V изговара овај монолог носећи своју маску. Након што скине маску, он се наново идентификује са својом јавном церемонијалном функцијом, притом не одајући утисак да се не сналази, нити, пак, да је против своје воље, заробљен у њој.

Тако на његову констатацију да је чуо да уколико краљ буде заробљен, он неће тражити да се сакупља новац за његов откуп, обични војник Вилјамс каже: „Да, рекао је тако да бисмо се ми бодро борили, али кад нама буду пресечени грклани, он се може откупити, а ми то нећемо никада дознати“ (IV, i, 191–193). Ова непријатна ситуација прети да добије размере међусобног обрачуна, јер оба говорника не одступају од властитих уверења, али, будући да су обојица свесни значаја тренутка у коме су се сукобили, њихова расправа се завршава тако што долази до размењивања рукавица, како би се након битке могли идентификовати и међусобно директно обрачуна-ти за увреде, уколико преживе битку код Аженкура.

ауторово скретање пажње на ову тему представља један од начина истицања њене важности, али и критике устаљене рђаве праксе. Шајлок из *Млејтачког ђирџовца* наводи следеће разлоге којима се руководи у вези поштовања пословног договора са Антонијем, по коме му следује „комад меса“ најближи срцу овог хришћанина: „Да ми буде мамац за рибу: не засити ли ништа друго, заситиће моју освету. Он се бацао блатом на моју част, избио ми из руку пола милиона, смејао се мојим губицима, истеривао спрдњу са мојим добицима, ругао се мом народу, кваро ми трговачке погодбе, тулио жар мојих пријатеља, распаљивао моје непријатеље; а зашто? зато што сам Јевреј. Зар Јевреј нема очи? Зар Јевреј нема руке, органе, удове, чула, наклоности, страсти? Зар се не храни истим јелима и не рађава га исто оружје? Зар није подложен истим болестима, и зар га не исцељују исти лекови? Зар му није зими хладно, а лети врућина, као и хришћанину? Ако нас убодете, зар не крваримо? ако нас голицате, зар се не смејемо? ако нас отрујете, зар не умиremo? па ако нас увредите, зар да се не светимо? Ако смо у свему другом као и ви, хоћемо да смо и у томе. Ако Јевреј увреди хришћанина, у чему је хришћанинова скрушеност? У освети. А ако хришћанин увреди Јевреја, у чему треба да се испоји његова трпељивост по хришћанском узору? Па у освети. Опачину, којој ме учите, извршићу, и то са свирепости, јер хоћу да усавршим оно чему сте ме научили (III, i, 58–69).

Међутим, када до ове ситуације заиста и дође (IV чин, viii сцена), разлика у друштвеном сталежу им онемогућава међусобни обрачун. Краљ не може да улази у појединачне личне спорове са обичним људима, јер он представља отелотворење своје политичке функције, тј. високо државно тело, а, с друге стране, Виљамс не може да се лично обрачуна са краљем, јер би тај чин био протумачен као велеиздаја. Када краљ Хенри V, сада у својој монаршкој одори, критикује Виљамса за оно што је изрекао током њиховог првог сусрета, Виљамсов одговор је достојанствен, пун поштовања за разлику у друштвеном сталежу између њих двојице, али, истовремено са значајним наглашавањем сопствене независности. У одбрану својих речи и дела, Виљамс се позива на тјудорску доктрину о постојању „два тела монарха“ (в. KANTOROWICZ 1957: 7, 13), по којој краљ не поседује своју личну и приватну сферу, већ представља оличење јавног и политичког домена државе.

Када му краљ коначно понуди извесну суму новца као једини вид разрешења овог спора, а притом и као доказ да му је дрскост опроштена, Виљамсов одговор је прилично набусит, пркосан и нимало подређен, јер отворено саопштава да му никакав новац није потребан од таквих људи и њима сличних (пре свега алудирајући на Флуелина, јер му и он нуди нешто пара, али се ова Виљамсова констатација индиректно односи на самог монарха).

Из ове перспективе, краљева ласкава тврдња о брисању свих устаљених друштвених хијерархија, а нарочито инсистирање на идеји да су сви енглески ратници браћа, изречена на дан Св. Криспина, уочи битке код Аженкура („неколицина нас, који смо срећно/ на овом месту здружени к'о браћа;/ јер онај који крв пролије своју /са мном тај ће одсад бити и брат мој;/ма каквог ниског рода био он“, IV, iii, 60–64), дефинитивно губи сваки смисао и веродостојност, и показује се у правом светлу као испразна и неуверљива политичка реторика, која има за циљ само да побуди узвишена патриотска осећања код обичних људи.

Још једна илустрација ове манипулативне стратегије краља очигледна је одмах после битке, када краљ ишчитава имена погинулих Француза и Енглеза, где се уочава поново установљено постојање друштвене хијерархије, будући да се спомињу само имена „господе ранга висока“ (IV, viii, 76), док се, с друге стране, краљевој новостеченој браћи из нижег друштвеног слоја, нико нити захваљује, нити им се одају ратничке почести.

Покок је у процесу нестајања и поновног успостављања друштвене хијерархије у Шекспировој историјској драми *Хенри V* увидео сличност са Макијавелијевим ставовима израженим у *Владаоцу*, те их је упоредио на следећи начин:

Војничка врлина се нужно заснива на политичкој, јер обе стреме ка остваривању истог циља. Држава представља опште добро; може се рећи да грађанин, усмеравајући све своје поступке ка општем добру, заправо посвећује свој живот држави; ратник родољуб јој посвећује своју смрт и ова два процеса су слична јер се заснивају на усавршавању

људске природе жртвовањем одређеног добра ради постизања универзалног циља. Уколико је ово врлина, онда је ратник испољава у потпуности, попут грађанина, и чак се може рећи да се кроз војничку дисциплину може научити како се постаје примеран грађанин и како се поносно показује сопствена врлина (Рососк 1975: 201).

Међутим, уколико се деси да војници током ратног сукоба добију друштвени статус грађана или пак, господе и краљеве браће, као што је то случај у *Хенрију V*, Покок истиче да је тај тренутак временски ограничен и нестабилан, јер та утопистичка идеја не може да опстане током периода транзиције и коначног повратка у уобичајене животне околности. Универзална идеја братства настала под утицајем ратног сукоба кратког је даха, јер би примена војничког система вредности у друштвеним условима мира коначно довела до „тираније, која може добро да се илуструје примерима некадашњих грађана попут Помпеја или Цезара, а потом изопаченим владарима који нису презали од употребе мача као инструмента политичке моћи“ (Рососк 1975: 201).

Макијавели је био веома свестан ове проблематике, а како тврди Покок, претходна, готово потресна јукстапозиција сцена у којима прво доминира идеја братске повезаности међу ратницима, а одмах потом се, унапред искалкулисаним селективним принципима, нека „братска“ имена не помињу у коначном списку ратних жртава, показује, не само Шекспирову свест о проблему, већ и његову критику ове учестале политичке праксе. Штавише, сваки рат почиње охрабривањем и инспирисањем врлих грађана да покажу своје родољубље у пракси, а коначно завршава специфичним видом тираније доминантне идеологије, закључује Покок, што је идеја која је лако уочљива на самом крају *Хенрија V*.

Ова Пококова констатација може да се повеже са значајним Гринблатовим чланком *Невидљиви меци* (1988). Наиме, окосница овог Гринблатовог есеја је у потпуности применљива и на драму *Хенри V*. У драми која наизглед афирмише доминантну владајућу идеологију, могу се уочити елементи којима ту исти афирмацију подривају, те идеја субверзије доминантног система моћи долази до изражаја у облику апологије – Хенри V је на први поглед описан као идеални владар, али је истовремено тај идеал моћи осенчен и подривен са разних страна, што се у комаду нарочито илуструје кроз његов однос према обичним војницима које у једном тренутку назива браћом, а већ у следећем их, са аристократском лакоћом, презриво одбацује.

Ова епизода, сматра Гринблат, илуструје градацију могућности да се региструје лицемерје, лаж и говор силе (GREENBLATT 1988: 53). Успешна владавина Хенрија V не почива на хришћанској безгрешности његовог карактера, већ на злоупотреби свог положаја и претераној примени насиља. Док се у осталим драмама из Шекспировог историјског опуса доста пажње поклањало субверзивним гласовима других, у *Хенрију V* гласови других немају већи значај, јер су стереотипно приказани (што се нарочито уочава у

опису Велшана, Ираца и Шкотланђана из Хенријеве војске), те се њихов глас губи у доминантном дискурсу моћи.

Међутим, Шекспир је могућност субверзије пребацио у чин учесталог објашњавања, јер се субверзивна антиципација радње уочава у сваком наметнутом оправдању краљевих поступака (нпр. легитимисање ратног похода на Француску уз помоћ црквених великодостојника и истицање националног интереса, док се у приватном разговору са духовником Елијем отворено истиче конкретни интерес ове војне операције – да се сачувају црквена имања; краљево упозорење Французима да су сами криви за патње које ће их снаћи дато са парадоксалне позиције команданта војске која се бори против њих и слично). На начин идентичан колонизаторима из Хериотове експедиције, о којој Гринблат пише у поменутом есеју, краљ Хенри V је спреман да своју моћ, победу или злочине, у зависности из које перспективе се посматра, припише неутралној божјој вољи. Стога, Гринблат закључује да „субверзивне сумње које драма непрестано буди парадоксално воде порекло од покушаја да се моћ краља и његовог рата увећа“ (GREENBLATT 1988: 63).

Слично новоисторичару Гринблату, представници културних материјалиста, Долимор и Синфилд, такође истичу да се историјска драма *Хенри V* може читати као идеолошка апологија овог монарха и његовог империјалистичког похода на Француску, али, истовремено, и као субверзивна проблематизација војног подухвата сумњивог легитимитета. По њиховом мишљењу, на примеру ове Шекспирове драме може се уочити како однос идеологије и државе карактеришу унутрашњи сукоби и противречности. Водећа идеологија је нарочито у институцији позоришта била под великим притисцима, јер су сви унутрашњи конфликти доминантне културе, експлицитно или имплицитно, најубедљивије долазили до изражаја на позоришној сцени. На примеру Шекспирове историјске драме *Хенри V* може се уочити да, чак и када је водећа идеологија најближа неком облику државне пропаганде, како сматрају Долимор и Синфилд, она је исконструисана на тако комплексан начин да „чак и када консолидује, она одаје инхерентну нестабилност“ (DOLLIMORE–SINFELD 1985: 210).

Ови критичари сматрају да постоје две осетљиве тачке у овој драми којима се нарушава привидно јединство државе и водеће идеологије. Прву чине Фалстафови следбеници из крчме, који представљају значајан подсетник о Хенријевим блудним, младалачким данима. Међутим, они су искључени из слике општег националног и државног јединства, чему доприноси и чињеница да на самом почетку драме Фалстаф умире, о чему се добија само посредна информација. Доминантна група, тврде Долимор и Синфилд, тако је себе дефинисала одбацивањем и искључивањем другог, потврђивањем сопствених врлина које су биле у потпуности супростављене манама одбачених, али, истовремено, и измештањем сопствених мана и њиховим приписивањем одбаченом другом.

На тај начин, будући да су Фалстафови следбеници одбачени на самом почетку комада, Шекспир је понудио нову варијанту другог, који се боље

уклапао у слику општег националног и државног јединства. То су у овој драми стереотипни представници савременог британског идиома, четири капетана, Енглец, Ирац, Шкотланђанин и Велшанин. Међутим, поред питања уклопљивости ових нација у идиличну слику националног јединства, као и искључености војника из нижих сталежа из ње, Долимор и Синфилд наводе да је ова Шекспирова драма скренула пажњу елизабетинске публике на још један значајан, универзални хуманистички проблем – цену империјалне амбиције која се плаћа невиним људским животима. Стога, Зорица Бечановић Николић у свом читању ових културних материјалиста истиче следеће:

Драма *Хенри V* открива не само стратегије моћи, већ и неизвесности и nelaгоде које стоје иза тих стратегија и иза њиховог идеолошког представљања. Они из тога не желе да изведу аполитичан закључак да је Шекспир био врхунски непристрасан, већ да је најзанимљивије што је драма могла да пружи својим савременицима, али и потоњим гледаоцима и читаоцима, управо њена уроњеност у противречности политике и историје (БЕЧАНОВИЋ НИКОЛИЋ 2007: 327).

Разлике између приступа новоисторичара и културних материјалиста, с једне, и представника хуманиста ливисоваца и нове критике, с друге стране, у анализи Шекспирове историјске драме *Хенри V*, углавном се везују за мање посвећивање пажње естетско-формалним особеностима драмског текста хуманистичких критичара, као и њихово истицање општег хуманистичког значења драме, насупрот национално-историјском, на коме су новоисторичари и културни материјалисти инсистирали, јер су кроз владавину Шекспировог краља Хенрија V правили поређења са владавином краљице Елизабете I. Штавише, може се рећи да је њихова интерпретација драме, у политичком и идеолошком смислу (тј. у имплицираној осуди популарног концепта краља као ратника и свеца, као и налажењу наводно легитимних оправдања за његов крвав империјалистички поход), прилично слична.

Аналогну интерпретацију Шекспирове историјске драме *Хенри V* нуде и представници презентизма, коју ову осуду Хенријеве макијавелистичке владавине повезују са савременим, глобалним, политичким и историјским токовима. Тако, на пример, презентиста Јуан Ферни истиче да су следбеници политике Џорџа Буша и присталице његових војних операција у Ираку, почевши од 2003. године па надаље, сматрали да поређење између војног похода у Шекспировој историјској драми *Хенри V* и тада актуелног војног похода у Ираку може да подстакне и охрабри војне трупе, као и да утиче на одобравање оних модерних скептика, који су генерално против сваке употребе оружане силе.

Ферни потом наводи многобројне коментаре и наслове из популарне штампе, у којима је ово поређење нарочито долазило до изражаја. Ево неких најзанимљивијих примера које је Ферни цитирао у свом раду: „Од трагичних догађаја који се везују за 11. септембар, Буш је доживео драматичну

трансформацију какве се дешавају само код Шекспира. Уравнотеженост, морална озбиљност, став, ауторитет – све се то сручило на њега попут плашта. Принц Хал је постао Хенри V“; или уочи самог почетка војне операције у Авганистану, следећи коментар: „Он засигурно још увек није освојио свој Аженкур, али је на добром путу, на чему нација треба да му буде захвална“ (FERNIE 2007: 99).

Међутим, како Ферни истиче, *Хенри V* се дефинитивно није показао као прави избор комада којим би Бушове присталице промовисале оправдање свог „рата против терора“, јер ова Шекспирова историјска драма детаљно приказује катастрофалне последице екстремне употребе оружане силе, те закључује:

Уколико се водимо здраворазумском логиком, скретање пажње присталица рата у Ираку на *Хенрија V* заправо само доприноси бољем уочавању сличности између њиховог „рата против терора“ и тероризма коме се супростављају. Уз епидемију глади, мач и оружану ватру коју са собом носи, Хенри представља само отелотворење терора (FERNIE 2007: 117).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КОСТИЋ, Веселин. *Сиваралацијво Виљема Шекспира I и II*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- МАРЛО, Кристофер. *Тамерлан Велики I и II*. Бранка Лалић и Иван В. Лалић (прев.). Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
- ШЕКСПИР, Виљем. *Хамлеј*. Живојин Симић и Сима Пандуровић (прев.). Београд: Култура, 1963.
- ШЕКСПИР, Виљем. *Хенри V*. Живојин Симић и Трифун Ђукић (прев.). Београд: Култура, 1963.
- ШЕКСПИР, Виљем. *Млејачки трговац*. Живојин Симић и Сима Пандуровић (прев.). Београд: Култура, 1963.

*

- BEČANOVIĆ NIKOLIĆ, Zorica. *Šekspir iza ogledala*. Beograd: Geopoetika, 2007.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. London: Fourth Estate, 1998.
- CAMPBELL, Lily B. *Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy*. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1947.
- DOLLIMORE, Jonathan, Alan SINFIELD. History and Ideology in *Henry V*. Jonathan Dollimore. Alan Sinfield (eds.). *Alternative Shakespeares*. London and New York: Routledge, 1985, 207–219.
- FERNIE, Ewan. Action! *Henry V*. Hugh Grady and Terence Hawkes (eds.). *Presentist Shakespeares*. London and New York: Routledge, 2007, 95–118.

- GREENBLATT, Stephen. Invisible Bullets. Stephen Greenblatt (ed.). *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988, 45–67.
- KANTOROWICZ, Ernst H.. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- KNIGHT, G. W. *The Olive and the Sword: A Study of England's Shakespeare*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1944.
- KNOWLES, Richard. *Shakespeare's Arguments with History*. London: Palgrave, MacMillan, 2002.
- LEGGATT, Alexander. *Shakespeare's Political Drama: the History Plays and the Roman Plays*, London. New York: Routledge, 2005.
- PIERCE, Robert. *Shakespeare's History Plays: the Family and the State*. Ohio: Ohio State University Press, 1971.
- POCOCK, J. G. A. *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- TENNER, Tony. *Prefaces to Shakespeare*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- TILLYARD, E. M. V. *Shakespeare's History Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1964.
- WALCH, Gunter. Henry V as Working-House of Ideology. Catherine Alexander (ed.). *Shakespeare and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 198–210.

Milena M. Kaličanin

CONTEMPORARY AMBIVALENCE OF SHAKESPEARE'S HENRY V: NATIONAL HERO OR CRAFTY MANIPULATOR?

Summary

Bearing in mind the fact that a 450-year-anniversary of the birth of the greatest English Renaissance bard, William Shakespeare, is celebrated in 2014, the paper is dedicated to the examination of the contemporary aspects of his plays, particularly his history play *Henry V*. In the character of Shakespeare's Henry V, an ambiguous binary opposition between the national hero and crafty manipulator is detected, especially in Henry's justification of the English territorial aspirations towards France at the beginning of 15th century. Since the Renaissance is usually regarded as the beginning of the Modern Age, the idea of the existence of the identical pattern between the ideological enslavement in the 15th century England and modern world today is discussed here. Theoretical framework of the paper is based on the critical insights of new historicists (Greenblatt), cultural materialists (Dollimore and Sinfield) and presentists (Ferne).

Filozofski fakultet Niš
Ćirila i Metodija, 18000 Niš, Srbija
mkostic76@gmail.com

Др Александра М. Павловић

ARCHILOCHIA ЛУКИЈАНА МУШИЦКОГ: *DIFFUGERE NIVES*

Рад анализира појаву ретке архилохијске строфе у поезији Лукијана Мушицког, строфе у којој је испевана једна од најлепших Хорацијевих ода *Diffugere nives*. Указује се на неколико превода ове оде у српској поезији, као и на различите класификације, метричка читања и интерпретације ове строфе у нашој теорији стиха.

Кључне речи: Архилохијска строфа, *Diffugere nives*, Квинт Хорације Флак, Лукијан Мушицки.

У богатом метричком репертоару поезије Лукијана Мушицког налазимо и ретке архилохијске строфе. У њима је испевана једна од најлепших Хорацијевих ода, узорна и нашим класицистима. Врло ране преводе налазимо и у српској књижевности. Наводи је и Ћоровић, са Хорацијевом метричком схемом (*Diffugere nives*, IV, 7; *Ејоде* 13–15), те класификацијом строфа и примерима ода које је Мушицки у њима испевао:¹ *Буку Сјџефановићу* (I, XVIII, 46), *Димитрију Давидовићу* (I, XX, 51), *Коњичару* (I, XXII, 55), *Дружебнији сојуз сјербског и славенског варвјџа* (I, XL, 124), **ЋДА НА МИРЪ СЪРЪПЪ** (II, XII, 30), **ВЪЗЛИЧЪ** (II, XXIII, 59), **ЋДА КО ЛИНА САМОМУ** (II, XLVI, 135) и **ЋДА ЕГЪ ВЕЛИЧЕСТВЪ ИМПЕРАТОРЪ АЛЕКСАНДРЪ ПАВЛОВИЧЪ** (III, II, 2). У истом стиху испеван је и превод псалама 1 и 130 (Ћоровић 1999: 331–332).

Ћоровићева класификација показује три врсте ове строфе (Ћоровић 1999: 331):

- I 1. стих: - у у - у у - у у - у у }
(- у - у - у - у) } - у у - у
2. стих: у - - у - у - у -
- II 1. стих - уу - уу - уу - уу }
(- у - у - у - у) } - у у - у
2. стих - у у / - у у / -

¹ Из прве књиге оде 18, 20, 22 и 40, из друге књиге оде 12, 23 и 46, из треће ода 2.

III 1. стих - у у / - у у / - у у / - у у }
 (- у - у - у - у) } - у у - у

2. стих у - у - у - у - у

3. стих - у у / - у у / у

Док прве две оде сасвим одговарају другом и трећем типу у Ћоровићевој подели

- у у / - у у / - у у / - у у / - у у / - у
 Люблянску / Дику крас/нѣйшу, и / братію / поздрави / Сербску

- у у / - у у / -

Граду у / Францовомъ / тамъ.

(Вуку Сїефановићу)

Забавникъ / Твой естъ ве/селіе / дѣвамъ на / уборномъ / столу.

у - у - у - у - у

Изъ свѣта вѣсти твоѣ уче

- у у - у у -

Съ забавомъ / село и / градъ.

(Димитрію Давідовићу),

ода *Койиѣару* и *Дружебниј сојуз сербскоѣ и славенскоѣ варвиѣа* значајно одступају. Како је и наведено у предговору прве књиге стихова Мушицког (Мушицки 1838), ода *Койиѣару* прати нешто другачију схему:

1. стих -уу -уу -уу -уу -уу -у
 -у -у -у -у}

2. стих у- у- у- - -у -у -у

- у у / - у у / - у у / - у у / - у у / - у

Већ су те / твоѣмъ на / поприщу / познали / Ироя / крѣпка

у - у - у - - у - у - у

Словени, свимъ по родомъ, дажъ и дальне земље.

(Койиѣару)

Ода *Дружебный союзъ сербскоѣ и славенскоѣ варвиѣа*, не одговара ни Ћоровићевој подели архилохијских строфа, а ни метричкој схеми из *Предговора*. Наведени архилохијски стих је према Ћоровићу, а и објашњењу у предговору, састављен од два дактила и једног јаког времена, и долази после хексаметра:

- у у - у у -

Овај стих је, међутим, у оди *Дружебниј сојуз* за читав слог дужи и састављен је од два дактила и једног трохеја. Ово прилагођавање Хорацијевог кратког архилохијског стиха видећемо често код Мушицког. У поменутој оди, други стих је готово редовно организован управо овако:

-uu	-uu	-u
Варвѣта;	/	старый и / новый...
Старе што	/	књиге насъ / уче...
Рода и	/	Славенски / Пѣвци...
Тонове.	/	По њима / жице...
Лети, и	/	новый ѣ за / њиме!

Доста је, нажалост, непрецизности у иначе тешко читљивој Лукијановој метрици: тако је, на пример, и са метричком интерпретацијом оде *На мир Европи*, коју Ђоровић наводи као архилохијску. Уз њу је, у Лукијановој збирци, дата и метричка схема

- uu - uu - uu - uu - uu - u
 (- u - u - u - u)
 u - - u - u - u -
 - u u - uu -

Уз могућност јаког времена на крају другог стиха, видимо да одговара другом типу архилохијске строфе по Ђоровићевој подели:

СДАВѢ НИКОГДА ѡВЪЗЉАЛИ ГОРДЫНЕЮ СМѢРТНИ!
 ГДѢ ЦИТѢ ТВОРЦА, ПУГМѢЙ ТАМ' ЁСТЬ,
 ПРАХЪ ЖЕ Њ СѢНЬ ЧЕЛОВѢКЪ.
 (На мѣръ Европы)

Када, непосредно затим, говори о начинама читања ове оде 1816. године, акцентуацији и распореду наглашених и дугих слогова, Ђоровић у три навраћа испушта целу реч из трећег стиха који узима за пример (Ђоровић 1999: 29), и слог и консеквентно, даје погрешну схему: „Сваки би од нас и од оних читалаца 1816. године, кад је ова ода написана, то читао овако:

Мѣра Бѣгиње! Свѣјашченик ѣрода Сѣрбска и цѣркве
 Кѣторих в лѣне днѣс блѣстѣјѣт
 Здѣ Стратимѣровић.“

Независно од акцентуације и распореда дугих и кратких слогова код Мушицког, последњи стих прве строфе ове Лукијанове оде, међутим, гласи:

Здѣ Стратиміровичъ, тѣмъ...

те дуги слог прати задату метричку схему стиха (-иу –иу -), у овом случају чак и дужином, дакле не како наводи Ћоровић: -иу –иу (Ћоровић 1999: 333).

И поново, док ода *Везыличъ* прати Ћоровићеву схему (други тип)

Частѣ на ѹмѣ мнѣ прихѡдиши, пѣвче спокойныѣ жизни!
Частѣ забава мнѣ ты...

следећа коју Ћоровић убраја у архилохијске, *Ко мнѣ самомъ*, одступа. Песма је испевана у тешко читљивом елегіјском дистиху. Јосифовић, који је детаљно писао о метрици Мушицког (Јосифовић 1956), то уочава али, супротно и Ћоровићу и објашњењу у предговору прве књиге стихова Мушицког, у оде испеване елегіјским дистихом додаје иоду *Койиѣару* (Јосифовић 1956: 202).

Код Јосифовића налазимо нешто другачију класификацију архилохијских строфа² и комбинације са другим стиховима (Јосифовић 1956: 203–205), а задате метричке схеме, настале по угледу на Хорацијеве, дао је и сам Лукијан.

Забуну, подједнако, уносе и различити системи класификација архилохијске строфе: Јосифовићева прва архилохијска строфа, коју налази у песми *Вуку Сѣефановићу* (I, XVIII, 46) и оди *Везыличъ* (I, XXIII, 59), код Ћоровића одговара метричкој схеми друге архилохијске строфе (Ћоровић 1999: 331); Ћоровић наводи такође оду Копитару (I, 22), као оду испевану у архилохијској строфи (Ћоровић 1999: 332), док је Јосифовић, како смо видели, наводи као оду у елегіјском дистиху (Јосифовић 1956: 202) итд. Према Лукијановој метричкој схеми, датој уз оду *Везыличъ* (II, XXIII, стр. 59), строфа је дистих: први стих је дактилски хексаметар са завршним трохејем или спондејем, док други образују два узастопна дактила и дуга последња стопа. Узор је Хорацијев *metrum archilohium I* оде *Diffugere nives*,³ која је и предложак:

1. стих

-иу	-иу	-иу	-иу	-иу	-и
-и	-и	-и	-и		

2. стих

-иу	-иу	-
-----	-----	---

Частѣ на /ѹмѣ мнѣ прихѡдиши, / пѣвче спо/койныѣ / жизни!
Частѣ за/бава мнѣ / ты:

² О типовима строфе видети и PREMINGER–BROGAN 1993: 97–98.

³ Узор прве је Хорацијева ода *Diffugere nives*. Метричка схема и превод А.Е. Housman, преузето са <http://www.johnderbyshire.com/Readings/odes-4-7.html> 7. априла 2013).

Не то/лико / самаа / лвра,/ аце њ/ хвална,
 Гердце, е/лико н / дѣхъ.

(Везыличъ)

Овако је реализована и у песми *Вуку Сѣефановићу* (I, XVIII, стр. 46):

Стани, / Вуче дра/жайшій! не / тужисе / выше ты / на ме:
 Спѣшимъ ти / платити / дугъ
 Кнѣижный ми / тай да/леко естъ / лакшій, / нежели онай
 Въ новцу па/пирноме, / знашь...

Јосифовић такође даје метричку анализу оде *На миръ Евройы*, чију је схему уз оду, позивајући се на Хорацијеву Еподу 13, дао и Мушицки. Њена је особеност у јампски организованом другом стиху, а затим следи стих који се користио у првој архилохијској строфи⁴. Мушицки, тако, сматра Јосифовић, дели Хорацијев други стих $\underline{u}$ - $\underline{u}$ - $\underline{u}$ - $\underline{u}$ // - $\underline{uu}$ – $\underline{uu}$ $\underline{u}$ (Јосифовић 1956: 205):

- $\underline{uu}$ / - $\underline{uu}$ / - $\underline{uu}$ / - $\underline{uu}$ } - $\underline{uu}$ / - $\underline{u}$
 (- $\underline{u}$ / - $\underline{u}$ / - $\underline{u}$ / - $\underline{u}$)
 $\underline{u}$ - / $\underline{u}$ - / $\underline{u}$ - / $\underline{u}$ -
 - $\underline{uu}$ / - $\underline{uu}$ / -

- $\underline{uu}$ / - $\underline{u}$ $\underline{u}$ / - $\underline{u}$ $\underline{u}$ / - $\underline{uu}$ / - $\underline{u}$
Міра Бо/гине! сва/цѣнникъ на/рѣда / Сѣрвска њ /цѣркве,

$\underline{u}$ - $\underline{u}$ - $\underline{u}$ - $\underline{u}$ - $\underline{u}$ -
Котѣрыхъ въ лѣнѣ днѣсь влѣстѣть

- $\underline{u}$ $\underline{u}$ / - $\underline{uu}$ / -
Здѣ Страти/міровиць, там'

Последњи стих сачувала је и Хорацијева ода *Diffugere nives*, управо као последњи стих првог архилохијског метра:⁵

Flumina praetereunt...
 Pulvis et umbra sumus...
 Restitute pietas...

Ипак, у прводу на српски језик узорне Хорацијево оде *Diffugere nives*, Мушицки не користи исту схему. Други стих је прилагођен, како пише,

⁴ Јосифовић показује како је Мушицки поделио на два стиха други стих Хорацијево друге архилохијске строфеи тако добио три стиха (Јосифовић 1956: 205).

⁵ В. и МАЈНАРИЋ, 1947 109–110.

природи српског језика, тако што му је додата једна кратка стопа (Мушицки 1847: 203):

Diffugere nives, redeunt jam gramina campis
Arboribusque comae
Mutat terra vices et decrescentia ripas
Flumina praetereunt.
(Hor. carm. IV, 7)

Побѣже инѣ и снѣгъ, већ се враћаю поляма траве,
Густе и шумама власи.
Земля вид премѣнюе; рѣке у корыто свое
Стѣснене весело теку.
(Мушицки 1825: 124)

Ни Ћоровић ни Јосифовић не наводе словенски превод оде. Овај, међутим, чува задату схему: други је стих Хорацијев (- и и - и и -), у коме се јако време последњег слога понегде остварује двосложном речју у којој се користи дужина или једносложном (часъ, мы), када је у питању квантитет, или се стопа остварује словесном акцентуацијом. Дакле, док се у преводу на српски, други стих готово редовно завршавао трохејем, у схеми -и и -и и -и, у „славјанској“ оди остварује се схема -и и -и и -и:

Стѣснене весело теку...
Заводи смѣло сад игру...
Избавитъ вѣчне от ноћи...

Снѣзи се разбѣгошася; уже возвращаются травы
Полямъ, власи же дровомъ.
Видъ премѣняетъ земля; оставляющие вышшыя брегы.
Рѣкы спремяще с' текутъ.
(Мушицки 1825: 122–123)

Годину дана касније Летопис Матице српске је објавио Хорацијеву *Diffugere nives* у преводу Јована Хацића. Превод је испеван „размером српским“. Дактилски хексаметар замењен је дванаестерцем, други стих десетерцем:

Снег е окопнїо, полю трава с' враћа,
И дрвлѣ се већ листом одева.
Сва се земля меня, реке се сливаю,
Оставлаю за собомъ брегове.
(Хацић 1926: 113)

Поред архилохијских стихова, неколико превида видимо и у Ћоровићевој и Јосифовићевој анализи двају комплексних форми и комбинација

архилохијског стиха са другим стиховима у поезији Мушицког. Најпре, у Јосифовићевој анализи алкманског стиха: комбинацији у којој су први и трећи стих дактилски хексаметри, а други и четврти дактилски тетраметри:

1. стих	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	-uu	-u
2. стих	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	-uu	-u		
3. стих	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	-uu	-u
4. стих	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	-uu	-u		

Ову строфу Јосифовић представља Лукијановим одама Димитрију Фрушићу и Григорију Гершићу (I, XVII, XXIII) (Јосифовић 1956: 203). Ода Димитрију Фрушићу наведена је у предговору у истој схеми. Други је стих организован или дактилски (*Другове, раскошной там' у Виенни*)

1. стих	-uu	-uu	-uu	-uu	-uu	-u
	(-u	-u	-u	-u)		
2. стих	- <u>uu</u>	- <u>uu</u>	-uu	-u		
	(-u	-u)				

Гдѣ си / драгій Ди/митріє? / Гдѣ си? / Давно те / нема!
 Ево, / чуй изъ Ві/енне ми / пише
 Сербскій / Лексі/кографъ, и / пита: / „Гдѣ нам' є / Фрушић?...
 Флаккова / златна у/мѣреность, / оћу да / влада на / столу.
 Єла на/ручи / начиномъ / Сербскимъ.
 Даві/довићъ, / милый ти / именьякъ, / нека / части
 Другове, / раскошной / там' у Ві/енни...

(Димитрију Фрушићу)

Подједнако, ода Григорију Гершићу значајно одступа. Погледајмо, најпре, њену схему у предговору *Синихотворенија*:

Састављена је од дактилског хексаметра у првом стиху и јампски организованог другог стиха (четири јамба и кратак слог):

1.	стих	-uu	-uu	-uu	-uu}	-uu	-u
	(u-	u-	u-	u)}			
2.	стих	u-	u-	u-	u-	u	

Презри /твое ру/гательє; /сѣ кумваломъ /Сербскимъ ты/ иди,
 Но засадъ само къ єдном' другу
 Ге р ш и ћ у! /Тихо при/бѣжище /Музе изъ/ пустиньє /траже
 Кодъ тебе, Арістарха свога.

(Григоріу Гершићу, I, 57)

Други стих одступа од метричке схеме коју показује Јосифовић али је организован потпуно исто као у песми *Моє їезоименсїво* (I, XVI, 42). Ова је наведена у предговору прве књиге стихова управо као пример оде у којој се, у другом стиху, користи „четворостопни обилствујући јамб“. Погледајмо неколико стихова:

Да! Любоко звони оно моим'...
 У хладномъ Норду, Стойковића...
 Атропа да нам' щедра буде...
 И красне жизни плоде вкусит'...

Ову оду Јосифовић, међутим, узима као пример оде настале у комбинацији дактилског хексаметра и јампског кватернара, сматрајући да је Мушицки стиху слободно додао још један слог (Јосифовић 1956: 205). Истој групи песама додаје и оду Димитрију Стефановичу (II, XI, 28) и *Чувсївованија на ден рожденија Цара Франца* (IV, 160), те основ ове класификације заправо чини читање другог, јампски организованог стиха ода *Моє їезоименсїво* (I, 42), *Димїїрију Сїефановичу* (II, 28) и *Чувсївованија на високоїѳоржесївенїї Ден Рожденија Еѳо Имїераїѳорско-Кралевскаѳо Величесїва Франца I* (III, 160).

<i>Моє їезоименсїво</i>	<i>Димїїрију Сїефановичу, Чувсївованија на високоїѳоржесївенїї...</i>
и- и- и- и- и	и- и- и- и-
Да! Любоко звони оно моим'... У хладномъ Норду, Стойковића... И красне жизни плоде вкусит'...	Въ Мїнервинъ свѣтлый вѳдиш' хрѳмъ... Тѣмъ слѳдка жїзнъ, тѣмъ лѳгка смѳртъ... На дѳнъ, свѳщенъ Царю?ѳгда...

У оди Димитрију Стефановићу хексаметри се заиста смењују са четири јамба (и понегде одступања) у схеми:

- ии — ии — ии — ии — ии - и
 и- и- и- и-

**Съ їѳношїскимъ жарѳмъ тецы. мраковѳрче, пѳприщемъ слѳвнымъ:
 Краснѳ на цѣли пѳжнеш' мздѳ...
 Въ Мїнервинъ свѣтлый вѳдиш' хрѳмъ...
 Тѣмъ слѳдка жїзнъ, тѣмъ лѳгка смѳртъ...**

Ипак, већ следећа ода коју за пример питијампског система (дактилског хексаметра и јампског кватернара) узима Јосифовић, ода *Чувсївованија на високоїѳоржесївенный День Рожденија Еѳо Имїераїѳорско-Кралевскаѳо Величесїва Франца I* (IV, 160) значајно одступа од Јосифовићеве поделе. Ово је ода у којој се, најпре, смењује неколико метричких схема, од којих, међутим,

Мушицки, Лукијан. *Стихои̇воренија. III*. Нови Сад: Писмени Јоана Д. Каулициј Ц. К. Привил. Типографа, 1844.

Мушицки, Лукијан. *Стихои̇воренија. IV*. Нови Сад: П.И. Стојановић, 1847.

Ђоровић, Владимир. *Лукијан Мушицки: сџудија из срџске књижевности*. Нови Сад: Матица српска, 1999.

*

HORATIUS, Quintus Flaccus. *Diffugere nives*. <<http://www.johnderbyshire.com/Readings/odes-4-7.html>> 7. 04. 2013

MAJNARIĆ, Nikola. *Grčka metrika*. Zagreb: JAZU, 1948.

PREMINGER, Alex, Terry V.F. BROGAN. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Aleksandra M. Pavlović

LUKIJAN MUSICKI'S *ARCHILOCHIA: DIFFUGERE NIVES*

Summary

The paper presents the metrical reading of some poems of Lukijan Mušicki in which he used archilochius strophes and some rare combination of verses. Reading this poems, in particular two translation of Quintus Horatius Flaccus famous *Diffugere nives* in the light of significant attempts in the development of Serbian verse, the paper also summarizes several classification and metrical interpretation of archilochius verses in poetry of Lukijan Musicki

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“

Београд

pavlovic.sanja@sbb.rs

Др Маја Д. Стојковић

СРПСКА ДРАМА И ЕВРОПСКИ КУЛТУРНИ КОНТЕКСТ НА ПРЕЛАЗУ ИЗ 19. У 20. ВЕК

Главни циљ овога рада је осветљавање српске драмске мисли на прелому столећа. На почетку новог века долази до интензивног развоја српске драмске књижевности, чији се очигледни помаци ка модерном осећају већ у последњој деценији 19. века. Традиционалне драмске форме замењене су модерним, што се најбоље показује на примеру драмског јунака, који постаје главна тачка окоснице. Сва померања која су извршена у драми, у првом реду, тзв. поунутрашњење, означила су заокрет од радње ка јунаку. Како је српска драма овога периода неодвојива од европског контекста, покушали смо да доведемо у везу све оне утицаје који су се показали као релевантни за настанак и развитак наше модерне драме. У време најаве егзистенцијализма као филозофске формације, несумњиво су теме везане за кризу морала, брака, за проблем сексуалности, самоубиства, материјалне и духовне беде, утицале да писци у свом јунаку потраже узроке несналажења и да те идеје кроз јунака оваплоте. Посебна пажња посвећена је бројним филозофским питањима која су се читавала у идејним нитима српске драмске књижевности, где бисмо нарочито истакли утицај Фридриха Ничеа.

Кључне речи: Српска драма, прелом векова, иновативност, преображај, драмски јунак, Ниче.

Већ је последња деценија 19. столећа у српску драмску књижевност почела да уноси нове импULSE,¹ који ће своје утемељење постићи у првим деценијама 20. века. Иновативност се огледала у два сферама: у преображавању традиционалних драмских форми 19. века и у појави нових жанрова. Истодобно, српски писци су од драме очекивали да допринесе култури ра-

¹ Наговештаји *модерног* у српској драми с краја 19. века више су него очигледни у делима многих наших писаца (Д. Илић, М. Цветић, М. Поповић Шапчанин, С. Матавуљ, М. Ђорђевић Призренац и др.), те се померање граница епохе српске модерне ка позном 19. веку чини сасвим оправданим.

зума и срца: драмски јунак је постао задатак времена. Он није само морални и у животу искусни саветник грађанства, он постаје – сасвим у духу нове европске драме егзистенције – оличење сукоба, знамен трагичне подвојености између два света. Свеједно да ли ступа на позорницу патриотске, дидактичке, идејне драме, која се неретко шири у неку религиозну метафизику историје, или као „расипник живота“ у играказу који се такмичи с немачком „чаробном игром“, он готово свуда са собом носи психолошки изострен или до гротеске појачан реализам, жестоку друштвену оптужбу која испитује и развија атектонски лабаву форму и нова сценска средства. Од пресудне важности је притом не само утицај европских и светских узора за настанак појединих дела, него и порекло мотива који своје корене имају у историји, митологији, библијском учењу или у домаћој фолклорној традицији. Налазећи с добрим разлозима да трагичко виђење обезбеђује висок уметнички домет драма на смени столећа, водећи драмски писци су, попут водећих приповедача истог периода, читавим једним системом аналогича уводили у своја дела и један паралелни, митски план, у конкретном случају трагички аспект хришћанских (и паганских) легенди о страдању. Има, разуме се, и оних писаца који су грађу и проблематику неких темељних питања људске природе и судбине нашли на рушевинама дотрајалих митова, односно догматичних мисаоних система, па се онда и њихово стваралаштво сагледава у „новом кључу“: као напор који хоће да ослободи ту затворену, окамењену мисао и да њихове носиоце, „нове“ драмске јунаке, приближи новом гледаоцу. Већ се овде може наслутити да се на питање о природи неког, условно речено, заједничког погледа на свет који би се могао извести из „духа времена“, не би могао дати једноставан одговор. У „сложеном акорду“ схватања људске судбине налазе се нити извесног антрополошког оптимизма, али и нити суморних увида у природу хуманих вредности.

Иако се у последњој деценији 19. и првим скоро двома деценијама 20. века српска драмска књижевност врло интензивно развијала услед многобројних драмских конкурса, поље драмске књижевности још увек је најмање истражено, могло би се чак рећи парцијално или селективно истраживано, нарочито када је реч о драмској књижевности овога периода.² Наше истраживање и тумачење је сконцентрисано на *озбиљну драму*, у оквиру које разликујемо даља поджанровска разврставања. Треба рећи да је процес таквог класификовања отежан тиме што је било писаца који су своје драме у поднаслову одредили другачије од онога што оне по својој садржини заправо јесу. Многобројни аутори су своје драме називали комедијама иако оне то у бити нису биле – то указује на поступак који би се могао окарактерисати као манир епохе и односи се на непрецизности које су се првенствено јављале у одређивању наше друштвене драме. Разлог би се могао потражити у до тада важећој тзв. сталешкој клаузули у драмској уметности, правилу по којем

² Не треба, међутим, изгубити из вида монографију Радована Вучковића *Модерна драма*, која даје врло широк преглед драмске мисли 20. века, на српској и хрватској сцени у контексту европских театарских стремљења.

су „узвишене“ трагедије биле резервисане за аристократе и историјске јунаке, а комедије за људе из пука. Управо су писци комедије, одређене као нискомиметски жанр у духу класицистичког нормирања жанрова, били усмерени на свакодневни живот грађанског друштва. Како је нови жанр, за који се у својим програмским списима залагао већ Дидро, био окренут животу обичног човека, тако су и писци били склони непрецизном дефинисању жанра, насталог, како је често тумачено на основу бројних примера, више из политичких него естетичких побуда. То такође показује и један занимљив поглед на свет и износи начин посматрања проблема који су оптерећивали ондашњег човека, који је неретко умео да буде иронично-хумористичан.³ Насупрот овоме, дела са трагичним јунацима треба тражити првенствено код оних домаћих писаца чију је пажњу обузимала национална судбина или актуелна сукобљеност старих и нових животних начела.⁴

Покушај жанровског одређења не треба притом схватити као грубу сепарацију налик на канон или систем за себе, већ га увек треба посматрати у корелацији са другим системима ове врсте, не губећи из вида сличности и разлике међу жанровски диферентним делима.

Важно је, када говоримо о драмским врстама, да најпре направимо дистинкцију између драме у епохи модерне и већ комплексног појма *модерне драме*, који по себи намеће мноштво дефиниција међу којима има и делимично супротстављених, па и оних што потиру друге. Иако би се термилошки могла подвести под драмску књижевност писану у епохи модерне, *модерна драма* не представља једини облик драме који се јављао у овом периоду, па се и термилошка сложеност овога појма огледа у неодређености која проистиче из његове делом дескриптивне а делом жанровске природе. Као драмска врста, могла би се везати за друштвену, односно грађанску драму, на шта већ Лукач указује: „модерна драма је драма грађанства; модерна драма је грађанска драма“ (Лукач 1978: 56), при чему се мора оставити могућност за диференцирање⁵ ових појмова.

³ Уп.: „Уколико појединац нема никаквог удела у кривици, занимање за трагику престаје; у таквом случају сукоб, у ствари, губи снагу; ако је, напротив, јунак потпуно крив, он престаје да нас занима као трагични јунак. Зато је, несумњиво, неразумевање трагичног када наше време тежи да сваки удео зле коби преобрази у индивидуално и субјективно. Сматра се да о прошлости јунака не треба ништа знати; сав његов живот натоварује му се као тешко бреме на плећа, као да је био последица само његових поступака; али тиме се његова кривица са естетичке равни премешта на етичку раван. На тај начин трагични јунак постаје опако биће, зло постаје прави предмет трагедије, али зло није естетички занимљиво, а грех није естетичка чињеница. Ова погрешна тежња свакако се може објаснити скретањем читаве наше садашњице ка комици, јер се комика састоји у изоловању; према томе, ако у њему потражимо трагику, добијамо зло у чистом облику, а не трагичну кривицу у својој двомисленој невиности“ (Кјеркегор 1984: 97).

⁴ Такве примере проналазимо у делима Драгутина Илића, Милоша Цветића, Милутина Бојића, итд.

⁵ Грађанска драма требало би да представља само један сегмент друштвене драме, што произлази из схватања да је грађанство само део друштвене целине. Међутим, како је

По много чему несистематичан и површан, однос према нашој драмској баштини довео је драмску књижевност до неравноправног положаја у књижевно-историјским истраживањима, те се она може посматрати и као скрајнути род, иако није заостајала за другим по својој естетској вредности, али ни по модерности – пре свега у погледу тематско-мотивске структуре.

Шаролик конгломерат различитих позоришних концепција, у средини чије су прве деценије 20. века обележене бурним историјским догађањима (Мајски преврат 1903, Анексиона криза 1908, балкански ратови 1912–1913, Први светски рат 1914. године), донео је и праву стихију нових идеја, драмских облика и стилских комплекса, да би, прилагођен средини у којој се развијао, добио сасвим нови израз и приметну оригиналност, осетну већ и у драмским текстовима насталим у последњој деценији 19. века.

Тај прелаз векова као да означава завршетак једне епохе, у смислу свођења рачуна и сумирања дотадашњих постигнућа, и увода у нешто ново што ће се до извесног степена задржати и развијати до краја 20. века. Отуда и две главне линије драмског стваралаштва – историјска и грађанска драма. Једна окренута претходном периоду и друга као најјава долазећег.

С обзиром на то да је начин изградње већине ликова неодвојив од карактеристика жанра, чини се најподеснијим да се анализа драмског јунака сагледа управо у контексту жанровске класификације. Постоје, међутим, и тзв. универзални ликови, чија одрживост није условљена правилима жанра, ликови који се лако уклапају у различите драмске концепте и подврсте уз благе или никакве трансформације.

Доминантне теме доба, пак, којима се овај рад бави непосредно су продирање и у драмску књижевност, те тако аналитички приступ укључује контекст културних и друштвених прилика, обликујући неку врсту историјског портрета епохе у светлу крупних идеолошких и филозофских тема. То је најпре проблем егзистенцијалног нихилизма у околностима савременог света и гашења великих метафизичких система. Затим, проблем критичког реализма и друштвене свести у светлу историје и политичког тренутка, као и широки распон значења емоционалног дискурса.

Док је у првој половини 19. века драмски јунак био подређен радњи, крајем века, и нарочито почетком наредног, видно је померање ка унутрашњем плану. Центар интересовања постаје лик у својој укупности, у својим ломовима и унутрашњим сукобима, а догађаји који прате његов развој дати су као манифестација и афирмисање његове људске суштине. Окретање од радње ка лику и његовој психологији условило је продирање великих тема у драмску књижевност – средиште приказивања све очигледније су запо-

српска драма овог периода углавном сконцентрисана на сликање представника градске средине, сем ретких изузетака где би се као репрезентативне могле навести неке драме Светозара Ђоровића (*У мраку*, *Као вихор*), које се баве друштвеним проблемима, и Војислава М. Јовановића (*Нацп зеи*), утолико ће наше разматрање овог типа драмских текстова ипак бити одређено појмом „грађанска драма“.

седали социопсихолошки конфликти, теорије зла, еротологија, проблем идентитета и нонконформизам без илузија.

Да би се у потпуности осветлио идејни и психолошки план драмских дела, у истраживањима је најпоузданије поћи управо од драмског јунака. Опредељење за јунака налази своје оправдање у логици ствари: ниједна драма се не може замислити без драмског јунака, што са осталим сегментима драмске структуре у историји књижевности није био случај. Тези о првенству драмског јунака иде у прилог и аргумент да неке драмске врсте једноставно не могу постојати без јунака, те је и „питање о трагедији у бити питање о трагичком јунаку“ (Несторовић 2007: 14).

Ако се, међутим, по анализи великог броја драмских текстова из епохе српске модерне ишта може са великом извесношћу рећи, па и доказати, онда је то околност да су се херојски ликови историјске драме и трагедије од којих све зависи постепено „деградирали“ до ликова грађанске драме зависних од свега, несамосталних, неуверљивих и неупечатљивих у вечном сукобу са животом. Није више реч само о томе да савремени човек, према мишљењу Карлајла, не доживљава чудесне згоде у борби са змајевима и чаробњацима, него бије тежак бој са стварношћу. Јунак више није победник већ поражен и губитник: жртва општег друштвено-културног поремећаја и непремости-вог сукоба разнородних вредности. Тиме се раскривају и захтеви које драма као род поставља ствараоцу – у једном случају показује се колико „идејног материјала“ овај жанр може да асимилиује, а да се притом не наруши уметничка кохерентност; у другом случају, опет, осветљава се функција чувене драмске паузе која у структури појединих текстова служи и као симбол ништавила, као квазинаративни елемент који доприноси декодирању комплекса значења помоћу којег се гледаочева емпатија води и усмерава.

Када је реч о сликању јунака историјске драме чини се да је писцима била неопходна примена црно-беле технике, где на једној страни треба недвосмислено сатанизовати негативце да би се, на другој страни, управо посредством контрасне слике света, омогућила изградња лика идеалног хероја.

Намеће се, међутим, још једно питање: да ли је историјска драма само блажи облик деградације трагедије, где се за ликове бирају углавном велики национални хероји, који су још могли опстати као такмац аристократији, која је све извесније губила стварну власт. Модерни теоретичари драме разоткрили су у својим истраживањима међузависност историје и модерне драме, нарочито у прелазним временима и у тренуцима буђења националне свести (в. Вајсшталн 1982: 299).

Ако је, према прихваћеним теоријама, „карактер“ тек психолошки појам, док је „лик“ карактер на естетском плану – естетски појам, онда је и драмски јунак „истовремено индивидуа и функција, човек и улога“ (Клоц 1995: 48). Поједине реплике и поступци јунака драме сливају се у јединствену линију „јединства радње“. На тај начин, карактер драмског хероја је ограничен његовом јединственом радњом. Уопште узев, за тумачење драмског

јунака остаје и даље меродавно схватање по коме се „идентитет лика конструише у повезаности с идентитетом фабуле“ (Рикер 2004: 148). Јунак несумњиво постаје „друга страна“ радње, али сваки његов поступак се не заснива „једино на његовом карактеру“ (уп. Козак 2010: 76). Додуше, стари Грци назвали су хероја трагедије *kalos kaigathos* – духовни максимум, па се и трагедија може одредити као *experimentum ad maximum* (в. Исто). Још од Аристотела се, међутим, лик доживљавао као засебан ентитет; није се обраћало довољно пажње на његово дејство,⁶ а требало би га третирали и као узрок и као последицу (в. Стајен 1970: 140), док је заправо сама повезаност личности – њихови међусобни односи – оно што чини целину драме чије се суштинско обележје испољава као нерешив сукоб разноврсних вредности, стичући значење *тjемајског језгa*, које указују на основну антиномичност људског постојања (в. Стојковић 2015: 203).

Управо је тај механизам на делу и у новијој драмској књижевности – у слободним временима, слободи индивидуе супротставља се колектив као њена цензура; у злехудим и смутним временима оптерећеним претњама спољног непријатеља, слобода се такође спутава – али из сасвим других разлога, будући да једини спас лежи у уједињењу, у поништавању појединачне воље. На микроплану – плану јунака књижевног дела – овај поступак води визији горостасног јунака, крупног, обједињујућег, који подразумева масу, народ, колектив, али јунака који у својој бити, условљеној наведеним карактеристикама, остаје једнодимензионалан. Идеја општости притом није исказана кроз глас неког хора, већ обратно, кроз неколике репрезентативне ликове истомишљеника, представника „свих осталих“, односно народа.

Индивидуа се посматра као чинилац друштва, његов типични продукт, и стога је несумњиво важно питање механизма којима појединац обезбеђује свој опстанак, како онај у друштвеној заједници, тако и онај егзистенцијални.

Следеће важно питање је питање могућности интеграције диспаратне садржине, која ће заштитити дело од растакања. Она се огледа у намери да се на сцену изведе што већи број представника „духа времена“, да се драма другим речима претвори у паноптикум савремених идеја, кроз који ће се и на један непосреднији и „објективнији“ начин сагледати стварност у својој беживотности (такви су неретки у нашој драми примери руског „сувишног човека“). Иако су их снашле различите судбине, ликови су отуђени, недовршени, јер је и сама стварност таква – недовршена.

Није стога необично што се аутори грађанске драме одлучују да им одузму класичног јунака, да их лише херојског геста, да громки патос егзистенције сведу на шапат, на понирање у дубину свести и расправе о проблемима морала где се борба дужности и жеље третира са истим, однекуд

⁶ Аристотел је сматрао да без радње не би могло бити трагедије, а без карактера би. Касније су ово схватање стављали под знак питања Скалигер, Кастелветро, Корнеј и Дидро (уп. Козак 2010: 73).

појајмљеним патосом, или, боље рећи, без икаквог власитијоџ патоса. Без ових комада би почетак модернизма у Србији остао интермецо; у њима се егзистенцијлни нихилизам јасно испољио, као што је, са друге стране, тек и омогућио њиховим ауторима да дођу до сопственог стила.

Модерна грађанска драма представља најизразитију промену парадигме у дотадашњем концепту јунака. Све вредности у њој преобраћају се у своју супротност. Зато је и јунак грађанске драме најчешће антијунак, човек са друштвене маргине, незадовољан, немоћан, без снаге за борбу са животом, сведок и доказ очитог процеса разградње човека, његове деструкције и аутодеструкције, чиме нас уводи у нови облик – театар апсурда – доминантан од средине 20. века који би, кроз апсолутно редуковање радње, могао у неким будућим театарским експериментима да доведе до једног новог постулата у оваквом процесу деконструкције – до евентуалног стварања могућности за драму без ликова.

Слика српске драме је стога веома издиференцирана, веома удаљена од стилске униформности, а то је околност која јој се понекад пребацује. Једна од специфичности се несумњиво крила у новом поимању форме: поједини писци су били чврсто уверени како је драмска структура важнија од тока радње. Јединствени ток догађаја, до којег би, на пример, једна успешна мотивска трансформација историјске стварности у драми требало да доведе, зацело је нудила најсигурнију основу повезивања дела у кохерентну целину, али је истовремено била узрок схематизму и скученим семантичким границама. Уверени да је структура дела важнија од његовога тока, поједини аутори (Б. Нушић, В. М. Јовановић, М. Бојић, М. Црњански) свесно су жртвовали овакво јединство, уздајући се у унутрашњу мотивациону повезаност, у неку врсту идејне окоснице, на којој су се низали мотиви драме. Оваквим поступком су разрешавали скучену структуру традиционалног драмског поступка: чинећи је покретљивом у свим правцима, проблематизовали су структуру драмског дискурса уопште, будући да се ослобођена мисаона енергија драме, са својом „страшћу убеђивања“, почела акумулирати у ретким „есејистичким“ партијама монолога (*Тако рече Зарайхусџра* В. М. Јовановића, *Завјеји* С. Матавуља, *Самрџина клетџва* Ж. Лазаревића), у расправама о „животном смислу“ и рационалном коментарисању најизразитијих духовних проблема времена.

Опасност таквих решења нигде није тако уочљива као, на пример, у првом чину Марамбоове драме *Тако рече Зарайхусџра* – где се најављује ауторов начин мишљења и пре него што је гледалац имао прилике да боље упозна саме ликове, те се писац одлучује за огољени ауторски трактат – или као у *Наџим очевима*, где у дидаскалијама доминира пишчева сугестивност, дата готово кроз директно обраћање читаоцу, у форми приповедног текста свезнајућег наратора заступљеног у романима и приповеткама. На сличан начин се могу посматрати и историјско-родољубиви текстови у којима је повремено знало бити нескривене ангажованости, па су такве драме често остале на нивоу пропагандних трактата. Ако би без оваквог општег коментара

ауторова слика стварности можда остала непотпуна и проблемски необе-
дљива, с њим, у овако концентрисаном облику, целом драмском подухвату
је такође претила озбиљна опасност да просценијум претвори у трибину,
да играказ претвори у конгломерат афоризама о стварности који, невидљи-
во али чујно, попут кулиса окружује позорницу – или да се чак извитопери у
неку врсту нежељене и свакако превазиђене Шилерове идеје о „позорници
као морално-педагошкој институцији“.

Али сâм проблем „разрачунавања с епохом“ тиме је само делимично
решен. Доводећи, наиме, свога јунака до властитог становишта које произ-
лази из драмског заплета, писац успешно спречава појаву „драмског есеји-
зма“, јер је мисаоност драме потискује за један слој дубље у структуру саме
драме и интегрише је не више онако како би то учинио филозоф, већ као
конститутивни „део“ једнога лика. То на убедљив начин полази за руком
оним ауторима који своје јунаке не приказују у функцији објекта у коме са-
зрева или коме се „улива“ и „дошаптава“ сазнање, већ у улози субјекта који
доживљава, пати, на посебан начин осећа и жели – често у виду парадокса.

Ти парадокси по правилу леже у духу времена, у стварности; њих ју-
наци огољују, те једновременно разоткривају и саму стварност и свој начин
размишљања; логички: јер, откривајући противречности, доказују неодржи-
вост постојеће стварности и јалових захтева за њеном променом; и психо-
лошки: јер се гледалац отуђује од противречнога света и приступа идејном
програму који јунак заступа.

На естетичком плану драме, ово унутрашње противречје такође је до-
било своју функцију, јер се брисањем суштинских разлика међу типовима
релативно мали број јунака за гледаоце или читаоце психолошки умногостру-
чава до неразазнајне гомиле, чиме стварност позорнице бива изнутра „пер-
вертирана“ у онај облик шире, друштвене стварности који је писац хтео да
разоткрије: у врзино коло акција, ликова и идеја изнад пустиње савремене
непокретности, обезличености и безидејности.

Јунак модерне српске драме је у својим хтењима и ограничностима,
у својим психолошким и интелектуалним настојањима најчешће до те мере
уопштен да је постао универзалан.

Интимно у новој драми је истовремено јавно, јер ликови нису индиви-
дуге већ само представници друштва, и то најчешће најнижег слоја, нарочито
када је реч о облицима грађанске драме, они су само *човек уопште*, они су
„свако“: традиционални позоришни *everyman* чији је исечак из живота пред-
стављен на позорници. Стварање драмских типова значило је пре свега
уклапање типичног начина мишљења, типичних ставова, идеја и учења
њиховог времена у одговарајуће психофизичке конституције јунака.

Преламајући исте типичне идеје кроз свест већине јунака, српски дра-
матичари су ретко могли доћи до пресудних разлика у ставовима јунака,
они су у тој разноврсности откривали такорећи само нијансе деформација
идеја или проблема. Свесни да у Србији „нема више људи, постоје само
звања“ (Црњански), драмски писци су, рекло би се, у свој фиктивни свет

свесно и плански унели раскол: у њему су се, наине, оделили на једној страни људско Ја лишено *јасџива*, *сойџива* и *својџива*, на другој мисли, осећања, идеје и догађаји као свет састављен од „својстава без човека“.

Изједначеност ликова, међутим, не произлази само из натуралистичког наслеђа. Чак и тамо где све врви од покрета и гласова, од различитих расположења и преокупација у слици општег комешања које укршта виђења више појединаца, често несагласна и противречна – и тамо се појединци ретко издвајају у индивидуалним обележјима од других људи.

Ова особеност од посебног естетичког значења кристалише се око фундаменталног питања: зашто српска драма на прелазу векова не показује већи број изразитих, самосвојних карактера? Одговор би се могао наћи у следећем. Преламајући исте типичне идеје кроз свест већине драмских ликова, писци су откривали само нијансе деформације, како је већ истакнуто. Стварали су неку врсту „еклектичних душа“, а између два еклектицизма, чак и кад видимо да нису исти, свеједно је тешко наћи суштинску разлику. Гледалац их више не може препознавати по мислима, већ само по језичким гестовима или сличним, „несуштинским“ одликама.

Драмски писци су свесно и плански довели јунаке до оваког дискурса противречности, јер та противречност управо и јесте доказ става о савременој „безобличности“, која је на идејном плану драме нашла различите изразе и облике (тако је, на пример, типично да ликови буду обезличени тиме што њихова имена нису доминантна, већ се они приказују посредством занимања, титула и звања – књиговођа, доктор, адвокат, краљ, министар, генералица, глумица, итд.). Отуд и централна теза модерне драме гласи да је индивидуум у одумирању: херој према којем гледалац осећа дивљење, постаје у модерној драми нека врста његовог сопственог огледала. Синтагма која се односила на јунака трагедије – „живи мртвац“⁷ – пренела се на саму трагедију.

Драмски ликови историјске драме извајани су према изворним узорима, у складу са иницијалним моделом, односно прототипом. И њихова уметничка егзистенција је најчешће условљена историјским фактима. Насупрот овим ликовима, али такође као узвишени такмаци, стоје трагички јунаци, засновани на концепту међузависности субјекта и истине.

Њихово знање о самом себи је пољуљано, самоспознаја онемогућена, идентитет урушен, па је отуд и онтологија западала у кризу. Зато се формулација Мартина Хајдегера – једног од најзначајнијих проучавалаца Ничеовог дела, филозофа који је, пак, најнепосредније утицао на писце с почетка века – „бачености-у-бивство“; у 20. веку односила на метафизичко бивство: једино могуће за уметничко обликовање човека и естетски доживљај света. Тако се релативизовао однос субјективне и апсолутне истине, приватног и јавног бића, односно унутрашњег и спољног света, јер је и само „људско биће саздано из два дела. Један је онај суштински, а други је спољашњи,

⁷ Детаљно објашњење овога појма даје Ејдријан Пул (в. Пул 2011).

стечен, који се обликује у животу кроз сусрете, кроз живљење и везан је за појам 'персоне' који се по свом првобитном значењу везује за значење речи маска, маска глумца. Он се као израз физичког дела бића јавља као супротност појму 'лице' који би отуда одговарао оној другој половини људског бића одређеној као суштина, односно унутрашњи пол" (Евола 1990: 47).

На том плану долази до сталног прожимања драмског лика и улоге, чија се најексплицитнија потврда проналази на примеру *парадоксне драме*,⁸ где се појављује нека врста двоструког огледала, једно је оно које постоји између гледаоца и сценског приказивања, а друго препознајемо у губитку граничности између основног текста и „комада у комаду“. Носиоци овог прекорачења су управо драмски ликови чије уживљавање у улогу формира уверљиву квазистварност.

Уз њих стоји најзад и једна група ликова које карактерише одсуство. Таквим јунацима су се у српској драми модерне највећма служили М. Бојић⁹ и С. Ћоровић, у мањој мери и Б. Станковић и Д. Илић. Тако је у *Ајини* Светозара Ћоровића и у *Тацани* Борисава Станковића реч о преплитању присуства и одсутности кроз повратак мртвих у свет живих, чиме се најпластичније приказују друштвене норме.

Често се повратак мртвих може сагледати и у контексту немирне савести, какав је случај, уз бројне друге мање експлицитне примере, присутан у *Саулу* Драгутина Илића или у *Самрџиној клећи* Жарка Лазаревића. Донекле се такав пример проналази и у Нушићевој *Јесењој киши*, где фигура мртвака није доминантна, али је цео први чин посвећен откривању узрока његове смрти и управо је њиме обележна судбина главне јунакиње кроз немогућност остварења среће и слободе.

Иако ови ликови свакако нису оригиналне творевине наших уметника, нити продукт њиховог доба (многобројни су такви примери које срећемо знатно раније у књижевности – већ је Шекспиров краљ Лир изговорио: „Зло чините што ме вадите из гроба“ (Шекспир 1978)), разноликост функција оваквих ликова заслужује да се посебно истакну. Живети са мртвима је значило образовање својеврсног наднавног света, који би се пак могао тумачити и на начин који нам је понудио Фројд, натеравши нас да одемо даље и да авети прошлости видимо као *враћање њојиснујоџ*.

Натприродно, уосталом, најчешће није материјализовано, те се тако сусрећемо са једним етеричним ликом. „Дух онеспокојава (у најмању руку)

⁸ Више о парадоксној драми видети у тексту *Парадоксни јунак у драми парадокса – њиранделовски јунак њре Пирандела у заборављеној Ћоровићевој драми* Наше позориште (Стојковић 2016: 83–92).

⁹ Поред тога што Милутин Бојић у свом драмолету *Краљева јесен* главну позицију даје свом неприсутном јунаку Стефану Дечанском, надасве занимљива за анализу може бити и функција неприсутних ликова у његовој грађанској драми *Госпођа Олџа*, али и у другим како историјским тако и грађанским драмама овога писца какве су *Деспојтова круна* (*Пакао*, *Слеји деспој*, *У дванаестии час*) и *Ланци*.

због тога што изгледа живо, као особа коју смо некада познавали. Он се враћа са међе с које ниједан путник не би требало да се врати. Прешао је границу која би требало да буде непрелазна. То је готово једнако рђаво као инцест. Дух збуњује зато што ставља под сумњу разлику између живих и мртвих. Он може да учини да жива особа осети да је мртва или да изгледа тако“ (Пул 2011: 44).

Стога не би требало да чуди што се – као део једног фантазмагоричног света – у облицима драмске бајке¹⁰ приказује и функционисање читаве плејаде бића са натприродним својствима – свет вила, вештица, митских јунака, или историјских личности које су попримиле митска својства. Међу њима су и они из усмене традиције који су у виду предлогака послужили драмским ствараоцима за уметничку обраду.

Уносећи у своје поље вида проблем присутности и одсуства, Шантић и Црњански су поставили темеље за једну сложенију тему о расељености људске душе и великих миграција народа у историјском кључу, које су током свог даљег стваралаштва још потпуније развили. Овакав концепт истоветан је са идејом коју је у 20. веку запазио и Гастон Башлар: „Отпутовати значи помало умрети“ (Башлар 1998: 100).

Насупрот оријенталном декору локалне средине у коју су смештени Ђоровићеви ликови (*Он, Адем-беџ, Пјице у кафезу, Ајиша, Зулумћар*),¹¹ кроз које је оваплоћен читав систем знакова везаних за емоционални дискурс, и где све врви од страсти, љубави, ишчекивања и тихе патње, Станковић је понудио један за нијансу другачији свет, обележен локалном бојом и сетом за минулим временом, али дат у маниру неправедности и неумољивости патријархалног система који угњетава индивидуалност на граници трагичног (*Кошћана, Ташиана*). Ликови испољавају неку врсту мучеништва у сталном напору да овладају животом коме се на крају увек просто препуштају. Њихову судбину подвлаче ликови просјака, убогих и, у психолошком смислу, располућени ликови, преузети из приповедне прозе и унети у паранормални свет драме где задобијају посебну симболичку, понекад метонимијску, функцију.

Разуме се да су и други писци, на различите начине и у различитом статусу, уносили своје сталне теме и мотиве у разноврсне своје драме, те су и ликови типични за те теме чинили саставни део већине њихових дела. Такав је случај са Нушићем чија је стална тема како у комедијама, тако и у грађанским драмама, била везана за оговарање и преношење вести у мало-

¹⁰ Елементе немачке чаробне игре (*Zauberspiel*) или драмске бајке проналазимо у *Женидби Милошевој* Драгутина Илића, која је касније послужила Петру Коњовићу као либрето, али и у Шантићевој *Анђелији*, која представља драмску адаптацију народне песме „Бог ником дужан не остаје“.

¹¹ Амбијент из ових драма преноси Ђоровић и на неке драмске текстове друге врсте које бисмо сврстали у тзв. прелазне облике грађанске драме – такав је случај са драмом *Као вихор*. Овој драми и наведеним драмским текстовима заједничка је употреба и обрада сличних мотива везаних за емоционални дискурс.

грађанској средини, па су и поједини његови ликови, вршиоци ове функције, и кад би се нашли као саставни део дела других аутора, доживљавани као типично нушићевски.

Суштина модерне драме је, чини се, оличена у јунаку и његовој судбини, у субјекту, носиоцу свих пишчевих тежњи и реализатору идеја. Његова судбина на почетку 20. века била је потресна, а он је постао носилац свих несрећа – друштвених, историјских, политичких промена и свог дубоког и удвојеног несагласја: оног унутар себе и оног спољног насталог у контакту са светом. Могло би се стога закључити да је на почетку 20. века дошло до једног другачијег погледа на трагичност и трагедију уопште и до њиховог преобликовања. У субјекту јењава свест о могућности успешног укључења у колектив. У томе треба видети и недоумице које у вези са одређеним жанровима постоје, јер се криза једнога жанра управо огледа у начину на који неко друштво разуме себе, као и у односу друштва према појединцу и обратно.

Овакве друштвено-стварносне поставке доводиле су до алијенације и распада сваке врсте, али и до могућности да се на темељима руине изгради нови лик, који бисмо, са ове временске удаљености и имајући у виду темеље на којима је израстао, могли парадоксално означити *архетипом модерног (савременог) човека*. Такав драмски јунак је истоветан с ондашњим модерним човеком: „колебљив, двострук, или тачније многострук, с много могућих лица, од којих ниједно није потпуно. Неко ко живи обавијен, притиснут амбивалентним категоријама усред пометње: жртва и глумац, прогонитељ и прогоњени, заљубљен и Нарцис“ (САМБРАНО 2011: 53) – као што се и сама његова потрага за суштином показивала као многострука, узалудна, или чак ништавна.

С тим у вези, посебно треба истаћи и сагледавање епохе из једног специфичног угла – реч је о запажању да се знатан део српске модерне може свести на филозофију Фридриха Ничеа или извести из ње. Дакле, не може се рећи да утицај скандинавских, руских, француских и других драмских писаца у којима су српски модернисти сигурно тражили и проналазили своје узор, није постојао, али суштински утицај извршио је управо Ниче. Наравно, морамо имати у виду и све оне филозофске системе који су утицали на самог Ничеа, а за које су заслужни његови претходници (Шопенхауер, Кјеркегор, Буркхарт, и др.), затим савременике на које је једним добрим делом сам Ниче извршио утицај (у првом реду би се овде могли убројати психоаналитичари попут Фројда), и на крају не треба заборавити ни чињеницу да је Ниче претичући своје време, као и Кјеркегор уосталом, антиципирао идеје које ће обележити филозофију егзистенцијализма у 20. веку.

Наиме, читава државна организација, све појаве привредног живота условиле су исту застрашујућу тенденцију: нестајање личности. Некадашња драма великих индивидуа, како су многи приметили, претворила се у драму угроженог индивидуализма.

Живот модерног човека је западао у кризу, међутим, како је човечанство доведено до степена несналажења у трци за новопостављеним вредностима, оживљавају идеје о нужности кризе, преузете из просветитељства. Буркхартова „похвала криза“ највише је утицала управо на Ничеа, „највећег филозофа кризе“ у историји.

Са друге пак стране, разарање метафизике започето са Кантом, изазвало је шок и означило почетак модерне. Теорија модерне, а са њом и филозофија будућности, тачније „филозофија једне још недоказане будућности“, могућа је била према Ничеовом схватању само кроз радикализацију свих претпоставки, кроз мукотрпно напредовање – у прошлост. Да би своју критику могао да утемељи историјски, Ниче је учинио парадоксални покушај да на врхунац модернитета постави – антику.

Ако само кренемо од основних поставки Ничеове филозофије, могли бисмо да у потпуности продremo у идејни свет наших драмских писца. Најочигледнији примери ове врсте су испољени у делима оних наших аутора, младих интелектуалаца, школованих на Западу који су без већих тешкоћа могли доћи у непосредни додир са тада актуелним филозофским темама и који су највеће умове онога доба читали у оригиналу. Такав један репрезентативни пример јесте Војислав М. Јовановић, који је 1903, дакле осам година пре превода чувеног Ничеовог дела *Тако је говорио Заратустра*, написао свој младеначки првенац – драму са насловом *Тако рече Заратустра*, са типичним ничеанским идејама: увек бити на почетку, а бити на крају, спојити и сажети почетак и крај у себи, то значи имати и мисао о вечном враћању, то значи бити виши човек или натчовек; јер живот за Ничеа није ништа друго до „вечно враћање истога“, чија је суштина „воља за моћ“. Ову идеју о натчовеку, међутим, обилато је у својим историјским драмама користио и Милутин Бојић, који је, пишући о првом преводу Ничеовог *Заратустре* на српски језик Милана Ђурчина у *Дневном листу* из 1911, показао своје одушевљење овим филозофом. Поред других драма у којима Бојић развија идеју о натчовеку (у *Краљевој јесени*, примера ради), ова идеја је врло занимљиво представљена у трилогији *Десетогодишња круна* кроз лик јунакиње, односно отеловљена у лику деспотице Јелене. У трилогији падају у очи и три најпроклетције ствари које Ничеов Заратустра уздиже на степен позитивног култа: сладострашће, властољубље и самољубље. Код Бојића је, међутим, посредни феномен који се у теоријама компаративне књижевности означава као негативна или „изокренута“ рецепција, тачније као примање утицаја са негативним вредносним предзнаком. Ово апсолутно поништење свега кореспондира са Ничеовим нихилизмом – спас се једино налази у прошлости, па и јунаци Милутина Бојића прошлост и сећање на детињство држе високо као једину животну узданицу. Показује се, међутим, да ликови од смрти не могу побећи и да се радња драме одвија на идеји нестајања. Живота још једино има у прошлости, те се стално апострофира лик деспота Ђурђа Бранковића као лајтмотив, са очигледним исходом: „Зар је све мртво? / [...] Ништа и ништа“ (Бојић 1978: 729).

Чувена Ничеова поларизација на аполонски нагон као свет сна и дионизијски као свет пијанства, нашла је свој одјек у драмама Драгутина Илића, који се на посебан начин бави проблемом онирике. Ниче је свој лик увек осећао као мноштво, као друштвено здање многих душа. Када је Ја прогласио плуралним феноменом, он је и тим својим психолошким погледом претекао своје време.¹² Преносећи несвесно, Новалисову представу о тумачу као унутрашњем плуралу, изоштрио је свест о потреби истраживања подсвести. Али потврђујући Новалисово и Шлегелово веровање да „је наше размишљање разговор удвоје“, дошао је и до питања властитога и страног, свог и туђег – што ће опет наћи свој одраз код Илића у нашој првој научно-фантастичној драми, јер основ овог жанра представља управо однос свој–туђ, сопство и другост. Тема је заступљена и у делима других аутора попут Милоша Цветића (*Тодор од Сјалаћа*) и Милорада Поповића Шапчанина (*Трнова круна*), који су јој посебан печат дали кроз прерушавање родног идентитета. Све је то водило проблему подвојености, кризи идентитета итд., и било предмет интересовања наших писаца (Б. Станковић, С. Ћоровић). Поминувши последњу двојицу наведених писаца, морамо истаћи и оријентални колорит присутан у њиховим драмама, где се показало да оријентализам као предмет књижевног стварања, али и метод истраживања није нужно везан за Оријент, већ за анализу дискурзивног обликовања *другог*.

Романтичарска идеја о могућности књижевности да се од себе дистанцира, да се себи супротстави, чак и подсмехне, оживела је идеју романтичарске ироније код српских модерниста како у виду жанровског одређења грађанске драме, тако и непосредно, мотивски, у делу Милоша Црњанског.

Његова *Маска* је типичан продукт Ничеове „поетике маске“, варке и претварања, која је код њега дата као нужност преокретања перспектива, као неопходност да се при тумачењу за исту ствар употребе различите очи. Аутентичност се скрива под маскама. Не смемо заборавити ни то да је лажно представљање један од идола ренесансе, тиме се враћамо на премису о утицају Буркхарта на развој неких Ничеових идеја. Буркхарт је, тако, трећину своје *Културе ренесансе у Италији* посветио карневалу. Изврнути, приказати наличје, није само питање покренуто код Црњанског, већ је на специфичан начин било уобличено већ код Борисава Станковића (*Кошћана*), који увођењем страног у конзервативну, затворену и на конвенционалан начин изграђену средину демаскира сву лажност и неодрживост општих истина, општег морала и општих закона. Ниче је Сократа видео као одговорног за смрт трагедије управо због идеје о херојском стремљењу појединца у општост. Овакви производи дугогодишњег угњетавања индивидуе, нужно су водили разбијању монолитног и хомогеног у име разноликог, мноштвеног и хете-

¹² Овакво плуралистичко сагледавање Ја јавиће се на нашој литерарној сцени 1914. године у драми Светозара Ћоровића *Наше њозориције*, а касније ће ову идеју сасвим уобличити Луиђи Пирандело у *Шест лица тражи јисца*.

рогеног, али су овакве идеје неретко биле подложне злоупотребама, те су реализоване са циљем да се овлада, да би се управо дејством на масу постигли изједначење и једностраност.¹³

С друге пак стране, још једном ваља поменути да је Ничеова идеја о смрти Бога најексплицитније представљена у Бојићевој *Десјојовој круни*.

Српска модерна разликује два основна модела у обликовању како драмске поетике писаца, тако и јунака који ту поетику оваплоћују – то су песимистички шопенхауеровски концепт и један, условно узевши, оптимистички ничеански концепт. Примера ради, Ничеов спис *Хомерово надметање* из 1869. у којем се разматра предсократовска форма етике, нагон за надметањем, огледањем и жудња за победом – „агонистички етички принцип“ може се довести у везу са мотивом игре и надметања у *Зулумћару* Светозара Ћоровића. Иза заноса у који нас првобитно баца игра, лежи управо страст надметања, која код Ћоровића подједнако и поражене и победнике одводи у сазнање да је у борби са животом човек увек на губитку. То је она изокренута, ружна страна људског постојања садржана већ у протичању човековог живота и неминовности старења и умирања. За Ничеа историја ружног има узбудљивију судбину од лепоте. Док код Платона (*Simposion*) ружноћа означава одбојност, код Томе Аквинског (*Suma*) грех, најзад ће код Ничеа (*Сумрак идола*) изражавати бол, а потом код Лифшица (*Криза ружног*) – њена суштина постаје декаденција.

Приказати наличје, извргнути руглу сопствену стварност, приказати ружноћу а не лепоту, и на крају све уништити да би се могло изнова саградити идеја је управо Ничеова, убедљиво постављена у Црњанској *Маски*, на самом крају српске модерне, 1918. године, спознајом да је смрт једино добро. Урушавање и деконструкција су, како каже Ничеов Заратустра, „највиши облик стваралаштва“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Башлар, Гастон. *Вода и снови. Оглед о имагинацији материје*. Мира Вуковић (прев.).

Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Бојић, Милутин. *Сабрана дела*. Књ. 2. Дrame. Београд: Народна књига, 1978.

Валсштајн, Урлих. Облици историјске драме. *III програм Радио Београда* 52 (1982): 298–310.

Вучковић, Радован. *Модерна драма*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1982.

Грубачић, Слободан. *Александријски свейионик*. Сремски Карловци – Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2006.

¹³ Бројни су примери проблематизовања ових питања у српској драми на размеђи векова, али ћемо као најупечатљивији издвојити пример драме *Карађорђе* М. Цветића.

- ЕВОЛА, Јулијус. *Меџафизика секса I*. Дубравка Рајх (прев.). Градац, 1990.
- КЈЕРКЕГОР, Серен. Одрас античке трагике у модерној трагици. *Теорија џтраџедије*. Зоран Стојановић (прир.). Београд: Нолит, 1984, 93–113.
- КЛОЦ, Фолкер. *Зайворена и ойворена форма у драми*. Дринка Гојковић (прев.). Београд: Лапис, 1995.
- ЛУКАЧ, Ђерђ. *Историја развоја модерне драме*. Сава Бабић (прев.). Београд: Нолит, 1978.
- НЕСТОРОВИЋ, Зорица. *Богови, цареви и људи*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- НИЧЕ, Фридрих. *Рођење џтраџедије*. Вера Стојић (прев.). Београд: Дерета, 2012.
- НИЧЕ, Фридрих. *Тако је џоворио Зарасџусџира*. Данко Грлић (прев.). Загреб: Младост, 1980.
- ПУЛ, Ејдријан. *Траџедија: сасвим краџак увод*. Небојша Марић (прев.). Београд: Службени гласник, 2011.
- РИКЕР, Пол. *Сойсџво као друџи*. Београд – Никшић: Јасен, 2004.
- САМБРАНО, Марија. *Визија и искусџво*. Александра Манчић (прев.). Београд: Службени гласник, 2011.
- СТОЈКОВИЋ, Маја Д. Парадоксни јунак у драми парадокса (Пиранделовски јунак пре Пирандела у заборављеној Ђоровићевој драми *Наше џозоришџије*). *Зборник Маџице срџске за књижевносџи и језик* LXIV/1 (2016): 83–92.
- СТОЈКОВИЋ, Маја Д., Трагични Дионис у *Кошџани* Борисава Станковића, *Књижевна исџорија*, г. XLVIII, бр. 158, Београд (2015): 201–220.
- ШЕКСПИР, Виљем. Краљ Лир. *Целокуџна дела*. Београд: Бигз – Народна књига – Нолит – Рад, 1978.

Maја D. Stojković

SERBIAN DRAMA AND THE EUROPEAN CULTURAL CONTEXT AT THE TURN OF THE 19TH TO THE 20TH CENTURY

Summary

The main purpose of this paper is to illuminate the Serbian drama of thought at the turn of the century. At the beginning of the new century, there is an intensive development of Serbian drama, whose apparent progress towards a modern feel but in the last decade of the 19th. Traditional dramatic forms have been replaced by modern, as is best shown by the example of the dramatic hero, who becomes the main point of the essence. All the moves that have been performed in the drama, first of all single out the so-called. internalization, marked a shift from action to hero.

As the Serbian drama of this period is inseparable from the European context, we tried to make a connection between all those influences which have proved to be relevant to occurrence and development of our modern drama.

At the time when the existentialism was announced as a philosophical thought, there is no doubt that the topics related to the crisis of morale, marriage, sexuality issues, suicides, material and spiritual poverty had an influence on the writers to look for the causes of disorientation in their heroes and to make the hero the embodiment of these ideas. Special attention was paid to a number of philosophical questions that were read in the conceptual strands Serbian dramatic literature, where we especially highlight the influence of Friedrich Nietzsche.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
maja.d.stojkovic@gmail.com

Мср Филип М. Ненадић

ИСПИТИВАЊЕ РАЗЛИКА ИЗМЕЂУ
ПЕСАМА У ПРОЗИ И КРАТКИХ ПРИЧА:
ШТА КВАНТИТАТИВНО-КОРПУСНИ ПРИСТУП
МОЖЕ ДА ПОНУДИ ИЗУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ

Песма у прози је дифузан жанр који дели карактеристике с неколико жанрова и показује велику разноликост унутар самог жанра. У покушају да оцртамо његове карактеристике, упоредили смо их са карактеристикама кратке приче. За поређење карактеристика коришћен је *COH-METRIX* систем. Узорак текстова садржао је песме у прози и кратке приче Оскара Вајлда и песме у прози Гертруде Стајн. Приказани су резултати који говоре у прилог разлућености жанра песме у прози, разматрани разлози немогућности разликовања два поређена жанра коришћеним методама и дискутована употребљивост квантитативно-корпусног приступа у науци о књижевности и књижевној критици.

Кључне речи: песма у прози, жанр, *COH-METRIX*, Оскар Вајлд, Гертруда Стајн.

1. Увод. Почетном тачком развоја жанра песме у прози се у теоријско-историјским прегледима сматрају Бодлерове књиге *Париски сјлин* или *Мале ђесме у ђрози* (види нпр. Тартаља 2003: 184) или *Гасѝар ноћи* Алојзијуса Бертрана (Ѕутић 1985; Валчић Булић 2009) за којег и сам Бодлер истиче да му је био водич приликом стварања сопственог дела (Бодлер 1975). Песма у прози се, као и низ других жанрова попут лирског романа, новеле у стиху, хибридних драма и кратких прозних форми уопште, „конструирше урушавањем нормативних поетика“ (Стојановић Пантовић 2003: 687). Управо из тог разлога није нимало лако одредити карактеристике песме у прози, а чак се и сам термин понекад сматра условним (Ѕутић 1985).

Песма у прози се разликује од лирике првенствено својим обликом, то јест употребом прозне форме. С друге стране, она јесте песничко дело, те укључује различите стилске фигуре (нпр. асонанца, алитерација) и реторичке фигуре (нпр. лајтмотиви, реторичка питања) карактеристичне за поезију.

Уз то, песма у прози је кратка форма, те би све што превазилази неколико страница било сматрано поетском или лирском прозом. На крају, песма у прози се граничи са другим кратким прозним облицима, пре свих са цртицом, записом, анегдотом, параболом, чак и кратком причом (види у Šutić 1985; Стојановић Пантовић 2003). Пример преклапања жанровских одређења за поједине текстове можемо наћи и у нашој књижевности. Михајло Пантић приређује збирку кратких прича *Мала кућица* (Пантић 2001) и у њу сврстава знатан број текстова који се паралелно објављују у избору наших највреднијих прозаида (песама у прози) који је саставила Бојана Стојановић Пантовић (Стојановић Пантовић 2001). Другим речима, песма у прози је „увек у опасности да се непретенциозно самоукине и протејски се претопи у неки други књижевни облик“ (Јовановић Данилов 1999: 29).

Тешкоће приликом одређивања карактеристика песме у прози не налазимо само у њеном односу са сличним жанровима, већ и унутар самог жанра. Разноликост песама у прози изражена је у турбулентној историји жанра. Већ Бодлер дели песме у прози на четири подврсте (Стојановић Пантовић 2003: 689), а након чувеног цитата којим индиректно одређује сопствено схватање природе песме у прози:

„Ко од нас није, у данима амбиције, сањао о чуду једне поетске прозе, музикалне а без ритма и риме, довољно гипке и довољно испрекидане да би се прилагодила лирским кретањима душе, лелујањима сањарије, трзајима свести?“ (Бодлер 1975: 36).

Бодлер додаје и следеће:

„Тек што се бејаш латио посла кад приметих да сам не само далеко заостао за својим тајанственим и блиставим моделом већ да сам радио нешто (ако се то може тако назвати) посве различито [...]“ (Бодлер 1975: 37)

Бодлеру се песма у прози опире и чак и у тим, почетним фазама, нарушава и напушта очекивано. После Бодлера, Рембо другачије схвата песме у прози, а следе и измене приметне у раду Малармеа и Тракла. У другој деценији XX века, француски надреалисти изнова редефинишу жанр песме у прози (види Стојановић Пантовић 2003). Ово јасно указује на то да је већ у оквирима француске књижевности, која је несумњиво језгро жанра песме у прози, овај књижевни облик остварен на различите начине. Касније, Т. С. Елиот и Гертруда Стајн уводе даље модификације, одбацујући и сам термин *песма у прози* (Стојановић Пантовић 2012). Песма у прози је, дакле, трпела измене од свог настанка и приказивала се у бројним облицима у оквиру својих широких и лабавих граница. Временом, варијације су биле у тој мери изражене да „модерна и постмодерна песма у прози губи своје прецизно жанровско обележје и постаје флуидно прозирно поље укрштаја различитих песничко-приповедачких и читалачких поступака“ (Стојановић Пантовић 2003: 693). И Јовановић Данилов примећује овај аспект, држећи подручје

жанра песме у прози за „једно дифузно и неодређено подручје“ (ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ 1999: 29). Према једној таксономији, песме у прози су подељене у чак двадесет и четири врсте (анегдоталне, песме о предметима, медитационе, монолошке, дијалогске итд.), а одређени број песама сврстаних у дату антологију спадају, сматрају аутори, у више класа (CLEMENTS – DUNHAM 2009 према CURTIS 2011).

Међутим, песма у прози је и даље препозната као дистинктиван жанр и многи подржавају њену аутономију. Иако не можемо спорити да песма у прози дели карактеристике с појединим суседним жанровима и да постоје варијације унутар самог жанра, став да је песма у прози искључиво одређена читалачким приступом, тј. конвенцијом читања била би погубна по сам жанр (а, шире, и по појам жанра уопште). За ову прилику претпостављамо да ипак постоје одређене текстуалне карактеристике и поступци који одликују песме у прози и чине их дистинктивним и препознатљивим у односу на друге жанрове.

Иако жанрова који су блиски жанру песме у прози има много, определили смо се да поређењем карактеристика с жанром кратке приче покушамо да оцртамо подручје песме у прози. Оба жанра деле исте физичке (графичке) карактеристике прозног текста, те сматрамо да разлику између њих можемо потражити једино у језику дела. Наравно, веома је тешко издвојити све показатеље из релевантних текстова. Међутим, испитивање различитих карактеристика језика доживело је експанзију током протеклих неколико деценија. На темељима развоја теорије вероватноће, компјутерске технологије, психологије и успешне интеграције с лингвистиком појавили су се и интердисциплинарни приступи. Свакако, уплив рачунарске технологије у друштвене и хуманистичке науке све је израженији (види нпр. VANDER 2008; VIBER 2011).

У оквиру ових истраживања, студије које укључују квантитативни и притом рачунарски приступ испитивању књижевности имају неколико главних тема – тичу се испитивања разлика између уметничких и неуметничких текстова (LOUWERSE ET AL. 2008), разлика међу стиливима или жанровима¹ (HOOVER 2008; STAMATATOS ET AL. 2000), а баве се и испитивањем ауторства (BURROWS 2007; MIRANDA GARCÍA – CALLE MARIN 2007), па чак и испитивањем значења текстова тј. квантитативном херменеутиком (MARTINDALE – WEST 2002), трендовима у историјском развоју (MARTINDALE 2008) или психологијом аутора преко анализе кључних речи које користе (PENNEBAKER – IRELAND 2011). Највећи проблем с којим се истраживачи сусрећу јесте изналагање одговарајуће мере или већег броја мера којима би описали текстове. Један новији програм допушта рачунање великог броја уобичајених мера, али нуди и сложеније мере. У питању је *COH-METRIX* систем, који, како аутори

¹ Поменути истраживања се ограничавају на успешно разликовање књижевних, научних, новинарских и других текстова; баве се оним што бисмо ми могли назвати функционалним стиливима писања.

кажу, служи за израчунавање мера кохезије и кохезивности за писану и говорену реч, те омогућава и откривање „тежине“² писаног текста (McNAMARA ET AL. 2013). О самом систему више је речено у одељку *Анализа*.

Овај рад има два циља. Први циљ је да испита разноликост текстуалних карактеристика песама у прози и да их упореди с текстуалним карактеристикама приче. Другим речима, први циљ је испитивање опсега „употребе језика“ када се имају у виду песме у прози – шта све може да спада у овај жанр. Потом, желимо да утврдимо да ли постоји разлика између тих текстова и оних које називамо кратким причама. Други циљ је испитивање употребљивости квантитативно-корпусног приступа приликом дискусије о карактеристикама жанрова, као и приликом научног бављења књижевношћу уопште. Опсег овог рада је узак, јер се заснива на свега неколико примера, али може да послужи као пилот-студија и да укаже на могућности и мане употребе бројева, рачунара, великих корпуса и сличних алата. Јасно, овај приступ нити би могао нити би требало да замени тренутну парадигму у науци о књижевности и књижевној критици; ипак, требало би испитати да ли и овакви подаци могу пружати додатне увиде у текст.

2. Корпус текстова. Као примери на којима ће се тестирати и дискутовати постојање разлика у формалним, текстуалним карактеристикама између кратких прича и песама у прози одабрани су текстови Оскара Вајлда и Гертруде Стајн, уз један текст Едгара Алана Поа. Одабир је, за ову прилику, био вођен првенствено различитим ограничењима. Пре свега, коришћени систем *COH-METRIX* барата енглеским језиком. Имајући то у виду, одабрани су текстови који су и написани на енглеском језику, да се резултати не би могли посматрати као последице превођења, иако истичемо да би слично испитивање на песмама у прози с француског говорног подручја, нарочито у случају Бодлера, Рембоа и Малармеа, вероватно било адекватније за разматрање карактеристика жанра. Потом, желели смо да одабрани текстови буду прихваћени и као уметнички вредни и историјски значајни. Такође, морало је бити јасно да су одабрани текстови одређени као припадници једног од два дистинктивна жанра које смо поредили, кратке приче и песме у прози. Другим речима, текстови би требало да буду нешто „старији“, тако да се о њима, временом, могао формирати релативно стабилан суд када је у питању њихова вредност и жанровска припадност. На крају, због техничких ограничења која су се тичала дужине текста, поједини текстови нису могли бити уврштени у анализу.

Водећи се овим критеријумима, одабране су песме у прози и кратке приче Оскара Вајлда: аутор је стварао на енглеском језику, сматра се једним

² Тежина се односи на школски узраст за који је одређени текст примерен. Постоји много различитих начина за рачунање тежине текста. Иако се може расправљати о томе да ли се ма који текст може представити ученицима ако се њима прилагоди, мере тежине текста могу бити врло добар показатељ примерености некњижевних текстова, попут оних из области природних наука.

од значајнијих аутора свог периода, његова дела су одговарајуће дужине и писао је и кратке приче и песме у прози. Уколико би се, према коришћеним показатељима, уочила разлика између кратких прича и песама у прози Оскара Вајлда, тада бисмо имали подршку хипотези да су дата два жанра дистинктивна према (јасним) карактеристикама текста. С друге стране, уколико ова разлика између жанрова не би била уочена, онда бисмо је морали потражити у неким другим карактеристикама, а не у оним по којима их поредимо у овом раду, или бисмо могли развити претпоставку да песме у прози и кратке приче, можда, ни не треба третирати као дистинктивне жанрове.

Уз дела Оскара Вајлда, уврштене су и песме у прози Гертруде Стајн, које такође испуњавају поменуте критеријуме. Њихово укључење даје додатну тежину резултатима анализе. Уколико су песма у прози и кратка прича жанрови који се разликују по мереним текстуалним карактеристикама, тада бисмо очекивали да песме у прози Оскара Вајлда буду сличније песмама у прози Гертруде Стајн него што су то његове приче.

Конечно, ради постизања нешто веће разноликости у ауторским стиловима, у анализу је укључена и једна песма у прози Едгара Алана Поа. Сва три аутора помињу се у једној од антологија песама у прози (LEHMAN 2008).

У анализу је укључено шест песама у прози Оскара Вајлда: *The Artist*, *The Doer of Good*, *The Disciple*, *The Master*, *The House of Judgment*, *Teacher of Wisdom* (редом: Умјетник, Добротинишћел, Господар, Судница, Следбеник, Учишћел мудросићи) то јест свих шест песама објављених 1894. године у оквиру заједничког наслова *Poems in Prose* (Песме у прози); четири кратке приче Оскара Вајлда: *The Nightingale and the Rose* (Славуј и ружа) и *The Selfish Giant* (Себични див) из књиге прича за децу *The Happy Prince and Other Tales* (Срећни принц и друге приче) објављене 1888. године и *The Model Millionaire* (Узорни милионер) и *The Sphinx Without a Secret* (Сфинџа без тајне) из књиге прича *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* (Злочин Лорда Артура Севила и друге приче) објављене 1981. године; шест песама у прози Гертруде Стајн: *A Substance in a Cushion*, *A Piece of Coffee*, *Breakfast*, *Chair*, *Mutton*, *Roastbeef* (редом: Сувјетанца у јасицу, Комад кафе, Доручак, Сјолица, Овчешина, Говедина) објављених 1914. године у *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms* (Нежна дуџмад: предмети, храна, просторије); песма у прози Shadow – *A parable* (Сенка – Парабола) Едгара Алана Поа, објављена 1850. године.³

3. АНАЛИЗА. Анализа је извршена помоћу COH-METRIX система (McNAMARA ET AL. 2013). Иако је број мера које се у оквиру овог система могу израчунати велик, готово три стотине, ограничили смо се на пет мера које и аутори система најчешће представљају у својим радовима (GRAESSER et al.

³ Преузето са: <http://www.online-literature.com/wilde/> (Оскар Вајлд), <http://www.bartleby.com/140/> (Гертруда Стајн), <http://xroads.virginia.edu/~hyper/POE/shadow.html> (Едгар Алан По). Странице последњи пут посећене 10.02.2015. Понуђени преводи наслова су наши.

2011a; GRAESSER et al. 2011b). Свака од пет коришћених мера заправо је композит вредности које одређени текст остварује на већем броју различитих мера, њих укупно педесет и седам. Ових пет главних компоненти назване су наративност, синтаксичка једноставност, конкретност речи, референцијална кохезија и дубока кохезија. Као меру изражености одређене карактеристике одабрали смо процене перцентилног ранга. Перцентилни ранг извесног ентитета представља проценат случајева који по одређеној особини (варијабли) имају исти или мањи степен изражености дате особине⁴. На пример, ако извесни текст заузима десети перцентилни ранг по својој конкретности речи, то значи да чак 90% текстова користи конкретније речи.

Овде ћемо само укратко појаснити шта свака од пет компоненти представља и поменути репрезентативне мере које обухвата.

Наративност је мера у којој текст припада „наративном“ жанру који преноси причу, процедуру или серију епизода с акцијама и догађајима с живим бићима (или објектима који бивају третирани као жива бића). На супротном полу, полу ниже наративности, налазе се информативни текстови, поготово они на непознате теме. Ваља истаћи да аутори компоненту наративности виде као компоненту која одлучујуће дефинише жанр текста, с тим што се жанр у овом контексту обично односи на шире и обухватније категорије (нпр. *наратив* или *персуазивни џекси*). Аутори истичу да постоје и поджанровске структуре (нпр. *наративи* обухватају све од бајки до романа, а *персуазивни џексови* и новинске чланке и верске проповеди). Висока наративност подразумева коришћење кратких речи, речи с већом фреквенцом употребе у говору, познатије речи, мањи број именица и придева, а више глагола, предлога и заменица. Уз то, ређа је употреба пасивних структура и ређе је понављање истих речи или корена речи.

Једноставност синтаксе представља меру у којој су реченице написане с мало речи и једноставним, познатим конструкцијама. На супротном полу су сложене реченице с много уметнутих зависних реченица које захтевају од читаоца да оптерети своју радну меморију већим бројем речи и идеја.

Конкретност речи је мера у којој текст садржи речи које су конкретне, испуњене јасним значењем и које лако изазивају менталне слике. Што су речи лакше „замисливе“ и са што се више чула могу опазити (нпр. *маслина* насупрот *звук*) то је виша и претпостављена конкретност текста. На другом полу ове димензије су текстови који обилују апстрактним речима (нпр. *слобода* или *молекула*).

Референцијална кохезија је мера у којој су написане речи или идеје у тексту повезане једне с другима како се текст развија. Ова мера укључује број понављања истих речи у суседним реченицама или у целом тексту, пропорцију реченица које садрже бар једну заједничку реч или корен речи, блискост речи различитих реченица према смислу (семантици), мању ра-

⁴ У овом случају, поређење је у односу на корпус од 37.500 текстова, који је у тренутку анализе вероватно био и већи.

зноликост речи и слично. Дакле, референцијална кохезија је мера у којој је текст интегрисан у јединствену тематску целину.

На крају, *дубока кохезија* сабира каузалну, глаголску, логичку и временску кохезију. Аутори ову меру одређују као степен у којем су идеје у тексту кохезивно повезане на дубљем концептуалном нивоу који указује на каузалност или интенционалост. Чешћа употреба речи које упућују на каузалну и временску везу (нпр. *јер*, *због тога*, *после тога*), а коришћење истих или смислом блиских глагола у суседним реченицама и стабилност употребе глаголских времена и начина упућују на вишу дубоку кохезију.

4. РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИЈА. За сваки од текстова укључених у анализу издвојен је њихов перцентилни ранг на пет компоненти *COH-METRIX* система (Табела 1). Након тога, ради боље прегледности, израчунат је и просечни перцентилни ранг за све текстове из једне групе (песме у прози Оскара Вајлда, кратке приче Оскара Вајлда, песме у прози Гертруде Стајн). Резултати просечних перцентилних рангова за групе приказани су на Графикону 1.

По прегледу добијених резултата, можемо уочити да песме у прози могу да имају врло различите мерене карактеристике, а да и даље припадају истом жанру. Такође, можемо уочити да су кратке приче Оскара Вајлда сличне његовим песмама у прози. С друге стране, песме у прози Гертруде Стајн нису толико блиске песмама у прози Оскара Вајлда, а чак су, понегде, сличније његовим кратким причама.

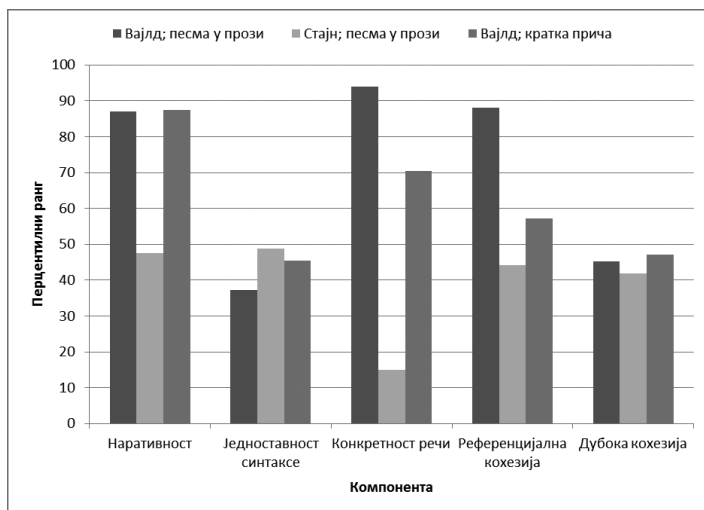
Текстови Оскара Вајлда веома су *наративни* (од седамдесет петог до осамдесет осмог перцентиља) и његове кратке приче и песме у прози се не разликују по овој димензији. Песме у прози Гертруде Стајн су, међутим, знатно мање наративне (не прелазе шездесет и трећи перцентил). Добри примери за наративне песме у прози које „преносе причу, процедуру“ су *Следбеник* и *Уметник* Оскара Вајлда. У *Следбенику* је описана ситуација која има неколико етапа. Помиње се догађај који покреће радњу (Нарцисова смрт) и потом серија последица: језерце мења боју, долазе Ореаде и разговарају с језерцетом и тако даље, до језерчетовог коначног одговора. У *Уметнику* је, иако је процењена наративност нижа, читаоцу још видљивија процедуралност текста. Порука ове песме у прози јесте сложена, али њен би се текст готово могао представити као низ корака (догађаја, поступака) које је уметник предузео од првог, а то је жеља да направи приказ задовољства у тренутку, па све до закључка да је од бронзе приказа вечне туге направио жељено. У оба случаја Вајлдов стил, по наративности, остаје исти.

Гертруда Стајн пише знатно мање наративне песме у прози. Често је у питању „постављање сцене“ и стварање утиска. Узмимо за пример *Доручак*, најмање наративну од свих уврштених песама у прози. Оно што умањује наративност овог текста су дугачке и ниже фреквентне речи⁵: „If the persecution

⁵ Због тога што су текстови анализирани на енглеском језику и примери у овом раду биће дати у оригиналу.

ТАБЕЛА 1. ВРЕДНОСТИ ПЕРЦЕНТИЛНОГ РАНГА ТЕКСТОВА ЗА ПЕТ КОМПОНЕНТИ *COH-METRIX* СИСТЕМА.

Текст	Наратив.	Једн. синтаксе	Конкр. речи	Рефер. кохезија	Дубока кохезија
О.В. песме у прози					
Уметник	86,86	41,65	84,61	99,83	56,36
Доброчинитељ	89,07	38,21	99,61	84,85	26,27
Следбеник	96,16	28,86	99,96	94,41	70,54
Господар	86,86	16,35	95,45	56,75	50,80
Судница	74,86	56,75	93,06	99,61	28,77
Учитељ мудрости	87,9	42,00	90,82	93,7	38,59
Г.С. песме у прози					
Супстанца у јастуку	50,4	58,32	23,83	31,92	14,69
Комад кафе	46,41	57,93	0,05	41,68	43,19
Столица	55,96	41,78	0,00	25,78	29,74
Говедина	37,83	49,60	0,34	73,57	13,79
Овчетина	63,31	41,68	22,68	52,79	88,10
Доручак	30,85	43,64	43,47	39,36	61,41
О.В. кратке приче					
Сфинга без тајне	98,03	53,59	36,69	61,79	48,80
Узорни милионер	85,31	46,41	51,20	21,48	44,43
Славуј и ружа	78,23	46,81	96,56	69,85	46,81
Себични див	88,49	35,20	97,19	75,49	48,01
Е.А.П. песма у прози					
Сенка – Парабола	45,62	9,18	81,33	49,6	29,46

ГРАФИКОН 1. ПРОСЕЧНЕ ВРЕДНОСТИ ПЕРЦЕНТИЛНОГ РАНГА ГРУПА ТЕКСТОВА ЗА ПЕТ КОМПОНЕНТИ *COH-METRIX* СИСТЕМА.

is so outrageous that nothing is solemn is there any occasion for persuasion“.

Такође, ниједна од песама у прози Гертруде Стајн не „преноси причу, процедуру или серију епизода с акцијама и догађајима с живим бићима“ – као што јесте случај у текстовима Оскара Вајлда – оне описују окружење и из великог броја ситних делова граде утисак. По читању једне од песама у прози Гертруде Стајн не може се рећи шта је дошло *пре* чега, све се налазило у исто време на једном месту, рекли бисмо, одувек и заувек. *Сенка – Парабола* се не истиче по својој наративности, тако да можемо рећи да су, према овим текстовима, песме у прози умерено или високо наративни текстови. Нешто виша наративност јесте очекивана за књижевне текстове, што је и забележено, али чини се да може изузетно да варира у оквиру жанра песме у прози.

Међу одабраним текстовима Оскара Вајлда и Гертруде Стајн не постоји разлика у *једноставности синтаксе*. У песмама у прози Оскара Вајлда налазе се примери с врло једноставном реченицом (нпр. *Следбеник*), али и они са реченицом која је једнако сложена као и у његовим кратким причама или песмама у прози Гертруде Стајн (нпр. *Судница*). Најједноставнију синтаксу има песма у прози Едгара Алана Поа. Чини се да песме у прози и кратке приче могу да се подједнако користе сложеним и једноставним реченицама, што и није неочекивано. Занимљива је, ипак, синтакса у текстовима Гертруде Стајн. У њима је структура реченице нарушена, а понекад су синтагме безмало (говорно) набацане без чврсте или устаљене синтаксичке везе између њих. Овакве реченице јесу несвакидашње и могу бити и незгодне за читање (свакако незгодније од реченица Оскара Вајлда). И даље, оне остварују релативно ниске вредности за једноставност синтаксе. Узмимо пример реченице из песме у прози *Комад кафе*:

„The sight of a reason, the same sight slighter, the sight of a simpler negative answer, the same sore sounder, the intention to wishing, the same splendor, the same furniture“.

„Поглед на разлог, исти поглед умањен, поглед на једноставнији одричан одговор, исти болни гласник, иста намера да се жели, исти сјај, исти намештај.“⁶

Специфична употреба језика није некарактеристична за успешна књижевна дела. Системи какав је *COH-METRIX* могу имати проблема да се изборе са променом коју оваква дела уводе. Ипак, остаје закључак да ниједан од анализираних текстова не прелази шездесети перцентил по једноставности синтаксе, дакле користе релативно једноставну структуру реченице.

Највећи опсег вредности забележен је за *конкретношћу речи*. Песме у прози Оскара Вајлда садрже веома конкретне речи. Поједини његови тек-

⁶ Превод је наш и има недостатака. Треба обратити пажњу на то да је Гертруда Стајн, између осталог, у овом параграфу постигла завидне ефекте употребом алитерације и хомонима, што нисмо успели остварити и у преводу.

стови су на готово стотом перцентилу. Узмимо за пример песму у прози *Доброчинић*:⁷

„And when He came near He heard within the city the tread of the feet of joy, and the laughter of the mouth of gladness and the loud noise of many lutes. And He knocked at the gate and certain of the gate-keepers opened to Him.“

„И кад је Он пришао близу чуо је у граду бат радосних стопала, смех срећних уста и гласан звук многих лаута. И Он покуца на капију и један од чувара Му отвори.“⁷

Овај пасус обилује кратким, јасним, конкретним и „замисливим“ појмовима (нпр. city, feet, mouth, lute, gate). Оскар Вајлд постиже дубљу поруку користећи се алегоријама, а у случају *Доброчинића*, параболом. Вајлд раздељује радњу приче на епизоде (отуда и висока наративност, разматрана раније), потом користи конкретне речи да што прецизније оцрта радњу, и на крају даје поенту у виду закључка који се сам намеће. Другим речима, Вајлд користи конкретне предмете и ситуације које јасно сегментира да би што директније пренео секундарно значење, поенту.

Гертруда Стајн је у том погледу потпуна супротност. *Комад кафе* и *Сћолица* се налазе на сасвим супротном полу по употреби конкретних речи. Читав први пасус *Сћолице* готово да ни не садржи чулно опажљив појам, изузев у првој реченици, при чему ни те речи нису изражено „конкретне“:

„A widow in a wise veil and more garments shows that shadows are even. It addresses no more, it shadows the stage and learning. A regular arrangement, the severest and the most preserved is that which has the arrangement not more than always authorised.“

„Удовица у мудрој велу и многој другој одећи показује да су сенке једнаке. Он се више не обраћа, баца сенку на сцену и учење. Уобичајен распоред, најстроже и најочуваније је оно што има распоред не чешће него увек одобрен.“⁸

Гертруда Стајн се, дакле, у својим песмама ослања на описе апстрактних особина и на емотивно обојене речи. Атмосфера се гради у низу пасуса од којих сваки представља посебну слику. Поједини аутори овакав стил описују као „кубистичку синегдоху“ (види STOJANOVIĆ PANTOVIĆ 2012).

Аутори показују најнижу доследност на мерама *референцијалне кохезије* и *дубоке кохезије*. Текстови Оскара Вајлда, нарочито његове песме у прози, ипак генерално показују више нивое референцијалне кохезије од песама у прози Гертруде Стајн. Главни разлог за високе вредности референцијалне кохезије у песмама у прози Оскара Вајлда видимо у параболној процедуралности ових текстова. Свака наредна реченица, сваки наредни корак у тексту (параболи) ослања се на претходни и из њега преноси један

⁷ Превод је наш.

⁸ Превод је наш.

део; пример за ово је песма у прози *Уметник*. *Судница* постиже веома високу референцијалну кохезију на другачији начин – понављањем. У овој песми у прози Бог испитује Човека три пута. Иако сваки сегмент уводи новине, принцип остаје исти, а читаве реченице се понављају. Вајлд развија сложену, али јасну структуру, која се без тешкоћа прати. Примера ради, следећи делови текста се понављају по три пута, а поједине друге речи остају референтне током целог текста:

„And then there was silence in the house of judgment“
 „And God opened the Book of the Life of the Man“
 „And the Man made answer and said, ‘Even so did I.’“
 „And God said to the Man“
 „And the Man cried out, ‘Thou canst not.’”

„И онда би тишина у судници“
 „И Бог отвори Књигу Живота Човековог“
 „И Човек спреми одговор и реч, ’Тако чињаш и ја.’“
 „И Бог рече Човеку“
 „И Човек повика, ’Не можеш.’“⁹

Текстови Гертруде Стајн још изразитије варирају по својој референцијалној кохезији (од двадесет и петог до седамдесет и петог перцентила). Приликом грађења утиска, Гертруда Стајн, чини се, не зависи толико од реферисања на претходни садржај. У сваком случају, употребљавање претходно реченог није дефинишуће за њен стил.

Дубока кохезија се показала најмање информативном од свих компоненти. Не само да су, у просеку, кратке приче и песме у прози оба аутора поприлично слично котиране по овој димензији, већ се дубока кохезија у случају песама у прози Оскара Вајлда креће од двадесет и петог до седамдесетог перцентила, а у случају песама у прози Гертруде Стајн варијабилитет је још израженији, с вредностима које се крећу од око петнаестог до око деведесетог перцентила. Занимљив је податак да се кратке приче Оскара Вајлда много мање разликују по својој дубокој кохезији. Додатни примери могли би осветлити да ли се жанр кратке приче генерално креће око средишњих вредности по својој дубокој кохезији, док се жанр песме у прози може слободно кретати од ниских до високих вредности на овој димензији. Песма у прози Едгара Алана Поа ни у случајевима референцијалне и дубоке кохезије, а ни када је у питању већ обрађивана конкретност коришћених речи, не одступа изван опсега вредности друга два аутора.

5. ЗАКЉУЧАК. Резултати анализе извршене помоћу *COH-METRIX* система и темељно читање дела указују недвосмислено на то да је песма у прози врло дифузан жанр. Песмама у прози називамо и врло наративне и ниско наративне текстове, и текстове који користе сложене језичке структуре и

⁹ Превод је наш.

оне који имају једноставну формулацију реченице, и оне текстови који користе апстрактне и емотивне речи и оне који се пак ослањају на конкретне и свакодневне појмове. Опсег вредности које су песме у прози чак и са овако малим узорком оствариле на различитим димензијама карактеристика текста је велик, а читањем песама у прози Оскара Вајлда и Гертруде Стајн уочава се и диспаратност поступака.

Једна од интерпретација резултата је да песма у прози заправо има више врста, са својим специфичним комбинацијама особина, којима се у овом раду нисмо бавили. Примера ради, могу се конципирати „параболично-наративне“ песме у прози какве пише Оскар Вајлд. Ове песме у прози имале би изражену наративност, конкретност речи и умерено сложену синтаксту. Уз то, имале би и високу референцијалну кохезију. Другу од група могле би чинити песме у прози какве пише Гертруда Стајн: ненаративне, апстрактне, и сложене творевине чије је емергентно својство одређени утисак. Да би се ова хипотеза могла тестирати потребно је укључити знатно више песама у прози у узорак текстова. У том случају би се могло проверити да ли се формирају типови песама у прози, као и да ли су специфичне комбинације особина резервисане искључиво за жанр песме у прози.

Други значајан налаз је да се песма у прози није показала различитом од кратке приче ни по једној од особина: распон вредности које песме у прози остварују на пет компоненти обухвата распон вредности кратких прича. Песме у прози Оскара Вајлда веома су сличне његовим кратким причама, а мање сличне неким другим песмама у прози, у овом случају оним Гертруде Стајн. Другим речима, песма у прози може да има исту вредност на појединој мереној карактеристици као и кратка прича. Међутим, читање указује на јасне разлике између два скупа текстова. Поново, објашњење опажене разлике може бити у специфичној комбинацији карактеристика текста. Такође, разлика може бити у одређеној карактеристици која чини два жанра дистинктивним, а песме у прози у том погледу хомогеним жанром, а коју нисмо посматрали у овом раду. Као потенцијалне узроке разлике, које би даља истраживања могла испитати, предлагемо фонетски ниво, то јест стилске фигуре попут асонанце и алитерације, ритмичка својства текста или већ поменуте специфичности синтаксе.

Иако подаци прикупљени у овом истраживању захтевају да се узорак текстова прошири и да се уврсте и додатне мере, резултати указују на то да се чак и са овако ограниченим скупом текстова може доћи до одређених закључака. С једне стране, корпусне анализе нам могу показати где се одређени текст налази у поређењу с великим бројем других текстова. На овај начин можемо изоловати занимљиве и специфичне карактеристике одређеног дела, посебно уколико имамо чвршћу контролу корпуса с којим дати текст поредимо. Такође, квантитативно-корпусни приступ може понудити корисне податке о томе шта је заједничко за одређени скуп текстова, било једног аутора, једне епохе или једног жанра. Истраживачи и научници који се баве књижевношћу најчешће чине управо једно од та два – посматрају

специфичне одлике или трагају за заједничком основом, а рачунари могу пружити смернице за посматрање и трагање.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЈОВАНОВИЋ ДАНИЛОВ, Драган. Археологија песме у прози. *Међај* XLV (1999): 29–31.
- ПАНТИЋ, Михајло (прир.). *Мала кућица, најкраће српске њриче XX века*. Београд: Југословенска књига, 2001.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана (прир.). *Српске њрозаиде: анијолођија њесама у њрози*. Београд: Нолит, 2001.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. Песма у прози као двострука родовска фигура: порекло и поетика облика. *Зборник Мајице српске за језик и књижевносћ* LI/3 (2003): 685–694.
- ТАРТАЉА, Иво. *Теорија књижевносћ*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

*

- BIBER, Douglas. Corpus linguistics and study of literature: Back to the future?. *Scientific Study of Literature* I/1 (2011): 15–23.
- BODLER, Šarl. Pismo Arsenu Useju. Sreten Marić i Đordije Vuković (prir.) *Poezija: rađanje moderne književnosti*. Beograd: Nolit, 1975, 36–37.
- BURROWS, John. All the way through: testing for authorship in different frequency strata. *Literary and Linguistic Computing* XXII/1 (2007): 27–47.
- CURTIS, Grace. *A Look at Prose Poetry – An Introduction to the Prose Poem*, edited by Brian Clements and Jamey Dunham. <<http://n2poetry.com/2011/12/27/a-look-at-prose-poetry-an-introduction-to-the-prose-poem-edited-by-brian-clements-and-jamey-dunham/>> 02.02.2015.
- GRAESSER, C. Arthur, Danielle S. McNAMARA, Jonna M. KULIKOWICH. Coh-Metrix: Providing multilevel analyses of text characteristics. *Educational Researcher* XL/5 (2011a): 223–234.
- GRAESSER, C. Arthur, Nia DOWELL, Christian MOLDOVAN. A computer’s understanding of literature. *Scientific Study of Literature* I/1 (2011b): 24–33.
- HOOVER, L. David. Searching for style in modern American poetry. Sonia Zyngier (ur.). *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie Van Peer* (Vol. 5). Amsterdam: John Benjamins, 2008, 211–227.
- LEHMAN, David (prir.). *Great American prose poems: From Poe to the present*. New York: Simon and Schuster, 2008.
- LOUWERSE, Max, Nick BENESH, Bin ZHANG. Computationally discriminating literary from non-literary texts. Sonia Zyngier (ur.). *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie Van Peer* (Vol. 5). Amsterdam: John Benjamins, 2008, 175–191.

- MARTINDALE, Colin. The laws governing the history of poetry. Sonia Zyngier (ur.). *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie Van Peer* (Vol. 5). Amsterdam: John Benjamins, 2008, 230–241.
- MARTINDALE, Colin, Alan N. WEST. Quantitative hermeneutics: Inferring the meaning of narratives from trends in content. Max Louwerse & Willie van Peer (ur.). *Thematic: Interdisciplinary Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 2002, 377–396.
- MIRANDA GARCÍA, Antonio, Javier CALLE MARTIN. Function words in authorship attribution studies. *Literary and Linguistic Computing* XXII/1 (2007): 49–66.
- McNAMARA, S. Danielle, Max M. LOUWERSE, Zhiqiang CAI, Arthur GRAESSER (2013). *Coh-Metrix version 3.0*. <<http://cohmetrix.com>> 15.03.2014.
- PENNEBAKER, W. James, Molly E. IRELAND. Using literature to understand authors: The case for computerized text analysis. *Scientific Study of Literature* I/1 (2011): 34–48.
- STAMATATOS, Efstathios, Nikos FAKOTAKIS, George KOKKINAKIS. Automatic text categorization in terms of genre and author. *Computational linguistics* XXVI/4 (2000): 471–495.
- STOJANOVIĆ PANTOVIĆ, Bojana. *Pesma u prozi ili prozaida*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- ŠUTIĆ, Miloslav. *Pesma u prozi*. Dragiša Živković (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.
- VALČIĆ BULIĆ, Tamara. Taj prekrasni prsten bačen [...] u more. *Godišnjak Filozofskog fakulteta, Novi Sad* XXXIV/1 (2009): 223–230.
- VANDER, Viana. Computers and the humanities. Sonia Zyngier (ur.). *Directions in empirical literary studies: In honor of Willie Van Peer* (Vol. 5). Amsterdam: John Benjamins, 2008, 157–159.

Filip Nenadić

LOOKING FOR DIFFERENCES BETWEEN
POEMS IN PROSE AND SHORT STORIES:
WHAT CAN QUANTITATIVE TECHNIQUES
AND CORPORA OFFER TO STUDYING LITERATURE

Summary

Poems in prose are one of the genres that formed modern literature since symbolism by steady demolition of normative poetics. Poem in prose is a diffuse genre which shares common characteristics with several other genres, such as short stories, parables, or anecdotes, as well as showing high variability in characteristics within the genre. In an attempt to outline the traits of poems in prose, we compared them with traits possessed by short stories. Five basic components for describing text characteristics calculable by *COH-METRIX* system were used as measures for comparison. In that regard, an additional goal of this study was to test the usefulness of quantitative techniques and text corpora within study of literature. Sample of texts included poems in prose and short stories by Oscar Wilde, poems in prose by Gertrude Stein and a single poem in prose by Edgar Allan Poe. Results show

that prose poems can have the same textual characteristics as short stories, and that Wilde's prose poems are more similar to his short stories, than Stein's prose poems. Two explanations are offered: first is that crucial difference between genres lies in some characteristic not included in this study; second is that there exist special combinations of text characteristics reserved for specific genres. Further inquiries are suggested which should include a larger sample of texts. Based on this study, it seems that quantitative techniques and large corpora can be useful to both researchers studying literature and literary critics.

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

Др Драгана Бедов

УЛОГА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА У ПЕДЕСЕТИМ ГОДИНАМА У ПЕРЦЕПЦИЈИ НИКОЛАЈА ТИМЧЕНКА

Николај Тимченко (1934–2004), заборављени књижевни критичар и историчар, есејист и филозофски писац, читавог свог живота бавио се питањем слободе стваралаштва. Отпор који је својом писаном речју пружао довео је до дугогодишњег прогањања „по партијској дужности“. Тимченково бављење књижевним почецима Станислава Винавера, његовом улогом, значајем и уопште активношћу, нарочито током педесетих година, интересантно је из више разлога. Најпре, указујући на два Винаверова књижевна почетка, на осуде и игнорисање на које је наишао, Тимченко отвара питање стварања канона и законитости по којима се они руше, образлажући тезу о стваралаштву смешеном у оквир у којем се наизменично смењују афирмација и негација канона. С друге стране, Тимченков пример, његова животна и стваралачка драма, и сами иду у прилог поменутој тврдњи, а редови исписани о Винаверу, као једноме од ретких али одлучних противника и негатора канона у првој половини педесетих година, о његовој доследности, истрајности и судбини, спадају у ред најтачнијих и најпотреснијих сведочанстава, вероватно једног од најстудиознијег тумача и хроничара токова послератне српске књижевности педесетих и шездесетих година.

Кључне речи: Станислав Винавер, Николај Тимченко, слобода стваралаштва, педесете године, послератна српска књижевност.

Пола века је Николај Тимченко био активни учесник књижевних дешавања, а у *Библиографији* његових радова (Вукићевић 2008),¹ која садржи

¹ Тимченко је у књижевни живот ступио 1951, када му се прилози појављују у *Искри*, *Лесковачком седњошколцу*... током година, присутан је у *Студеницу*, *Баџали*, *Браничеву*, *Градини*, *Делу*, *Књижевности*, *Философији*, *Књижевној речи*, *Књижевним новинама*, *Савременику* и у многим другим листовима и часописима. (О његовој ангажованости крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година и сарадњи у *Савременику* в. ПАЛАВЕСТРА 2008: 702–703).

1161 јединицу, побројано је 90 публикација у којима је објављивао широм простора бивше Југославије. Писао је о најзначајнијим српским писцима: Андрићу, Црњанском, Попи, Павловићу, Винаверу... Послератном периоду наше књижевности, њеним токовима и стегама које су наметнуте ствараоцима упливом идеолошког фактора и борби за слободу стваралачког израза, посвећен је највећи део Тимченкове делатности. Књижевна критика Николаја Тимченка вероватно се најбоље може тумачити кроз однос према делу и значају Станислава Винавера, који је Тимченкова тема не само као писац, него и као човек са којим је поистоветио добрим делом сопствену књижевну судбину. Винавер – негација свега што се хтело увести као канон и правило, у Тимченку је добио тумача који је можда и најбоље указао на његову доследност од првих до последњих напада. У распону од близу четири деценије Тимченко је пратио и оцењивао изборе из Винаверовог стваралаштва. Ако се већ говори о Винаверовим уласцима у књижевни живот и његовим противницима, важно је указати на чињеницу да је Тимченко – а то је у великој мери довело до тога да је данас готово потпуно заборављен – трпео сталне прогоне, присмотру, притиске, могућност губљења радног места, јер је, припадајући ствараоцима који по питању слободе стваралаштва нису правили компромисе – био противник система. Сувишно је подсећати на чињеницу да је, у периоду када је највише био активан током седамдесетих и осамдесетих година 20. века, статус политички неподобне личности значао озбиљну квалifikацију и у великој мери одређивао и животне и стваралачке прилике.

Винавер је, дакле, стваралац који је заокупљао годинама Тимченкову пажњу. О томе сведоче колико објављени прилози,² толико и бројни помени Винаверовог имена, његовог дела и посебно ангажовања (поготово у контексту педесетих година) у објављеним прилозима, али и у необјављеним рукописним предлозима.³ Почев од 1963, па до 1997. године, Тимченко је редовно пратио изборе из Винаверовог дела који су се појављивали. Најпре се осврнуо на избор Винаверових есеја под називом *Надџрамайица*, који је сачинио Радомир Константиновић (Тимченко 1963), а објавила београдска Просвета 1963. Помињући у једној реченици приређивачки посао и Константиновићев предговор назван „поетским есејом“, Тимченку ће појава књиге бити повод да укратко помене изузетност Винаверове личности, његово дело „чији ће најбољи тренуци постати трајна баштина српске културе“ (Тимченко 1963: 526), неправду која му је нанета тиме што његово деловање

² У *Библиографији Николаја Тимченка* (Вукићевић 2008) побројано је укупно девет прилога.

³ Из Тимченкове рукописне оставштине о којој се стара задужбина „Николај Тимченко“, после његове смрти објављено је до сада укупно девет књига. Између осталих и књига *Књижевности и догма: година 1952. у српској књижевности* (приредио Јован Пејчић, Београд 2006), у којој је, поред кључних догађаја који су обележили књижевни живот тог периода, детаљно разматрана и Винаверова делатност током педесетих година.

није узимано озбиљно и Винаверове идеје о језику преко којих се не сме олако прећи. И из сажетог осврта види се да је Тимченко веома пажљив читалац и познавалац колико дела, толико и књижевне судбине Винаверове. Врло сличан је и осврт на појаву књига тројице песника у Нолитовој библиотеци *Живи ђесници*, Момчила Настасијевића, Растка Петровића и Станислава Винавера (Тимченко 1964), у којем Тимченко пре свега инсистира на потреби утврђивања правог значаја ових песника, наглашавајући да сваки од њих још увек чека стрпљиву, документовану и свестрану анализу. У том смислу, између осталог, поздрављен је плодотворан напор Јована Христића да се „Винаверов случај објасни у његовом правом значењу“ (Тимченко 1964: 141).

Прво послератно издање из 1966, књиге Винаверових пародија инспирисаних у највећој мери *Анџолоџијом новије српске лирике* Богдана Поповића, која је за разлику од *Панџолоџије* после рата имала неколико издања, Тимченко је такође пропратио (Тимченко 1967), означавајући и једно и друго дело класичним дометима наше литературе у својој врсти и чињенице које не треба одвајати. О Винаверовој поезији Тимченко ће писати и поводом објављивања књиге *Евројска ноћ и друже ђесме* из 1973. године (Тимченко 1974). Оцењујући избор Винаверове поезије Миодрага Павловића лепим подвигом који је српској поезији вратио ствараоца који није периферна појава, како каже, Тимченко ће ставити и неке примедбе што, опет, говори о пажљивом бављењу Винаверовим „случајем“. Наиме, понављајући да је Винавер још један песник 20. века који „очекује праву реч о свом уделу у књижевној баштини свога народа“ (Тимченко 1974: 177) и указујући да је можда и сам Винавер крив, не само што га нису разумели ретки критичари који су писали о њему, него што нису ни покушавали да га разумеју, јер је својој уметничкој речи често давао „нехајно рухо“ и двосмисленост, Тимченко ће нагласити да Винаверову поезију нису узимали сасвим озбиљно, а када и јесу, као што је то учинио Јован Христић – Винавер је ипак остао песник хуморног надахнућа. Оцењујући Павловићев есеј о Винаверу као један од ретких озбиљних радова о Винаверовој поезији поред Христићевог и изражавајући наду да ће Павловићев избор Винаверових песама покренути разговоре о Винаверу као песнику „коме је место међу најелитнијим песницима српске модерне“, Тимченко ће и поред похвале Павловићевих оцена додати да је он, ипак, „застао на пола пута у својој еволуцији у схватању Винаверове поезије као поезије интелектуалног и музичког набоја“ (Тимченко 1974: 177). У том смислу иде и примедба о једностраности Павловићевог избора јер није укључио песме хуморне инспирације које се не могу занемарити.

Као значајан допринос указивању на место које Винавер заузима у српској књижевности 20. века и целином свог дела и књижевнотеоријском и критичарском делатношћу, Тимченко оцењује књигу Павла Зорића из 1976 – *Винавер као књижевни критичар* (Тимченко 1977). Овај приказ је између осталог занимљив јер Тимченко даје преглед истраживача Винаверовог дела, те помиње као значајне есеје Радомира Константиновића, Јована Христића, Радована Вучковића, Новице Петковића, Миодрага Павловића, закључујући

да студијом Павла Зорића критичарско дело Винаверово добија обухватну и систематски образложену обраду и оцену. Врло слично оцењујући значајне прилоге већ поменутих истраживача Винаверовог дела и поздрављајући то што се о Винаверу све више говори, поводом појаве књига *Београдско огледало* и *Иза Цвејкове меане* које је приредио Гојко Тешић, Тимченко ће у осврту на поменуте књиге (Тимченко 1979), поред потребе о валоризацији разноврсног Винаверовог дела, указати и на потребу познавања његових текстова. Са тог аспекта обе књиге које је „с ретком љубављу и акрибичношћу“, како каже, приредио Тешић, оцењене су као значајан допринос употпуњавању слике о Винаверу као фелтоници и хуморном песнику.⁴

Иако се из ових кратких осврта јасно види Тимченково студиозно бављење Винаверовим делом, сасвим разумљиво је да је његова пажња највише морала бити усмерена на Винаверову делатност током педесетих година, будући да се тим периодом бавио и да је у књизи *Књижевност и доџма* (Тимченко 2006) значајна пажња посвећена Винаверовом ангажовању током тих година. Не изненађује стога што је најобухватнији прилог о Винаверу насловљен *Винавер у ђедесетим годинама* (Тимченко 1990). На интересантан начин Тимченко у овом тексту говори о два почетка Станислава Винавера,

⁴ Када је већ поменут Гојко Тешић, интересантно је забележити да се у Тимченковој рукописној оставштини налази неколико сачуваних писама која сведоче о лепој сарадњи. Најпире се писмом од 19. августа 1976. из Љештанског Тешић обраћа Тимченку углавном у вези са његовом студијом о Васку Попи, бележећи између осталог: „Већ одавно имао сам жељу да Вам се јавим. Ево, овог пута чиним то са пуним задовољством и са јаким разлозима. [...] Радује ме чињеница што ја о Вашем стваралачком раду знам много јер Вас одавно пратим по часописима и листовима. Ви сте један од ретких критичара и есејиста који ми је врло близак и драг и чије текстове са задовољством читам. Нарочито текстове о Васку Попи. [...]“. Нешто касније, као уреднику *Књижевне речи*, обратиће се Тимченко Тешићу. Највећи број прилога у *Књижевној речи* (деветнаест) Тимченко је објавио од 1978. до 1984. године, управо у време док је у уредништву Тешић. У писму од 23. фебруара 1982. упућеном Тешићу, Тимченко шаље приказ књиге Васка Попе и изражава сумњу да текст задовољава критеријуме редакције, а затим, говорећи да му је пажњу привукла расправа о „Дијалектичком антибарбарусу“, додаје: „Пожелео сам да и ја о томе кажем коју реч. Написао сам неколико страница што ми није било тешко јер се тим проблемом бавим већ дуго времена. Шаљем Вам само нередигованих неколико страница с молбом да ми јавите да ли је за Вас то интересантно, односно да ли бисте приближно такав текст с мојим потписом објавили. [...]“. Као одговор на то писмо могу се посматрати његови објављени прилози у *Књижевној речи*: *Крлежини разлози њрошњив* Дијалектичког антибарбаруса (год. 11, бр. 184, 10. март 1982, стр. 3); *Нешто ново у њоезији Васка Поје*: Рез (год. 11, бр. 186–187, 10–25. април 1982, стр. 48); *Ласићев дијалоџ са Крлежом* (год. 11, бр. 190, 10. јун 1982, стр. 19). На истеку свог уредничког мандата, писмом од 23. маја 1984, Гојко Тешић, тражећи прилог за последњи број који би уредио, о сарадњи са Тимченком говори као о великом доприносу за лист, изражавајући жељу да Тимченко напише приказ Кангрине књиге. У летњем броју са већим бројем страна појављује се Тимченков приказ Кангрине књиге (*Револуционарно озбиљење еишке*: Милан Канџрџа. *Еишка или револуција*, год. 13, лето 1984, стр. 78). Преписка се чува у задужбини „Николај Тимченко“ у Лесковцу.

констатацијом да су оба била тешка и да је у оба случаја „остао непризнат и несхваћен писац кога или нису разумели (у првом случају) или нису узимали озбиљно, а кад јесу, онда је то био повод за жесток и бруталан напад (у другом случају)“ (Тимченко 1990: 151). Јасно је да Тимченко као први почетак означава Скерлићеву реакцију на прве Винаверове књижевне иступе 1913. у приказу поводом *Прича које су изгубиле равнотежу*, док је други почетак заправо у вези са одрицањем Винаверу сваке компетенције у књижевним питањима које је са идеолошке и политичке позиције изрекао Бора Дреновац 1952. године.⁵

Осврћући се на познату Скерлићеву критику, Тимченко ће се задржати на Дреновчевој осуди Винавера, означавајући је репрезентативним примером тј. обрасцем идеолошке критике педесетих година: „критике која се називала марксистичком и за то имала легитимацију ауторитативне институције као што је био Агитпроп“ (Тимченко 1990: 153). Дреновчеву тезу која се своди на то да је Винавер иначе „познати реакционар“, „произвољно“ и „субјективистички“ покушао да васкрсне „идеалистички мит“ о Лази Костићу не водећи рачуна о томе да су још Недић и Скерлић изrekli „дефинитиван суд“ о вредности тј. невредности Костићеве поезије, Тимченко објашњава нечим што зове – доследност Боре Дреновца. О чему се заправо ради, јасно је када се прочита преглед текстова из *Књижевних новина*, тј. њихове „зелене серије“ од октобра 1951, након доласка Милана Богдановића на место уредника, које наводи Тимченко подсећајући на одлуку тог листа да се поведе „принципијелна дискусија против носилаца реакционарних, морбидних и декадентних тежњи и схватања у књижевности“.⁶ Помињањем текстова Милана Богдановића који пише о поезији у једном броју *Младосињи* и о *Прејрекама* Васка Попе и Боре Дреновца о *НИН*-у и негативним појавама у новинарству, о *Младосињи*, о Финцију и његовој одбрани права на смех, Тимченко заправо илуструје тезу да је Дреновчев чланак о Винаверу из последњег броја „зелене серије“ *Књижевних новина* само један у низу који су настали у његовом ангажовању за одбрану једне концепције литературе. Ту борбу Тимченко назива не његовом, него борбом коју обавља у име покрета којем припада и идеологије коју заступа, показујући на примерима да Дреновац и иступа и пише на безбојан начин службеника којем је поверен значајан посао.⁷ У том смислу Дреновац је обележен као

⁵ „Идеолога Скерлића заменио је пресудитељ Дреновац који нема дилема и који по кратком поступку решава судбину једног човека који има претензија да се назове писцем“ (Тимченко 1990: 153).

⁶ „Зеленом серијом“ *Књижевних новина* и значајем објављених текстова Тимченко се детаљније бавио у књизи *Књижевности и догма*.

⁷ „При томе он је орган једне више силе, неминовности, провиђења, објективне снаге која држи у свом поседу *целу* и *једину* истину. Дреновац је лишен обавезе да иступа као личност, појединац, критичар који се супротставља идејама другог критичара или писца; он је оруђе метафизичке неминовности о којој је било речи.“ (Тимченко 1990: 155).

„друштвена појава“ или „симптом“ и израз једне колективне свести о томе на који начин литература треба да учествује у извршавању великог задатка стварања државе новог типа. У складу са поимањем књижевности као израз једне друштвене потребе, Тимченко закључује да се Винавер морао наћи на удару Боре Дреновца, јер он није био нити је могао бити израз друштвене потребе, најпре због тога што је у литератури видео могућност за бескрајне експерименте и трагања, а потом и због тога што Винавер никада није могао да повеже литературу са стварношћу на тај начин и да јој намени ма какав „прагматички и непосредно пропагандистички“ задатак, јер за Винавера литература као израз ствараоачеве личности није била средство већ циљ:

„Дакле, реч је о чињеници да Винавер својим целокупним есејистичким, песничким и прозним делом, својим изјавама о књижевности, улози књижевника и његовом месту у животу и друштву, посебно начином на који је учествовао у књижевном животу и пратио уметничка збивања, водио полемике, радио преводе, односио се према новим појавама у књижевности и језику, култури уопште – *јесће* у правом смислу антипод и негација свега што се хтело увести као правило и остварити као идеал помоћу оне концепције коју је заступао Бора Дреновац, типични чиновник у култури и као такав прави *симптом* и израз једне друштвене појаве и културне политике“ (Тимченко 1990: 157).

Интересантна је изведена тврдња да сукоб са Дреновцем вуче конце још од Винаверових међуратних полемика о поезији и да је у главним токовима и мотивима то заправо сукоб поводом оних питања која су била камен спотицања између Винавера и Скерлића, јер подсећањем на Винаверов текст из 1934. године *Морална ђоезија и њени вероучиџељи* и познатих карактеризација Милана Богдановића и Марка Ристића, Тимченко закључује да је Скерлић у име друштва контролисао песнике и прописивао како ће да стварају, да су управо то од Скерлића наследили Богдановић и Ристић, а да то ради и Дреновац који се у чланку о Винаверу позива на Скерлићев негативни суд о Лази Костићу и то објављује у листу који уређује – Милан Богдановић.⁸

То што су Дреновчеви аргументи претежно политички и што се све критиковано у Винаверовом начину мишљења своди на његову реакционарност, Тимченко објашњава чињеницом да је Дреновчев једини ауторитет на који се ослања Агитпроп и политичка организација у чије име делује. Осветљавање полемике између Дреновца и Винавера, значајно је због указивања на текст Мила Поповића *Поводом најиса Сџанислава Винавера*,⁹

⁸ Подсећања ради текст Боре Дреновца *Миџоманија Сџанислава Винавера* појављује се у *Књижевним новинама* (66, 28. септембар 1952) као напад на Винаверов чланак о Лази Костићу објављен у *Књижевном Јадрану*. Винавер одговара текстом *Необавешћеност Боре Дреновца* (*Рејублика*, 361, 30. септембар 1952), да би уследио напад Мила Поповића *Поводом најиса Сџанислава Винавера* (*Борба*, 245, 14. октобар 1952).

⁹ У књизи *Књижевност и доџма*, Тимченко ће у истом контексту о Винаверу донети шире изводе из поменутог чланка, оцењујући га на сличан начин.

који Тимченко оцењује као још речитији пример од Дреновчевог о томе како се писало о књижевном противнику 1952. године, тј. као „врхунац који се може постићи у деградацији и блаћењу личности комбинацијом полуистина, неодговорних тврдњи и необуздане речитости“ (Тимченко 1990: 158). Оцењујући поменути текст као најотровнији напад на Винавера, без обзира на то што је јасно да је написан по задатку, Тимченко указивањем на преузете оцене и Дреновчев стил илуструје тврдњу да је текст настао из диктиране потребе да се један писац дотуче свим средствима која стоје на располагању, како каже, поборницима доктрине да реч треба да делује као метак.

Последица напада Боре Дреновца била је конкретна – НОПОК, који је био примио за штампу Винаверову књигу о Лази Костићу, одустао је од штампања. Тимченко указује на то да је Винавер те 1952. коначно ступио у књижевни живот доживевши, условно речено, други књижевни почетак, јер му раније све до 1951/52. нису прихватили радове у периодици. У том смислу поменут је и податак да су се управо 1952. године појавиле две његове књиге *Евројска ноћ* и *Језик наци насущни*, а затим и есеј о Марселу Прусту у *Књижевности*,¹⁰ који Тимченко обележава као притајену, али ништа мање ефикасну полемику против догматских становишта у литератури, наглашавајући: „Винаверов говор у овом есеју је говор слободног писца који проблеме књижевног стварања ставља изнад догми о функцији књижевности“ (Тимченко 1990: 160), и илуструјући своју тврдњу примерима из текста који показују да Винавер до краја полемише са идеологијом и естетиком свог времена.

Значајно је и Тимченково указивање на чињеницу да је почетком педесетих година Винавер један од ретких, ако не и једини књижевник који отворено износи и брани, условно речено, субјективистичке и романтичарске погледе на књижевност. Као сведочанство о томе да се Винавер тада по питању односа између стварности и уметности, као основног теоријског и практичног питања примењене естетике, несумњиво и без тактизирања ставља на страну уметности, опет је потврда између осталог поменути есеј о Прусту. Обележавајући Винавера као једног од најактивнијих учесника пленума, скупштина и састанака књижевника и некога ко је без обзира на нападе, исмевања и одузимања речи, покретао књижевне теме и питања, расправљајући о њима и супротстављајући се мишљењима излаганим у официјелној форми реферата, поменуће Тимченко и Винаверов одговор Милану Богдановићу на скупштини Удружења књижевника Србије 6. априла 1952. године.¹¹ Коментаришући Винаверово духовито проговарање о

¹⁰ Мисли на Винаверов текст *Зајонейна сущјина Прустџовџ дела* (*Књижевности*, 9, 1952, стр. 205–206).

¹¹ У то да је Тимченко један од најбољих познавалаца прилика тог периода не може бити сумње. У рукопису је оставио на стотине исписаних страница са детаљним разматрањима свих конгреса и пленума, састанака удружења књижевника, анализирајући готово сваку изговорену реченицу и хватајући сваки покрет који значи макар и најмање одступање од наметнутих образаца.

специфичностима литературе и о потреби талента, знања и разумевања књижевног и естетског феномена, Тимченко ће изрећи и једну интересантну тврдњу: „Наши критичари и истраживачи литературе устежу се, изгледа нам, да јасно и гласно кажу да је Винавер почетком педесетих година говорио оно што је говорио Крлежа у полемици са представницима социјалне литературе о специфичности књижевности и значењу и значају талента и књижевне писмености у књижевним стварима“ (Тимченко 1990: 161). Као акт достојан сваке пажње и као нешто што му до сада није признато, Тимченко помиње Винаверово узимање речи после Богдановића на поменутој скупштини видећи у њему значајан догађај не само с књижевне и естетске тачке гледишта него и са становишта историје идеја код нас.¹²

У складу са оваквим схватањем Винаверове улоге, Тимченко ће поред отварања питање о томе зашто његове интервенције нису схватане озбиљно и зашто су углавном прећуткиване, поставити и питање о томе како би у оно време Винавер прошао да су га схватили озбиљно. У контексту тог питања подсетиће да ни Крлежа тих година није говорио оно што је бранио у време своје полемике са представницима социјалне литературе, нити је понављао тезе из Предговора *Подравским мојим* или *Дијалектичкој антибарбаруса*, него је 1954. године на Ванредном пленуму „говорио о усуду *йолишке* и *десним конјаминацијама*, одбацујући готово целокупну западну модерну поезију и осуђујући ’модернистичке’ покушаје у нашој књижевности“ (Тимченко 1990: 162).¹³ Одговор на питање зашто Винавер није схватан озбиљно, Тимченко ће понудити подсећањем на чињеницу да га је као сенка пратила Скерлићева оцена о неозбиљности његовог схватања литературе, али и на то да Винавер није имао никакав политички ауторитет ни амбиције и да га је притискала етикета о наводној реакционарности, која је била довољна као казна и као ознака за његово право место и улогу у друштву и тадашњој књижевној ситуацији.¹⁴

¹² Тимченко мисли на Винаверов одговор Богдановићу о питању херојства и граница до којих се у херојству сме ићи, што је била и алузија на тада актуелни случај из уводника првог двоброја *Младоси* за 1952. годину, подвлачећи да је Винавер направио дистинкцију између херојства као моралног и херојства као естетског чина, и нагласио да херојство не треба дизати до култа у стварима духовног стваралаштва. Додаје и да су изводи из ове дискусије објављени у листу *Сведочанства* 3. и 9. априла 1952.

¹³ Узгред, ваља поменути да Тимченко констатује да би интересно било анализирати однос Винавера и Крлеже, уз закључак да је тај однос био једностран, тачније да је Винавер високо ценио Крлежине стваралачке моћи, али је такође тражио и оне тачке у којима се са Крлежом није слагао, док Крлежа није примећивао Винавера, чак и кад је он давао повода за то.

¹⁴ Међутим, наводећи могуће узроке таквог Винаверовог положаја, Тимченко ће као дилему оставити и могућност да су Винавера, ком су се често смејали после његових јавних иступа, примали „као неку врсту Шекспирове луде којој је допуштено да говори *исшину* у форми која не обавезује, али која је потребна као вентил онима који слушају као неопходна интимна идентификација“. У том смислу подсетиће на Винаверов есеј *Шекспирова*

Илустрјујући даље Винаверове активности, поменуће Тимченко и његово учешће на Ванредном пленуму Савеза књижевника Југославије новембра 1954, и занимљив приказ тог скупа који је објавио у *Републици*, подсећајући на његов осврт на Крлежино излагање с чијом се осудом модерне уметности не слаже, на његове симпатије за поборнике модерне уметности, али и на негативну и духовиту опаску о Милану Богдановићу. Називајући га хроничарем духовног живота Београда и страсним и радозналим пратиоцем свих догађања у уметности и култури, подсетиће и на Винаверово истицање сталне потребе „новога“ у уметности и у том смислу и његов осврт на Лубардину изложбу 1951. године, поздрављање изложбе Ван Гогових слика 1954. у Београду, а потом и на реакцију поводом појаве нове збирке песама Десимира Благојевића *Долазак међу цврчке* и романа *Далеко је сунце Добрице Ћосића*.¹⁵

На самом крају, проговарајући о историји духовног живота која показује да се људска мисао и стваралаштво смештају у један оквир у којем се смењују афирмација и успостављање канона с једне и негација и рушење тог истог канона с друге стране и утврђујући начине на који се успостављају канони и законитости по којој се истовремено појављују они који каноне крше и супротстављају им се, Тимченко ће закључити да Винаверова делатност не само да показује шта је желео да постигне и како је деловао као хроничар културних и уметничких збивања и тумач уметности, него да показује и његове основне идеје. Додаје да се без обзира на вредност, оригиналност, дубину или теоријску заснованост његових погледа може без резерве рећи: „да је у првој половини педесетих година, све до смрти, Станислав Винавер један од ипак ретких и одлучних противника и негатора канона и да је у том смислу он заиста добар ученик и следбеник Франсоа Раблеа, чије је дело на блистав начин препевао...“ (Тимченко 1990: 168).

Завршни редови о Винаверу за којег Тимченко каже да је тих година био најнападанији књижевник зато што није упражњавао кетман у књижевним питањима и што је добро схватио Раблеову поруку која говори о томе да кад канон не би био рушен, сколастика би била вечита и као намера и стање духа, али и као непроменљива реалност, као да наставак добијају

минђуша у којем говори о појму глуме, о потреби да се личност испољи и обелодани у игри и да тако открије тајну... (Тимченко 1990: 163–164).

¹⁵ Као илустрацију Винаверове способности да уочи и нове писце и да препозна дела која доносе битне новине, у погледу језика и форме или постављања и третирања теме, на пример, Тимченко наводи Винаверове оцене првог Ћосићевог романа који је назвао „једна значајна књига“, дајући непосредно после објављивања тачне оцене и вредности и значаја самог романа. Ту критичку белешку оцењује и као карактеристичну за илустрацију начина Винаверовог праћења културних и књижевних појава и његове способности „да уочи нове вредности чак и када се оне на изглед јављају у уобичајеном руху, не кршећи канонска правила“ (Тимченко 1990: 168). У прилог те способности Тимченко ће приметити да је Винавер још тада поводом првог романа дао, у суштини, тачан опис књижевног јунака у целокупном потоњем опусу Добрице Ћосића.

у тексту писаном нешто касније под називом *Изданак раблеовског духа* (Тимченко 1997). У том тексту Тимченко је покушао да ближе објасни не само Винаверову приврженост него и његову прожетост раблеовским духом, означавајући његову изузетност у нашој књижевности и по томе што је и идејни и стварни Раблеов следбеник.¹⁶ У тим Винаверовим својствима Тимченко види и његову драгоценост у годинама пред Први светски рат (у време обликовања српске модерне), али и у првим годинама после Другог светског рата када је, како каже „требало разбијати бетонирану и догматизовану мисао која је заустављала и прекидала природан ток књижевности; он је разведравао сивило нашег упарађеног и униформисаног књижевног живота који се састојао од писања директивних реферата и када је књижевности био наметнут строги циљ који се морао испуњавати“ (Тимченко 1997: 122). Правећи даље паралелу између Раблеа, личности која је била, уколико је постојало јавно мњење, једна од оних који су чинили његов суштински и, како каже, „корективно-критички део“, без обзира на то што није био признат од званичне елите коју је иначе исмевао, Тимченко ће уочити да је слично и са Винавером у условима српске књижевности и културе подвлачећи: „он је, нарочито после Другог светског рата, егзистирао *ујркос* а не у складу са општим смером, али је био као појава и као вредност на врху и с њиме се рачунало иако је био јавно игнорисан и ометан; осим тога, Винаверово лице било је иза маске коју је свесно навукао на себе што због своје привржености раблеовском духу што због времена у коме је морао да живи, и ствара упркос владајућој поетици“ (Тимченко 1997: 123).

* * *

Будући и сам свестрани стваралац, чију су мисао заокупљале различите теме из књижевности, уметности и културе уопште и хроничар књижевног и уметничког живота, колико свог доба, толико и времена које му је непосредно претходило и које је ограничило у великој мери слободу стваралаштва чије је последице итекако осетио, Тимченко с правом вреднује у првом реду, условно речено, Винаверову мисију непосредно после Другог светског рата, означавајући и његово стваралаштво и његово ангажовање као непроцењиви допринос у борби против наметнутих идеолошких стега које су спутаваале природан ток наше књижевности. Стога је, поред краћих осврта на Винаверово дело током година, један од најзначајнијих Тимчен-

¹⁶ Тврдњу да је Винавер изданак раблеовског духа Тимченко објашњава на следећи начин: „то значи: знати али од свог знања не правити уштогљену и заувек спознату истину; поучавати али од свог наука не правити обавезну догму; следити човека али у њему проналазити и на њему указивати на глупост и ограниченост; величати Бога али у њему не видети коначност и непогрешивост; писати али од свог писања не правити досадно штиво већ весеље за ум [...] дакле – све сагледати са обе или са више страна, бити забаван у својој учености а не уштогљен у својој претенциозности, борити се свим снагама за истину и слободу мишљења али своју истину не наметати као вечну и непомерљиву“ (Тимченко 1997: 122).

кових прилога поменути текст *Винавер у њедесетим годинама*,¹⁷ који на веома исцрпан и обухватан начин осветљава значајан аспект у тумачењу Винаверове делатности у једном бурном периоду нашег књижевног живота. Проширујући своју мисао о Винаверовом значају, важно је поменути и следећи коментар којим завршава свој текст из 1997. године и који условно речено функционише као дефинитиван вредносни суд:

„Мудри Волтер је изрекао ону свима познату реченицу о Богу кога треба измислити; ја је поводом Винавера нећу парафразирати јер сметрам да је битно подсећати непрекидно на то да смо имали такву личност

¹⁷ У хроници научног скупа под називом *Књижевно и преводилачко дело Сјанислава Винавера* одржаног у Београду од 18. до 20. јуна 1990, у организацији Института за књижевност и уметност, чији је непосредни реализатор био Гојко Тешић, налази се и белешка да је другог дана скупа 19. јуна пре подне поред излагања Зденка Шкреба, Александра Петрова, Марка Недића и других, своје излагање поднео и Николај Тимченко. Занимљиво је додати да се ту налази још један податак. Наиме, у прегледу излагања трећег дана скупа забележено је: „поводом излагања Велимира Висковића развила се врло жучна и дуготрајна дискусија у којој су учествовали Александар Илић, Николај Тимченко, Ђ. Вуковић и В. Висковић.“ (*Књижевно дело Сјанислава Винавера*, зборник радова, ур. Гојко Тешић, Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Браничево, 1990, стр. 485). Из исте белешке сазнајемо и да је наслов реферата Велимира Висковића био *Крлежа и Винавер* иако је првобитно била пријављена тема *Проза Сјанислава Винавера*. Будући да је Тимченко у свом раду направио паралелу између Крлеже и Винавера, али и да се бавио дуги низ година Крлежиним делом и његовим ангажманом, било би занимљиво увидом у Висковићев рад наслутити шта је то могло изазвати његово учешће у дискусији. Међутим, у завршном делу хронике научног скупа, уредник Г. Тешић даје објашњење зашто је зборник радова остао окрњен, наводећи да између осталих учесника скупа ни В. Висковић није предао своје излагање (Исто, стр. 486.). У једној од верзија за излагање сачуваној у рукопису, Тимченко је оставио белешку о провокативном али недовољно фундираном Висковићевом излагању које је изазвало оправдану реакцију А. Илића, додајући да се са Илићем слаже. Даље, у тој белешци, коју назива допуном Илићевог коментара, Тимченко помиње Винаверове *Руске њоворке* (1924) и Крлежин *Излеј у Русију* (1925), њихов различит однос према приликама у Совјетској Русији и прилоге које је у *Мисли* почетком двадесетих година објављивао Винавер, а у лево оријентисаним часописима Крлежа. Томе следи и одређивање различитих врста оријентација у гледању на тзв. руска питања, тј. питање руске револуције, по којем Тимченко Крлежу сврстава међу припаднике оријентације коју означава као револуционарну или лево обојену, док у другу коју назива буржоаско-либералном, демократском, тј. нетенденциозном у политичко-идеолошком смислу сврстава Винавера, сходно његовим демократским схватањима и покушајима да схвати и објасни суштину руских збивања. Све то Тимченко анализира да би у закључку образложио шта је све важно узети у обзир када се размишља о дoметима и ефекту Винаверове критике Крлеже „за коју се и у овој дискусији тврдило да има непријатне идеолошке призвукe, односно да се Винавер служи методама и аргументацијом које критикује“. Заправо, највероватније да је у дискусији било речи о Винавровој реакцији на Крлежин текст *Балканске импресије* (*Књижевна република*, 2, књ. 1, бр. 9, 1924, стр. 337–341), којој Тимченко, са пуним разумевањем полемичарског Винаверовог карактера и потребе да реагује на оно што му се не свиђа, одриче сваку политичку позадину.

у нашој књижевности и да је *Ѕовор* (у приликама које нису биле наклоњене књижевности и слободном говору) и његов *пример* (сама свест да је постојао и оставио за собом дело које се увек може користити као питка изворска вода) онај дар који од Винавера као дародавца чини писцем непомерљиве присутности у српској културној баштини и у нашој свести. Једноставно речено, Винавер је увек свеж као израз лепоте и дубине духа и њему се ваља враћати као извору из кога се увек може цпсти оно што је људској духовности потребно“ (Тимченко 1997: 123).

И ту би негде требало завршити причу и о Тимченку. Оно што је људској духовност потребно, он је црпео бавећи се посвећенички делом и судбинама стваралаца сличних Винаверу. Ступајући у књижевни живот у време обележено јаким упливом идеолошког фактора, Николај Тимченко, готово судбински, постаје један од оних који се својом књижевном речју супротставља сваком облику ограничавања стваралачке слободе. У том смислу, неколико преломних догађаја и његово опредељење да се прикључи људима који су у мери у којој је то било могуће, пружали отпор,¹⁸ у сваком смислу обележило је и Тимченков живот и његово стваралаштво и изградило његово књижевно биће. Крајем шездесетих и током седамдесетих и осамдесетих година, његово ангажовање, без обзира на последице које је подносио као политички неподобна личност, највише у граду у којем је живео, било је достојно дивљења. Касније, када је дошло до крупнијих промена у земљи, после прогоњеника, Тимченко колико-толико, барем у својој средини престаје да буде изопштен из јавног живота¹⁹ и постаје неко на чију се писану реч позивају локални, знани и незнани ствараоци.²⁰ Обимност његовог целокупног дела говори о истрајности Николаја Тимченка, али је и сведочанство о ширини његових интересовања. Излажући своје мисли у форми есеја, књижевног огледа, критичког приказа или филозофских и критичких рефлексја, његова интересовања крећу се од антике до 20. века. Оно што је важно истаћи на крају јесте основни принцип Тимченкове, условно речено,

¹⁸ Био је близак са групом људи окупљених у Српском филозофском друштву и ствараоцима који су колико је то било могуће у то време давали критички тон друштвеним дешавањима и уметничком изразу.

¹⁹ 5. марта 1993, после давања интервјуа за Радио Лесковац на тему појединац и средина, оставља следећи горкоироничан запис у дневничким белешкама: „Закључак је био отприлике овај: Лесковац и ја добро смо се разумели. Лесковац је нашао да му типови као што сам ја нису ни потребни ни по мери, а ја нисам ни мало трагично схватио изолацију која је била последица таквог става средине према мени. Једноставно, средина и ја нисмо живели на истој таласној дужини, мимоилазили смо се и то је одговарало и једној и другој страни. Према томе, ништа страшно се није догодило и ни једна ни друга страна није имала за чим да жали. Можда би требало да реконструишем оно што сам говорио у микрофон приликом снимања.“

²⁰ 29. јануара 1998, бележи: „Са свих страна се јављају гласови тражећи да ипак упорно размишљам о – куцању текстова. Немам ни услова, ни правог мотива, а ни снаге ни умења да се бавим таквим радом! А опет, то ’морам’.“

поетике, по којем не постоји естетска категорија која не подразумева етичку. Тај принцип обележио је стваралаштво, али и сам живот. Гледајући на дело Николаја Тимченка, може се устврдити да је етика лична, а не социјална и друштвена категорија. Његово дело настало је у преплитању искушења која му је доносио живот, оданост књижевности и упорност да се остане доследан. Суд о разбијању бетониране и догматизоване мисли која је заустављала и прекидала природан ток књижевности – изречен поводом Винавера, али и Тимченков коментар из дневничке белешке по којем је једини излаз: радити своје ствари, следити свој пут, а он ће бити исправан ако су то опште ствари и ако се раде са смислом и талентом,²¹ довољни су да поткрепе становиште по којем је Николај Тимченко остављајући делом, ангажовањем и својим примером *поуку за вечност* „по начину на који је пратио делатност других људи од пера и изражавао своје мишљење о њима“,²² заслужио часно место у историји српске књижевности.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вукићевић, Дејан. *Библиографија Николаја Тимченка*. Лесковац, 2008.
- Књижевно дело Стјанислава Винавера*. Зборник радова. Гојко Тешић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, Пожаревац: Браничево, 1990.
- Палавестра, Предраг. *Историја српске књижевне критике*: 1768–2007. Књ. 2, Нови Сад, 2008.
- Тимченко, Николај. Есејистика Станислава Винавера: Станислав Винавер, *Наддраматика*, избор и предговор Радомир Константиновић, Београд, Просвета, 1963. *Књижевност*, год. 18, књ. 36, св. 6, јун 1963, 526–528.
- Тимченко, Николај. Три међуратна песника: *Момчило Насћасијевић*, приредио Мухарем Первић; *Раско Пејровић*, приредио Милосав Мирковић; *Стјанислав Винавер*, приредио Јован Христић; Нолит, Београд 1963. и 1964. *Књижевност*, год. 19, књ. 39, св. 7–8, јул–август 1964, 139–141.
- Тимченко, Николај. Винаверова *Пантолоџија*, опет: Станислав Винавер, Пантолоџија српске и југословенске пеленџирике. Приредио Јован Христић, Нолит, Београд 1966. *Градина*, год. 2, бр. 3, март 1967, стр. 49–50; Винаверова *Пантолоџија* – опет: Станислав Винавер, *Пантолоџија српске и југословенске пеленџирике*. Приредио Јован Христић, Нолит, Београд 1966. *Наша реч*, год. 23, бр. 11, 17. март 1967, 7.

²¹ Након сусрета са Николом Милошевићем са којим је одржавао пријатељске односе, 10. јануара 1971. забележиће: „Пут је био врло користан: видео сам правог усамљеника који се искључиво радом брани од општег проклетства којим је засут сваки самосталан и независан човек. Ипак, видео сам још једном да је једини излаз: радити своје ствари, следити свој пут. Он ће бити исправан ако су то опште ствари, ако се раде са смислом и талентом.“

²² У тексту *Пример Слободана Јовановића: Миодраг Јовичић, Слободан Јовановић* (Тимченко 1998: 10) говориће о Слободану Јовановићу Тимченко исписује наведену реченицу.

- Тимченко, Николај. Винавер или искушење трагичног: Станислав Винавер, *Европска ноћ и друге њесме*, избор и предговор Миодраг Павловић, Српска књижевна задруга, Београд 1973. *Савременик*, год. 20, књ. 39, бр. 2, фебруар 1974, 177–178.
- Тимченко, Николај. Критичарско дело Станислава Винавера: Павле Зорић, *Станислав Винавер као књижевни кријичар*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1976. *Просветни ижељед*, год. 33, бр. 1193, 4. март 1977, 13.
- Тимченко, Николај. Винавер, фелтонист и песник: Станислав Винавер, *Београдско ожедало*, Слово љубве, Београд 1977; *Иза Цвејкове меане*, Нолит, Београд 1978. *Савременик*, год. 25, књ. 49, бр. 3, март 1979, 257–259.
- Тимченко, Николај. Станислав Винавер у педесетим годинама, *Књижевно дело Станислава Винавера*, зборник радова (уредник Гојко Тешић), Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Браничево, 1990, 151–171.
- Тимченко, Николај. Изданак раблеовског духа. *Алманах Винавер*, год. 1, бр. 1, 1997, 122–123.
- Тимченко, Николај. Пример Слободана Јовановића: Миодраг Јовичић, *Слободан Јовановић. Наца реч*, год. 54, бр. 12, 27. март 1998, 10.
- Тимченко, Николај. *Књижевносћ и дожда: година 1952. у српској књижевносћи*. Јован Пејчић (прир.). Београд, 2006.
- Тимченко, Николај. *Дневници*, рукопис.

Dragana Bedov

THE ROLE OF STANISLAV VINAVER DURING THE FIFTIES IN THE PERCEPTION OF NICHOLAI TIMCHENKO

Summary

It is quite interesting to observe the significance of Stanislav Vinaver, highlighted in a number of texts that Nikolai Timchenko (1934–2004) wrote about his work and engagement, especially during the fifties, taking into account the fact that Timchenko's activity itself was marginalized and sidelined. Identifying to a large extent his own fate with the fate of Vinaver who had enemies and who was rejected, so to speak, on both of his literary beginnings, and in fact – by opening the questions about the establishment of literary canons and rules by which the canons are abolished, and on the individuals whose word was, at certain times, indispensable in order to overcome imposed patterns of literary creation, but also of thought in general – Timchenko, in a way, speaks both about his own creative drama, as well as of the universal principle of literary creation. It is quite unlikely that flows of post-war Serbian literature of the fifties and sixties had more studious interpreter and thoughtful chronicler than Timchenko. Unfortunately, because of the (difficult) circumstances he had been exposed to as politically unsuitable person, most of what he wrote as more extensive studies appeared much later, or is still

in manuscript. However, the works he had published about the writers whose literary work he followed with great dedication, including the work and engagement of Stanislav Vinaver, represent one of the best indicators that Nikolai Timchenko has earned an honorable place in the history of Serbian literature. Timchenko has written probably the most accurate (but also the most moving) lines about Stanislav Vinaver as the one of the few but resolute opponents and deniers of the literary canons in the first half of the fifties, about his consistency, perseverance and fate.

Андрићев институт
Трг Николе Тесле 66
Андрићград – 73240 Вишеград, Република Српска
dbedov@yahoo.com

Александар М. Костадиновић

ВИНАВЕРОВА ЧИТАЊА БЕРГСОНА: ПОЈАМ СТВАРАЛАЧКЕ ЕВОЛУЦИЈЕ

У раду се анализира реконструкција естетичког система Анрија Бергсона, коју је у својим програмским и есејистичким написима дао Станислав Винавер. Посебна пажња посвећена је бергсонистичкој доктрини о стваралачкој (књижевној) еволуцији која показује значајну меру сличности с адекватним учењем руских формалиста.

Кључне речи: бергсонизам, естетика, животни полет, књижевна еволуција, руски формализам.

1. Увод. Прва половина XX века је доба велике популарности учења филозофа Анрија Бергсона, па и литераризације његових идеја. Бергсонов утицај приметан је у бројним књижевним покретима тог времена, због чега се његова *филозофија живота* и сврстава у ред важнијих чинилаца око којих се конституисала поетика европске књижевне авангарде (Vučković 1984: 20). Слично је и на југословенском простору: међуратним писцима Бергсон је био омиљено штиво, а „интуиција“ – као један од кључних појмова француског филозофа – постала је лозинком под којом се препознавала уметност новог доба. Осим тога, ово је време јачања политичких, војних и просветно-културних веза српског и француског народа, стога не изненађује чињеница да су двојица најзнатијих „бергсоноваца“ у нас – Станислав Винавер и Растко Петровић – били француски студенти, а први од њих и заиста Бергсонов ученик.

1.1. Винавер је међу првима код нас скренуо пажњу на Бергсона, најпре као тумач његове мисли, а потом је то чинио небројано много пута. Осим у написима где је предмет излагања управо доктрина француског мислиоца, Винавер је користио Бергсонове идеје и као аргумент у програмско-полемичким иступањима, те у својим критичким радовима. Зато је Гојко Тешић и констатовао да је „Бергсонова теорија [...] у суштинском смислу најдоминантнија у критичком, естетичком и полемичком рукопису Ст. Винавера“

(2002: 115). Видан је још утицај Бергсонове теорије смеха на Винаверово пародијско писање, а пажљив читалац би елементе бергсонизма могао да открије и на мало очекиваним местима – у медитативној и родољубивој поезији Ст. Винавера.

1.2. Наше истраживање усредсређено је на Винаверову (ре)конструкцију Бергсонове „естетичке мисли“. Наиме, овај филозоф, и поред најава, никада није написао целовиту естетичку студију, те његово учење није ни нудило „ready-made теорију за уметнике“, због чега су „umetnici i teoretičari njegovog vremena uglavnom konstruisali sopstvene estetike [i poetike] zasnovane na Bergsonovim opštim tezama“ (LIVR 2009: 63). Ни Винавер није поступао другачије, а о могућностима формирања једне бергсоновске естетике имао је сасвим одређено мишљење:

Јесу ли ове поставке [...] довољне да се из њих, а priori, изведе једна Естетика? Бергсон је много писао о питањима естетике, но његове напомене и примери нису повезани једном одлучном линијом систематизације. Али се назире систем. Тај систем почиње првим прозрењима *Le Rire-a* и продорним звуцима *Essai-a*, а завршава се у дубину и ширину познијим делима. И осећа се да сваки нови детаљ, иако је као случајно споменут под видом разјашњавања других теорија, јесте у исто време саставни део једног развијајућег се, ширећег се, сазревајућег система естетике.

(ВИНАВЕР 2002: 55–56)

Међутим, иако је био заговорник „бергсоновске естетике“, Винавер није слепо пратио доктрину свог узора. Код српског авангардисте приметна су и нека хотимична одступања, јер само тако, не будући пука имплементација и механички продужетак, Винаверови написи су могли да остану суштински верни духу бергсоновства.¹ Наше истраживање ограничићемо на Винаверове поставке које се тичу законитости развоја литературе. Реч је, у ствари, о књижевној примени „стваралачке еволуције“ као једног од кључних појмова Бергсонове филозофије.

2. РАЗВОЈНЕ ЕТАПЕ И ЦЕНТРАЛНИ ПОЈМОВИ БЕРГСОНОВОГ УЧЕЊА. Појмови „стваралачка еволуција“ [„évolution créatrice“] и „животни полет“ [„élan vital“] у средишту су Бергсонове пажње почев од треће његове књиге – *Стваралачка еволуција* (1907).² Ова књига настала је као исход неколико година Бергсоновог интензивног проучавања радова из „области компаративне хомоло-

¹ Најзначајније одступање од Бергсона манифестује се у Винаверовој употреби појмова као што су „небиће“, „нестварност“, „хаос“, које Бергсонова филозофија одбацује као „лажне проблеме“. Према Жилу Делезу, бергсонизам инсистира на томе да аутентична артикулација стварности не може садржати ништа негативно, јер „негација увек укључује апстрактне појмове који су превише општи“ (DELEUZE 1991: 46).

² Сматра се да концепти „трајање“ [durée], „памћење“ [mémoire] и поменути „животни полет“ представљају средишње појмове Бергсонове филозофије. То су „кључне речи“

гије, цитологије, ембриологије и палеонтологије“ (VAUGHAN 2007: 8). Колико год ово „биолошко“ усмерење Бергсонове мисли било неприпремљено претходним његовим радом, оно је истовремено и корак даље у његовој дугорочној потрази за модусима аутентичне артикулације искуства.

2.1. Основни напор Бергсонове филозофије припада области гносеологије. Према његовом становишту, интелигенција као родна људска способност која се испољава у различитим модусима (сцијентистичком, математичком, прагматичном), намеће стварности неприкладну артикулацију, одстрањујући из ње стваралачку димензију трајања. Ова редукција остварује се замењивањем истинских временских квалитета просторним односима, услед чега континуитет трајања бива издељен на дискретне и мерљиве јединице: све разлике у врсти (квалитативне диференцијације) бивају супституисане разликама у степену (квантитативним диференцијацијама); све специфичности индивидуалног искуства поравнате концептуално-језичким генерализацијама. Као последица ових захвата интелигенције, стварност постаје податна интересима које пред њу испостављају прагматични услови свакодневног живота, наука и рационалистичка филозофија. Оваква артикулација стварности, колико год била ефикасна и употребљива, производи и тзв. лажне мисаоне проблеме и појмове као што су „небиће“, „неред“, „могуће“, итд.

2.1.1. Насупрот погубном дејству интелигенције, Бергсон афирмише интуицију као другу врсту човекове спознаје, којом се може досећи аутентична артикулација искуства. С обзиром на сложеност Бергсоновог поимања интуитивне спознаје, можда је најбоље одредити је као артикулацију искуства утемељену у трајању.³ Области људског делања у којима се превасходно остварује интуитивна артикулација стварности јесу уметност и метафизика. Управо зато што је уметности додељивао статус интуитивне спознаје која може претендовати на аутентичност, ова област људског духа је и постала чест узгредни предмет Бергсонових излагања.

2.2. Уколико је прва фаза ове филозофије обележена појмом „трајања“, утолико другом њеном етапом доминира појам „меморије“. Још у првој фази стваралачка димензија трајања била је повезана с памћењем: тачније, трајање је било одређено „kao akumulacija sadržaja svesti koja ne dopušta da bilo koja uspomena nestane“ (LOŠONC 2012: 371). У књизи *Материја и меморија*, трајање је изједначено с меморијом, па се пажња с дихотомije „трајања и простора“ преусмерава на „меморију и материју“. Бергсон и овога пута остаје заговорник оног сазнања које почива на квалитативним разликама:

његових магистралних дела: *Огледа о непосредним чињеницама свесћи* (1889), *Материје и меморије: огледа о односу шела и духа* (1896) и поменуте *Стваралачке еволуције*.

³ Ж. Делез разликује три аспекта Бергсоновог поимања интуиције као метода: 1) постављање и решавање проблема, 2) разоткривање правих разлика у врсти, 3) разумевање реалног времена (1991: 13–35).

овде се, тако, инсистира на суштинској разлици између перцепције и успомене, материје и меморије, презентације и прошлог, актуелног и виртуелног.

2.3. У првим својим књигама Бергсон је своје филозофско учење нудио као својеврсну метафизичку корекцију и противтежу владајућим схватањима у психологији. Међутим, и доцнији, „биолошки смер“ Бергсоновог мишљења не разликује се суштински од претходне, „психолошке оријентације“. И ова оријентација осмишљена је као *корекција научних теорија и њихова тачније различитих варијаната теорије еволуције*. Дакле, и у психолошкој и у биолошкој Бергсоновој фази на делу је „методолошко партнерство између науке и филозофије, где оне коригују и унапређују једна другу“ (VAUGHAN 2007: 12).

2.3.1. Наравно, коришћење научних сазнања код Бергсона подразумева њихову интерпретацију начелно другачију у односу на сцијентистичку. Тако његово тумачење еволуције подразумева и одступања од владајућих биолошких теорија. У свом учењу Бергсон 1) прихвата дарвинистичку „природну селекцију“, али само као успешно објашњење одумирања врста, не и као експланацију стваралачких аспеката еволуције, 2) преузима Де Фризово учење о наглим променама, али одбија да их третира као случајности, 3) сагласан је с Ајмеровим учењем о променама изазваним дуготрајним спољашњим утицајем, али инсистира на њиховој креативној димензији (тј. на одсуству корелације узрока и последице) и, најзад, 4) прихвата неоламаркистичку концепцију унутрашњег напора као извора еволутивних промена, али инсистира на томе да је реч о импулсу који је својствен животу уопште, а не одређеној врсти или јединки (BERGSON 1991: 43–54). На основу ових корекција, Бергсон долази до основних одлика свог трећег кључног концепта – „животног полета“.

2.3.2. Дакле, и у овом случају коришћење резултата науке није исто што и прихватање научне артикулације стварности. За Бергсона су нарочито неприхватљиве две детерминистичке концепције – механицизам и финализам, по којима би учинци стваралачке димензије живота могли да се предвиде. Детерминизам је последица примене интелигенције на органску материју и живот, а то двоје се, према Бергсону, могу спознати искључиво интуицијом. М. Вон сматра да животни полет „није ништа друго него материја поимана интуитивно: као активна, као креативна, као сама по себи витална“. Дакле, реч је првенствено о поимању материје као дејственог ентитета (VAUGHAN 2007: 16–17). Таква, она се манифестује као „виртуелност у процесу актуелизовања, као једноставност у процесу диференцијације, као тоталитет у процесу дељења“ (DELEUZE 1991: 54).

3. ЕСТЕТИЧКА ПРИМЕНА „СТВАРАЛАЧКЕ ЕВОЛУЦИЈЕ“. Бергсонова концептуализација „стваралачке еволуције“ чини се да је проузроковала минималне естетичке последице, за разлику од других његових појмова. На пример,

концепти „трајања“ или „интуиције“ стекли су завидну естетичко-поетичку примену. То безмало чуди јер Рене Велек сматра да је управо појам еволуције владао књижевном историографијом на почетку XX века (VELEK 1966: 28), дакле, у време нарочите популарности Бергсонових идеја.

3.1. Винавер се, пак, на овој Бергсоновој замисли, као битној или чак средишњој својој преокупацији, задржава у три своја текста, примењујући је на књижевним чињеницама: 1) у *Манифесџу експресионистичке школе* (1920), 2) у напису *Бергсон и нови покрети у уметности* (1922) и у *Бергсоновом учењу о ритму* (1922).⁴ Винаверова заокупљеност еволуцијом проистиче из саме нарави ових текстова, од којих се макар прва два могу одредити као „програмско-манифестативни“ (Тешић 2002: 113). У њима се брани право на различитост експресионизма, али и „нових покрета у уметности“ уопште. Наравно, у написима који функционишу као „polemički intoniran metatekst“ (Tešić 1991: 285) неке од формулација често буду заострене и претеране, па природа ових чланака не подразумева увек тежњу за прецизним формулацијама нити за мисаоном доследношћу. Све то утиче и на степен „бергсонистичке правоверности“ у њима.

3.2. У *Манифесџу експресионистичке школе* Винавер не иступа као заговорник Бергсонове филозофије. Он је овде, у најмању руку, еклектик јер: 1) не прави јасну разлику између бергсоновске еволуције и хегеловске дијалектике,⁵ 2) не одбацује механицизам као погрешну артикулацију стварности, 3) претпоставља филозофску артикулацију искуства уметничкој. Ове противуречности огледају се нарочито у Винаверовом позиционирању експресионизма у односу на друге књижевне правце – реализам и импресионизам. За експресионизам тврди да је дошао „на захтев историјске нужности, као удубљење реализма, као антитеза импресионизма“, тј. као „обрнута могућност и изведена обратна консеквенција“ импресиониста, која је дошла „по неумољивом закону дијалектике, којим нас је везао Хегел за прошлост“. Историјска нужност експресионизма могла би се, по Винаверу, и математички доказати „на основу до сада пређених догађаја и еволуција у литератури“ (*Манифесџ експресионистичке школе*, Винавер 1975: 42, 46)⁶, што је очигледно вид механицистичког промишљања развојних процеса.

⁴ Естетичким импликацијама Бергсоновог учења о еволуцији позабавио се и филозоф Томас Ернест Хјум (HULME 1960). Како се Хјумов напис посвећен овим питањима први пут појавио 1924, дакле са пар година доцњења у односу на Винавера, мала је вероватноћа да су два бергсоновца утицала један на другог, иако су им идејна решења прилично блиска.

⁵ Та разлика се успоставља по више основа. Пре свега, еволуција не познаје законите фазе дијалектичке прогресије (теза – антитеза – синтеза), већ се одвија на основу дисоцијације и дивизије. Сам Бергсон критикује дијалектику као лажни покрет апстрактног мишљења, које иде од једног опозита ка другоме захваљујући непрецизностима интелектуалног приступа стварности (DELEUZE 1991: 44).

⁶ Сви потоњи цитати из овога текста биће дати према наведеном издању.

3.2.1. Међутим, уочљиви су овде и бергсоновски моменти. Пре свега, ту је успостављена једнакост између стварања и слободе (бергсоновска веза слободног чина, трајања и стваралаштва), што се манифестује у доживљају ослободилачке („револуционарне“) мисије експресионизма: „Ми, експресионисте, почињемо ту револуцију, ми улазимо у хаос, у *бескрајно ослобођење свега од свега*. – Напором интуиције, ми идемо од једне тамнице до друге, и ослобађамо“ (51–52). И још, понуђена је концепција уметности као интуитивног „решавања проблема“ Васељене, чиме јој је имплицитно задат статус једног од најбитнијих модуса испољавања „животног полета“:

Наш једини уметнички задатак јесте, да *интуицијом, њрећвореном у израз*, докучимо јесу ли те промене коначне и за сам Дух Васељене, за сам Космос, или је њихов значај само материјално и духовно гломазан, а космички безначајан. [...]

Ми решавамо само њроблем, а кад ће он доћи, кад ће се њему на основу наших решења приступити – ми то, заробљени категоријом времена, не знамо. [...] Данас, опет у време ослобађања, *њредузела је уметњосћ да решава оно, џићо је џићада решавала меџафизика*: проблем не само слободе, већ ослобођења.

(46–47; курзив А. К.)

Винавер смену књижевних праваца (супституцију импресионизма експресионизмом) види као промену са узрочником у сфери која надилази границе књижевности (*Дух Васељене/Космос*), али истовремено премашује и сферу социјалних утицаја на литературу.

3.2.2. Главне и међусобно конкурентне позиције са којих се обично посматра књижевноисторијски развој, објашњавају феномен књижевне промене на два начина: 1) *унућирањом узрочноџћу*, која је својствена књижевном систему самом; или 2) *свољашњом узрочноџћу*, која се често поистовећује са сфером друштвених утицаја. Према Велеку, главни заговорници прве оријентације јесу руски формалисти, који су тек једна варијанта „hegelovskog evolucionizma“, јер су од немачког филозофа преузели „njegovo osnovno načelo nekog unutarnjeg, stalnog dijalektičkog smenjivanja staroga novim“ (VELEK 1966: 34). Сами формалисти правили су дистинкцију између „еволуције“ и „генезе“ књижевног низа, у зависности од тога да ли је реч о унутрашњем или спољашњем узроку књижевноисторијске динамике. За главне заступнике „генетичке“ концепције, оне која почива на спољашњој узрочности, углавном се сматрају позитивисти. Занимљиво је да Велек и у најзнатнијем представнику историјског позитивизма – Иполиту Тену – види хегеловца који књижевне промене посматра као варијанту друштвених промена, а потоње као „deo opšteg istorijskog procesa“ са иманентним законитостима развоја (VELEK 1966: 31). Ипак, разлика између две концепције је прилично јасна: 1) „еволуционистичко“ схватање посматра књижевни низ као аутономан, с посебним ритмом и логиком развоја у односу на социјалне процесе, док

2) „генетичка“ концепција књижевну промену објашњава макар једним делом као последицу друштвених кретања.⁷ Винаверово разумевање књижевног развоја у *Манифесту експресионистичке школе* различито је у односу на обе концепције: *Дух Васељене* је општи узрочник промена у историји, али се на књижевном плану појављује као особен тип „историјске нужности“, одређен специфичношћу области у којој се јавља. У овом случају, детерминисан је „на основу до сада пређених догађаја и еволуција у литератури“.

3.2.3. Суштинска противуречност размотреног текста лежи у ауторовој неодлучности између хегеловске дијалектике и бергсоновског еволуционизма, што се испољава и као неусаглашеност двају схватања књижевне промене: 1) као историјске нужности (појмљене у режиму механицистичког детерминизма) или 2) као манифестације слободног стваралачког чина.

3.3. Чланак *Бергсон и нови ђокрејџи у уметности* представља предавање које је писац одржао у београдском Женском клубу 22. априла 1922. године. Г. Тешић је с правом овај текст одредио као „програм интуитивизма“, јер је ту у средишту пажње Бергсон појам „интуиције“. Иако Бергсон интуитивну артикулацију искуства приписује уметности уопште, чини се да Винавер као „интуитивну уметност“, тј. као *уметност која је самосвесно и холистично интуитивна*, издваја уметничке правце чији је савременик. Овде не посеже за термином „експресионизам“, већ користи назив „нова уметност“, али изгледа да је реч о приближно истом поетичком ентитету: као што је позиција експресионизма била утврђивана контрастирањем према реализму и импресионизму, тако се и нова уметност одређује спрам „описне уметности“, тј. „уметности импресиониста“.

3.3.1. Осим терминолошке инаице, овде је модификован и појам интуиције. Док је *Манифесту...* уметничка интуиција била синоним за постављање и решавање проблема, у *Бергсону и новим ђокрејџима...* представља разумевање засновано на реалном (доживљеном) времену.⁸ Винаверово опонирање „нове уметности“, с једне, и „импресионистичке уметности“, с друге стране, утемељено је на различитом односу према трајању. То се манифестује у

⁷ Велеково поимање еволуције у књижевној историографији прешироко је постављено. Наиме, он сваку примену биолошких појмова на подручје књижевне историје поистовећује с еволуционизмом. Давид Фишелов, истраживач забављен питањем „историје жанрова“, указује на то да књижевно зналство обилује метафорама биолошког порекла, али повлачи јасну разлику између „метафоре животног циклуса“ и „еволуционистичког концепта [...] трансформације жанрова“ (FISHELOV 1999: 51–52). Велек ове две концепције не разликује, па их обе и назива „еволуционизмом“. – Чини се да је само у случају Велековог тзв. „novog evolucionizma“ легитимно говорити о „književnoistorijskom evolucionizmu“. Ова концепција се развија под утицајем учења Дарвина и Спенсера, а препознаје се по идејама „opstanka najpodesnijih“, „prirodnog odabiranja“ i „preobražavanja vrsta“ (VELEK, 1966: 30). Такав агонистички карактер еволуције нарочито је видан у формалистичком поимању књижевне промене (нпр. види TINJANOV 1970).

⁸ Према Делезу, то би била разлика између прве и треће димензије интуитивног метода.

различитим типовима емоција на којима се граде два типа уметности: импресионисти у својим делима дају „малу и произвољну емоцију“ која припада „површним и случајним“ аспектима уметникове личности, за разлику од нове уметности која изражава емоцију у непосредној вези с уметниковим „дубоким ја“ (*Бергсон и нови њокрејши у уметности*, Винавер 2002: 10–11, 13–14)⁹. Посредно се може закључити да емоција у новој уметности није ни импресионистички произвољна нити мала. Импресионистичка уметност, коју Винавер још квалификује као „осетљивост ради осетљивости“, „чулност ради чулности“, као „једну претерану осетљивост, ма којим поводом“, заснована је, дакле, на произвољним емоцијама, тренутно узрокованим јер су последица уметникове хиперсензибилности и/или неселективности: „Таква је уметност импресиониста, који у сваком тренутку друкчије виде свет, према своме случајном расположењу“ (9). Сасвим је другачије с новом уметношћу: она доноси емоцију која је „у најорганскијој вези са уметником“ јер изражава целину и јединственост његовог бића, а то је могуће једино кроз *сагледавање и изражавање реалних учинака њарања*:

Ствар је у томе што прави уметник (кад је у уметничкоме погодном стању) и поводом најмање случајности може да реагира целим својим бићем, да одјекује, да резонује, да се уплиће и грана целим својим бићем. Тако на пример: миришемо ружу. И дођу ми успомене из детињства, и јак осећај прохујале прошлости, све улази у симфонију и – мирисање руже у ствари је цео мој живот.

(14–15)¹⁰

3.3.2. Разлика између интуитивне и описне уметности још је изразитија. Описна или „илустративна уметност“ се служи „препричавањем“, „пресликавањем“, те дескрипцијом као „удобним начином да се о [...] стварима призивно говори“. Насупрот њој Винавер поставља интуитивну уметност која има да „изрази целину једне разбуктале емоције“ (11–12). У овој дихотомији није тешко препознати једну од темељних Бергсонових опозиција: Винаверова описна и интуитивна уметност представљају, у ствари, артикулацију „двеју врста реалности“ – „прве, повезане са екстензијом и спољашњошћу“ и друге, која се може именовати као „реалност дубоких осећања“ (Перниола 2005: 25–26). На основу ове компарације описне и интуитивне уметности Винавер наговештава једну идеју од посебног значаја за поимање књижевне еволуције, коју ће тек накнадно развити. Супротност ових

⁹ Сви потоњи цитати из овога текста биће дати према наведеном издању.

¹⁰ Пример с ружом представља парафразу сегмента из *Ogleda o neposrednim činjenicama svesti* (BERGSON 1978: 78). – Занимљиво је да на исти одломак упућује и К. Ливр, илуструјући Бергсоново схватање да су „svaka emocija ili doživljaj specifični za osobu (određeni njenom jedinstvenom istorijom), ali isto tako i za njeno vreme (što znači da mu se osoba nikada ne može vratiti)“ (LIVR 2009: 58).

уметничких концепција Винавер сагледава као однос између *рејродуктивности* и *ионављања*, с једне, и *изумевања* и *иновације*, с друге стране:

И ѿрост ѿиис речи и даѿума уводи нас у једно уобичајено осећање. Али неѿио ново, један нови садржај осећања никада не добијамо сувим описом. [...] Оѿиис призива у памет, и врло бледо, конвенционалне и нама ѿознаѿе сѿвари, које знамо израније. Али умеѿносѿ доноси нова сѿања, нове емоције, нове везе, нове смислове и нове складове. И заѿио може биѿи само инѿуиѿивна а никако оѿиисна.

(13. Курзив А. К.)

Тако је успостављена нераскидива веза између интуиције и иновације, која се, додуше, на овом месту још увек не образлаже детаљно.

3.3.3. Напокон, песник овде уводи у разматрање још један важан моменат – „ритам“, тј. „хипнозу“. Пошавши за једном Бергсоновом раном идејом о ритму као ексклузивно људској техници, чијим дејством свако осећање задобија естетски карактер (BERGSON 1910: 14–16), Винавер указује на то да еволуција уметности не подразумева само појављивање нових садржаја, већ да еволутивни покрет захвата и ону димензију уметничких дела која би се могла назвати „планом израза“:

Али, докле траје хипноза? Ако су њени ритмични састојци на пример: речи, појмови, звуци, осећања – ѿи се сасѿојци мењају, јер се мења човек, време. Онда и сугестија престаје да дела, јер хипноза (из које сугестија има да изникне као цвет) није више одговарајуће тле за расцвет сугестије.

И свака уметност да се тако схватити. Ми се мењамо – мењају се елеменѿи хѿинозе – и једно старо уметничко дело, постепено, престаје бити уметност за нове генерације, јер зграда хипнозе није онако чврста, без пукотине, свестрана и обухватна, као што је била.

(17; курзив А. К.)

Дакле, еволуција књижевности и уметности остварује се дуж две линије трајања: 1) оне која захвата садржински аспект, тј. грађу уметничког дела („емоције“, „стања“, „смислове“) и 2) оне која се тиче њених формалних аспеката („ритма“ у ширем смислу). Нарочито је важно Винаверово уочавање правилности у смени ритмичких чинилаца: како они у уметности имају примарно функцију „хипнотичких техника“, ритмови се смењују према својој ефицијентности. Ритам чије је хипнотичко дејство престало, бива замењен новим, хипнотички дејственим.

3.4. Сви помињани ставови своју пуну разраду добиће у спису *Берѿсоново учење о ритму*, који је најпре штампан у часопису *Мисао* (1922), а потом и као самостална публикација (1924). Винавер и овде полази од супротних оријентација у уметности, сада их једноставно именујући као „старе и нове

покрете“, као „старије и нове нараштаје“. Својеврстан помак остварен је у томе што се процес еволутивних промена по први пут доследно везује за Бергсонова терминологија решења – за *сйваралачку димензију йрајања као исйољавања живоийног йолеийа*: „Нови Покрет продужује изражавати живот, јер је живот само даљи живот. Да је смисао живота већ остварен, будућност не би имала ничега стваралачкога, била би плеоназам.“ (*Бергсоново учење о ритму*, Винавер, 23)¹¹.

3.4.1. Према Бергсоновој *Сйваралачкој еволуцији*, постоје два комплементарна и супротна кретања као део еволутивног развоја живота: „U stvari, sve naše analize pokazuju nam život kao jedan napor da se popne uz strmu ravan niz koju silazi materija. Time nam dopuštaju da nazremo mogućnost, pa i samu nužnost, jednog procesa obrnutog u odnosu prema materijalnosti, koji stvara materiju samim svojim prekidom“ (BERGSON 1991: 141). У питању су, заправо, „експлозивна сила коју живот носи унутар себе“ и „отпор који сам живот задобива од инертне материје“. Упечатљива је Бергсонова слика у којој се опозитни смерови (и нераздвојивост) животног полета и инертне материје виде као испаравање и кондензација воде у суду под високим напоном: „Tako iz jednog ogromnog rezervoara života šikljaju neprestano mlazovi života, od kojih je svaki koji padne jedan svet“ (BERGSON 1991: 142). *Сйварање* је, дакле, *сушйинска одлика живоийа*, а *сйворено* последица његове *конфронйације* и „*йарйнерсйива*“ *са майтеријом*. И сâм живот манифестује се, тако, у две опречне и међусобно зависне тенденције: „1) у снабдевању потребном залихом енергије, 2) у њеном трошењу, помоћу што гipкије материје, у променљивим и непредвиђеним правцима“ (BERGSON 1991: 145). Циљ којем тежи животни полет јесте, с једне стране, максимална акумулација енергије, а са друге, њена слободна и ефикасна потрошња. Ову *законийносй* максималне акумулације и *йойтрошње енергйје* Винавер ће употребити у нарочитом, естетичком кључу:

Експлозив, бомба, динамит – то изгледа да је основни закон за поступке живота. Овај се општи закон да спровести и у све човечанско, ако је планетарни човек онај који доводи до завршно-очигледних консеквенци нешто од стваралачког полета. Све нам се представља у томе виду: култура, уметност, историја. Стално: нагомилати енергију у магазе нашег памћења, наших жеља, покрета, идеала, традиције – с тим да се, у случају потребе делања, магазе што лакше могу испразнити. Обичаји, језик, речи – изгледају нам бомбе у којима је нагомилан покретни смисао и самосвојна, специфична снага односа: бомбе којима ми рукујемо чију енергију ослобађамо у моменту кад усхтемо произвести жељено дејство. То лако руковање био би идеал човекове бомбе.

(38–39)

Два детаља из цитираног одломка су од посебног значаја: 1) чињеница да Винавер експлозивну енергију живота везује за област духовних чове-

¹¹ Сви потоњи цитати из овога текста биће дати према наведеном издању.

кових испољавања – „културу“, „уметност“, „историју“; и 2) идеја по којој планетарни човек доводи стваралачки полет живота „до завршно-очигледних консеквенци“. Први моменат изгледа необично само на основу уврежене навике да живот поимамо на биолошки, „физичко-хемијски начин“. Међутим, како је еволутивни развој животињског царста текао у два доминантна правца: у правцу инстинкта (где највишу тачку еволуције представљају опнокрилици) и у правцу интелигенције (где највишу тачку заузима човек), није нимало чудно да се дуж друге од двеју линија развитка издвајају управо духовне активности као манифестације животног полета. Други моменат једним делом проистиче из првога: само кроз човекову линију развоја животни полет успешно пролази, тј. не затвара се у оствареном. Тачније, „svuda inače osim kod čoveka svest se našla saterana u ćorsokak; sa čovekom samim ona je produžila svoj put“ (BERGSON 1991: 151), што подразумева како рад интелигенције, која је код човека остварила премоћ, тако и учешће интуиције. Захваљујући интуицији, човек је способен да осветли место које заузима у природи, сопствено порекло и слободу, или како би то формулисао Делез, „човек је способен за премећање планова, за одлазак преко сопственог плана као сопственог услова, с циљем да се коначно изрази *natura naturans*“ (DELEUZE 1991: 107). Из овога, напokon, проистиче и крајње привилегован положај уметности у Бергсоновој филозофији.

3.4.2. Тек сада, у овом Винаверовом чланку, спрега уметности, интуиције и иновације задобија пуно образложење. Интуиција, па тако и уметност, с обзиром на своју утемељеност у трајању, настоји да обухвати оно непредвиђено и надолazeће од животног полета, једном речи – *ново*, али та тежња за синтезом остварива је само делимично јер „се промена дешава и даље и даље“. Из тог разлога „интуиција-синтеза увек је само привремена и приближна“ (51), а то даје исти квалитет недовршености и уметничким остварењима. С обзиром на ову чињеницу Винавер нуди још једну дихотомију уметничких оријентација – опозицију „живе и лажне уметности“. *Жива или њрава уметности* никако не подразумева повођење за случајностима површног живота, због чега нас аутор изнова враћа на идеју о *њовезаности* *уметности* и *дубоких емоција*, односно о *вези њраве уметности са дубоким животом*. Новина уведена у овом тексту тиче се тога да дубока емоција више није само у органској вези с уметником, већ и с временом свога постанка: „Дубока осећања су одредљива према осећајућем човеку (или према осећајућем времену), то су она која успевају да победнички резимирајући највећи, најзначајнији део дотичног човека, дотичног друштва, времена – то је оно што чини душу тога човека, друштва, душу тога времена“ (68–69).¹²

3.4.3. Има овде и једно значајно одступање у односу на први од разматраних текстова. Уколико је тамо аутор тврдио да је комплексним аритметичким

¹² Ову модификацију Винавер је морао да предузме не би ли књижевне промене условљене трајањем могле да задобију и наиндивидуални карактер, какве су управо смене књижевних покрета и праваца.

рачуном могуће извести експресионизам као историјску нужност импресионизма, у новоме напису вера у доказну моћ математике не јењава, али је она сада искоришћена за извођење супротних закључака. Наиме, аутор се позива на математичке формуле свога сорбонског професора Бусинеска које „дођушијају два (или више) јодједнако могућа решења“, што се сада користи као аргумент против механицистичког погледа на свет. „Доследна механика довела је до раскрснице на којој њене заповести престају важити (уколико се тиче избора једног од могућих путева). Не добијамо потпуну слободу од механике, али добијамо моменте (који се могу по вољи умножити) где сем механике има још једна друга, немеханичка сила“ (30). Та немеханичка сила је, наравно, животни полет који напредује упркос отпору материје, чији су учинци суштински нови и крајње непредвидљиви.

4. Закључак. Три разматрана текста, сагледана у временском следу, упућују на одређене развојне тенденције у ауторској поетици Ст. Винавера. Његови искази о књижевној еволуцији кретали су се од програмских објава, заострених и неконзистентних, условљених тренутним околностима, према теоријским трагањима за универзалним принципима и узроцима уметничких промена. Винаверов бергсонизам се с временом изоштравао, што је, свакако, последица ауторовог све студиознијег проучавања француског филозофа. Речено се најлакше запажа у Винаверовој терминологији: нпр. општеприхваћена стилска одредница „експресионизам“ бива накнадно замењена специфичном синтагмом „жива уметност“, баш као што је „Дух Васељене“ доцније супституисан „животним полетом“. Од терминолошких још су значајнија концепцијска приближавања Бергсону: математички механицизам из првог текста у завршном огледу трансформисан је у бергсоновски индетерминизам који афирмише човека као слободно и стваралачко биће.

4.1. Посебно занимљив аспект Винаверових идеја о књижевној еволуцији јесте њихова евентуална сродност с теоријом руских формалиста, јер потоња и данас представља једно од признатијих учења о унутрашњем развоју књижевности.¹³ На овом месту можемо тек прелиминарно указати на неке сличности еволуционистичких идеја бергсоноваца, тј. Ст. Винавера и Т. Е. Хјума, са ставовима изнесеним у радовима Виктора Шкловског, Романа Јакобсона, Јурија Тињанова... Чињеница је да се и код једних и код других посебна важност придаје уметности (тј. књижевности) као нарочитој арикулацији/перцепцији стварности. Винаверово разликовање описне и интуитивне репрезентације – од којих нас прва уводи у „једно уобичајено осећање“ и евоцира „конвенционалне и познате ствари“, док друга доноси „ново осећање“, „нове везе, нове смислове и нове складове“ – у значајној мери подсећа на чувену дистинкцију „препознавања“ као аутоматизоване

¹³ Новица Петковић пише да су руски формалисти дали „научну слику књижевног развоја чија хеуристичка вредност и данас [...] остаје неспорна“ (Петковић 1990: 31).

перцепције и „виђења“ као уметничке перцепције, коју је формулисао Шкловски (*Ускрснуће речи*, 1914).¹⁴ Осим овог критичког одклона од уобичајене „језичке комуникационе и спознајне економије“ (Петковић 1975: 163–164, 177), заговорници естетичког бергсонизма и формалисти показују и слично размевање погонске силе која покреће књижевне/уметничке промене. Познато је Тињановљево разумевање еволуције као смене аутоматизованих и иновативних конструктивних принципа (Tinjanov 1970: 276), док Винавер исту појаву посматра као процес при којем нови хипнотички чиниоци супституишу оне чија је дејственост, тј. хипнотичка моћ ишчилела.¹⁵

4.1.1. Иако је у оба случаја реч о иманентном покретачу еволутивних процеса – о постојаној потреби за што аутентичнијом репрезентацијом неисцрпне стварности – ова два учења ипак на различит начин приступају пореклу такве потребе. У ствари, формализам на ту врсту питања и нема намеру да одговори. Замишљен као научно проучавање које би неговало тзв. унутрашњи приступ књижевности, формализам је „књижевни низ“ схватао као „засебан, аутономан“, те су његови представници „принципијелно одбијали узрочну везу са неким другим – историјским, социјалним, психолошким итд. – низом“ (Петковић 1975: 392). Продубљивање питања о узроцима књижевне еволуције нужно би водило ка прекорачењу методолошких граница које је формализам себи поставио. С друге стране, бергсонизам, чије су интенције естетичке (филозофске) природе, ту врсту методолошког обзира спрема научности не поседује. Напротив, бергсонизам трага за аутентичном артикулацијом искуства, а саму науку одбацује као један од модуса њезиног изневеравања. Због тога је одговор бергсонизма на поменуто питање одређенији: узрочник књижевних (и уметничких) промена је животни полет који се преко процеса актуелизације и дисоцијације манифестује као непрекидна стваралачка активност.

4.1.2. Уколико се потврди да Винаверова теорија књижевне еволуције наликује формалистичкој захваљујући заједничкој бергсонистичкој концептуалној парадигми,¹⁶ испоставиће се да учење А. Бергсона, и поред тога што овај филозоф није творац целовите естетике, има далеко већи домет и значај за теорију уметности него што се то обично сматра.

¹⁴ Сличне ставове изриче и сâм Бергсон: он одређује уметност као „djevičanski naivan način gledanja, slušanja ili mišljenja“, опредељујући јој за главни задатак „da ukloni praktično korisne simbole, konvencionalno ili društveno usvojena uopštavanja, napokon sve što nam zaklađa njia stvarnost da bi nas dovelo licem u lice pred samu stvarnost“ (BERGSON 1958: 87, 89).

¹⁵ Према мишљењу Т. Хјума, индивидуална визија уметника једном артикулисана постаје калуп, општеприхваћени модел перцепције који поново треба разбити (1970: 149–150).

¹⁶ Нема превише написа који се баве евентуалним утицајем А. Бергсона на мисао формалиста. Ипак, Џејмс Кертис је пружио прилично уверљиве доказе да неки концептуални парови, специфични и врло важни за формалистичко учење („виђење : препознавање“, „континуитет : дисконтинуитет“, „деаутоматизација : аутоматизација“), представљају „бергсоновску резонанцу у формалистичком контексту“ (CURTIS 1976: 112).

ИЗВОРИ

- БЕРГСОН, Анри. *Мајерија и меморија. Оглед о односу шела и духа*. [Б. прев.]. Београд: Издавачка књижевна књижарница Геце Кона, 1927.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Критички радови Станислава Винавера*. Српска књижевна критика, књ. 15. Др Павле Зорић (прир.). Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975.
- ВИНАВЕР, Станислав. *Проблеми нове естетике*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.

*

- BERGSON, Anri. *O smijehu. Esej o značenju smiješnoga*. Srećko Džamonja (prev.). Sarajevo: Veselin Masleša, 1958.
- BERGSON, Anri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Feliks Pašić (prev.). Beograd: Mladost, 1978.
- BERGSON, Anri. *Stvaralačka evolucija*. Filip Medić (prev.). Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Dobra vest, 1991.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen & Unwin Ltd, [1910].

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ПЕРНИОЛА, Марио. *Естетика двадесетог века*. Дренка Добросављевић – Марија Матић Радовановић (прев.). Нови Сад: Светови, 2005.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Језик у књижевном делу. Варијације на тему Ојојаза*. Београд: Нолит, 1975.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. Осврт на формалистичко схватање књижевног развоја и његову семиотичку проверу. *Огледи из српске естетике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, 28–42.
- ТЕШИЋ, Гојко. Напомене приређивача. У: Станислав Винавер, *Проблеми нове естетике*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002, 113–120.

*

- CURTIS, James M. Bergson and Russian Formalism. *Comparative Literature* 28/2 (Spring, 1976): 109–121.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Hugh Tomlinson – Barbara Haberjam (trans.). New York: Zone Books, 1991.
- FISHELOV, David. The birth of a genre. *European Journal of English Studies* 3/1 (1999): 51–63.
- FLAKER, Aleksandar. *Nomadi ljepote*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- HULME, T. E. Bergson's Theory of Art. *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London, 1960, 141–170.

- LIVR, Ketrin. Anri Begson: estetika, Miško Šuvaković – Aleš Erjavec (ur.). *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2009, 55–64.
- LORAND, Ruth. Bergson's concept of art. *British Journal of Aesthetics*, 39/4 (October 1999): 400–415.
- LOŠONC, Mark. Bergson i virtuelnost memorije. *Filozofija i društvo* XXIII/3 (2012): 371–387.
- MARKOVSKI, Mihal Pavel. Ruski formalizam. U: Ana Bužinjska – Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*. Ivana Đokić-Saunderson (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2009, 121–143.
- ŠKLOVSKI, Viktor. Umetnost kao postupak. Aleksandar Petrov (prir.). *Poetika ruskog formalizma*. Andrej Tarasjev (prev.). Beograd: Prosveta, 1970, 81–93.
- TEŠIĆ, Gojko. Vinaverova odbrana moderne poezije. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*. Novi Sad – Beograd: Svetovi – Institut za književnost i umetnost, 1991.
- TINJANOV, Jurij. Književna činjenica. Aleksandar Petrov (prir.). *Poetika ruskog formalizma*. Andrej Tarasjev (prev.). Beograd: Prosveta, 1970, 267–286.
- VAUGHAN, Michael. Introduction: Henri Bergson's *Creative Evolution*. *SubStance* 114: 36/3 (2007): 7–24.
- VELEK, Rene. Pojam evolucije u književnoj istoriji. *Kritički pojmovi*. A. I. Spasić – S. Đorđević (prev.). Beograd: Vuk Karadžić, 1966, 28–37.
- VUČKOVIĆ, Radovan. *Avangardna poezija*. Banja Luka: Glas, 1984.

Aleksandar M. Kostadinović

VINAVER'S READINGS OF HENRY BERGSON: THE CONCEPT OF CREATIVE EVOLUTION

Summary

The paper analyzes the reconstruction of Henry Bergson's aesthetics, which is provided in programmatic and essayistic writings of Stanislav Vinaver. Special attention has been paid to Bergsonian theory of creative (literary) evolution, which shows significant similarity to adequate teachings of Russian formalists.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Докторанд на Департману за српску и компаративну књижевност
aleksandar.kostadinovic@filfak.ni.ac.rs

Др Горан М. Радоњић

АНДРИЋ И ТРАДИЦИЈА СВЈЕТСКЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ: ТЕМА ПОДВОЈЕНОСТИ ЛИКА

Подвојеност лика једна је од честих тема у Андрићевим приповијеткама, од прве приповијетке, *Пути Алије Ђерзелеза*, па до његове последње књиге, постхумно објављеног вијенца приповједака *Кућа на осами*. Користећи елементе наратолошког и психоаналитичког приступа поставља се теза о постојању једног модела који се у Андрићевим приповијеткама варира. Андрић се сагледава и у контексту неких од највећих приповједача свјетске књижевности.

Кључне ријечи: подвојеност лика, разрешење, персона, аутопетика.

У првој Андрићевој приповиједи, *Пути Алије Ђерзелеза* (1920, први дио штампан 1918), откривамо два Ђерзелеза: један је познат, обликован у епској пјесми, могло би се рећи његово јавно лице, јунак, и један непознат, скривен, који је по свему супротан првом.

Још од најстарије књижевности, од митова разних народа, те, рецимо, *Гилгамеша* и *Одисеје*, јунаков пут има двоструко значење, то је истовремено спољашњи и унутрашњи пут: јунак треба негдје да стигне, да нешто оствари, те да се са новим сазнањем врати; путујући, он доживљава и сопствену трансформацију. То се може схватити као варијанта мономита, како га тумачи Џозеф Кембел: „Херој се отискује из света свакодневице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима“ (Кембел 2004: 39). Андрићев Ђерзелез нема ниједан од тих елемената, напротив.¹ Сишавши са коња он иде у супротном смјеру у односу на јунака мита, из епског свијета прелази у свијет свакодневице, који би се могао назвати и прозним (па и прозаичним) свијетом. Такође, као усамљен

¹ Овдје остављам по страни колико већ Гилгамеш и Одисеј одступају од модела мономита. Али оно што важи за оба та јунака јесте да својим повратком они, на различите начине, успостављају хармонију у својој заједници.

човјек, нема никакву заједницу која очекује његов повратак, штавише, дат је као да нема ни дом, ни јасно поријекло, а није нам дат ни почетак његовог путовања: „сви су били чули за њега, али га је мало ко видио, јер је он пројахао своју младост између Травника и Стамбола“ (Андрић 2012: 15). Оно што Ђерзелез тражи има важност само за њега. У Ђерзелезовом случају, осим преласка простора, постоји још један пут који он жели да пређе – то је, како сам размишља, „пут до жене“. Најважније, приповијетка нема разрешење. Након неколико неуспјешних покушаја да оствари свој циљ, Ђерзелез је исти каквог га упознајемо у првој епизоди, динамичност лика сасвим изостаје:

И још се једном јави мисао с којом је сто пута заспао, нејасна, никад до краја домишљена, а увредљива и јадна мисао: зашто је пут до жене тако вијугав и тајан, и зашто он са својом славом и снагом не може да га пређе, а прелазе га сви гори од њега? Сви, само он, у силној и смијешној страсти, цио свој вијек пружа руке као у сну. Шта жене траже? (Исто: 22)

Јунак нигдје не стиже, нити долази до неке нове самоспознаје, јер стално понавља и размишља исто, никада не дошавши до неког одговора. То одсуство разрешења на оба плана наглашено је неком врстом лажног завршетка. Ђерзелез стиже до жене, али то је „куповна“ жена, до које се „иде право“. Самим тим, за јунака, стићи до ње не значи остварити свој циљ, већ, прије, само још више потврдити да је тај пут њему неприступачан. На крају текста Ђерзелез је „без мисли и жеље“, „као човјек ком је дан само кратак одмор и коме ваља даље путовати“ (Исто: 22). Једино што се промијенило јесте на једном другом нивоу, да смо ми као читаоци сазнали, условно речено, једну тајну, а то је „истина“ о Ђерзелезу.

Ђерзелезова двојност остаје, и његово трагање се наставља. Како каже Хатица Крњевић, „У Андрићевом Ђерзелезу драматично се сучељавају његова два бића, монументално епска срчаност и страсна лирска растројеност“ (Крњевић 1977: 323). Јунак не успијева да пронађе своју праву, аутентичну егзистенцију. Он је и бољи и гори него други људи, што га чини и трагичним и комичним, а његово путовање јесте безуспјешно трагање за начином да измири своје супротности. „Праву“ егзистенцију добиће тек за нас, читаоце, на другом нивоу, на нивоу приче.²

Андрић том приповијетком уводи мотив двојности којем ће се често враћати. Двојност Андрићевих јунака можемо тумачити и у Јунговим појмовима, па се може говорити о јунацима код којих се јавља сукоб између персоне и индивидуалности.³ Онда бисмо могли рећи да се код Андрића приказује распад персоне и психички поремећај равнотеже продирањем

² Моји закључци иду у другачијем правцу, али су донекле и комплементарни са увидима Слободана Владушића (в. Владушић 2007).

³ По Јунгу, персона је „само маска колективне психе“, „она је компромис о томе 'како појединац у друштву изгледа'. Он узима једно име, стиче титулу, заступа установу и представља ово или оно. То је наравно у извесном смислу стварно, али у односу на индивиду-

несвјесних садржаја у свијест. Речено јунговски, долази до слома свјесног става. „Слом свесног става није мала ствар. То је увек смак света у маломе, када се све поново враћа у почетни хаос. Човек се осећа као да је издан, дезоријентисан, чамац без крме, препуштен ђуди елементарнога“ (Јунг 1984: 177). Окидач за тако нешто може бити различит. Код Ђерзелеза, као и код неких других Андрићевих јунака, то је појава жене. „Као увијек кад би угледао женску љепоту, он изгуби у тили час сваки рачун о времену и истинским односима, и свако разумијевање за стварност која раставља једне људе од других“ (Андрић 2012: 21).

У приповијести *Ђоркан и Швабица* (1921) појава циркуске играчице уноси промјене у касабу. „Она је узбуркала варош, испунила куће шапатам и плачем, и мушка срца великим жељама и заносима“ (Исто: 25). Као у претходној приповијести, јавља се репетитивност. Док Ђерзелез понавља безуспјешне покушаје кад год наиђе на неку изузетну жену, овдје се то односи на све људе:

Тако је с времена на вријеме и прије бивало, па се сва касаба, од ма каква незнана повода, одједном избежуми, и те мале погнуте кућице, што изгледају смирено као човјек после рада, претворе се у пакао (Исто).

Примијетићемо ту како се метонимијски безумље из самих људи преноси на простор, тј. на касабу, а онда, повратно, утврђује та веза поређењем кућица и човјека – пакао је, значи, и споља, у свијету, а и унутра, у људима. Периодично јављање колективног лудила говори нешто и о општој слици свијета код Андрића, гдје је готово сваки појединац у једној, некад тихој и скривеној а некад отвореној и разарајућој, борби са самим собом, са својим мрачним нагонима.

У центру пажње је Ђоркан, „и хамал и слуга и помало будала цијеле касабе“. Он доживљава трансформацију, тумачи газдама „шта је то љубав који осим њега нико не познаје“, добија „став војсковође и човека који мисли“ (Исто: 26). У поређењу са Ђерзелезом, ствара се исти ефекат гротеске, и он настаје због несразмјере између некадашњег ја (персоне) и новог ја код кога несвјесни садржаји продиру у свијест. Само је начин супротан: док Ђерзелез себе види као горег од осталих људи, Ђоркан се у својим очима уздиже изнад њих. И један и други јунак пате због несразмјере између два своја лика:

Чим се напије, он, заљубљен, види себе „у срцу“ и „какав јест“, и оног другог Ђоркана што копа канале и гробове и сахрањује све што угине у вароши, што сваки дан игра и тамбура насред чаршије за весеље и забаву дућанџија. И та огромна разлика између та два Ђоркана, то је његов бол због којег он сад поднимљен и замишљен сједи и који узалуд

алност дотичног делује као секундарна стварност, као компромисна творевина у чијем су формирању понекада други много више учествовали него он сам“ (Јунг 1984: 171).

покушава да каже, јер је већи од свега што човјек може и помислити а камоли рећи (Андрић 2012: 26).

На крају приповијетке, пошто се опоравио од тешке казне, и, што је важно, пошто је циркус отишао, Ђоркан враћа свој првобитни облик, рекло би се, поново успоставља своју персону. А и читав свијет се у његовим очима вратио у пређашње стање. „Све је непромјенљиво и истинско на свом мјесту. Све му у ушима шуми и све му се у очима слијева и таласа. Није то чаршија, него радосно море, тако је дуга и широка“ (Исто: 29). Осјећање са којим Ђоркан пролази играјући кроз касабу, након што је сагледао себе и свијет, могло би се описати као „океанско осјећање“ о ком говори Фројд:

Поново, такав крај приповијетке даје само привидно разрешење. Та непромјенљивост и истина свијета само су тренутни, и само је питање времена када ће се опет избезумити Ђоркан, а и сва касаба. И заиста, у роману *На Дрини ћуприја* појавиће се у виду резимеа прича о Ђоркану и играчици, а појавиће се нова дјевојка да би се још један циклус пробуђене наде и понижења покренуо.

У приповиједи *Суседи* (1946) наратор долази на студије и станује код једне старе госпође. Њој свакодневно долази посјетилац, а наратор слуша њихов увијек исти разговор, више монолог посјетиоца пун самохвалисања и презира према свијету. Један од долазака претвара се у, за наратора, сасвим неочекивану свађу, у којој се открива истина и о кућевласници и о њеном посјетиоцу и његово сасвим другачије лице. Ипак, након неколико дана, посјете и разговори настављају се као и раније. Слично је у *Злостављању* (1946), гдје се газда Андрија појављује у два лица, у јавности као љубазан и достојанствен, а насамом са женом као монструм који се хвали како је спреман на најстрашније злочине.

Варијација тог модела јавља се у *Аникиним временима* (1931). Ту се најприје даје прича о „тајном животу“ поп-Вујадина, који је „знао шта народ тражи и каквог попа жели“, али „знао је и да је то управо супротно од онога што он може и што јесте“ (Исто: 128). Двојност лика највећу напетост добија када поп-Вујадин, након што у сјенци своје собе вреба да види сеоске жене, а у њему нараста неразумљива мржња, оде у цркву и присиљен је да разговара са људима:

А разлика између та два човека, онога малопређашњег из собе и овога оца Вујадина са сељацима у порти, била је толика да се он савијао под њом, грчио од унутарње муке, грискао бркове, пролазио руком кроз косу, и само се још толико савладавао да не падне пред сељацима на колена и не јаукне:

Лудим! (Исто: 129).

Карактеристично је какву реакцију код људи изазива тај необичан случај у коме је поп-Вујадин „преврнуо“:

То је била невидовна беда и тако неочекивана и чудна несрећа, да је сваки у саучешћу за несрећног попа крио и малко несвесног страха за судбину своју и својих (Исто).

Њихови покушаји да нађу узрок и објашњење немају успеха: „Поп-Вујадинова судбина је стајала пред њима проста и необјашњива“ (Исто). Та парадоксалност судбине, просте и необјашњиве, важи једнако за све Андрићеве подвојене јунаке. Исто тако, и та идеја, страх да је то нешто што би могло да се деси било коме, свакоме, стоји у темељу Андрићевог свијета.

Судбине поп-Вујадина, Анике и Тијане (која је, седамдесетак година прије Анике, „бацила образ под ноге и запалила касабу“) дате су као аналогне. Свугдје се ради о подвојеним личностима код којих су у једном тренутку превладале елементарне деструктивне силе. И реакције људи на хаос који се тим изазива аналогне су. Искуство које је стекао старјешина полиције „у сталном додиру са људским злом и људском муком“ има, може се рећи, повлашћен положај, јер ауторски приповједач даје за право његовом сазнању:

То искуство се састојало од два наоко опречна сазнања, *а оба једнако њачна*. Једно, да су зло и несрећа и немири међу људима стални и непролазни и да се у том не да ништа изменити. Друго, да ће се на крају свака ствар некако расплести и решити, јер ништа на свету не траје [...] (Исто: 141; истакао Г.Р.)

Тематизацијом подвојености лика Андрић се придружује једној важној линији у традицији свјетске приповијетке. У том погледу значајан је Чехов,⁴ а можда је најславнији примјер приповијетка *Дама са њисетанцејом*. Њен јунак, Гуров, покушава да исприча пријатељу о својој љубавној авантури – њу најприје није схватао много озбиљно, али, како вријеме пролази, мисао о њој све је јача и присутнија. Пријатељ, међутим, одбија разговор, и узвраћа коментаром о квалитету рибе за вечером. Гуров одједном сагледава живот на нови начин:

Те речи, тако обичне, због нечег одједном озлоједише Гурова и учинише му се понижавајуће, нечасне. Какви дивљачки обичаји, какви људи! Какве бесмислене ноћи, какви незанимљиви, неприметни дани! [...] На некорисне послове и разговоре о једном те истом траће се највећи део времена и најбоље снаге, те најзад остаје неки кус живот, без полета, нека којештарија, не можеш ни да одеш ни да побегнеш, као да се налазиш у лудници или међу затвореницима! (ЧЕХОВ 1981: 232).

⁴ Кориган налази изворе за ту тему у њемачкој идеалистичкој филозофији, код Канта и Хегела, који су исказали проблем подијељене личности, а њену обраду уочава код Љермонтова, чији јунак види у себи двије личности, као и код Тургењева, који Хамлета и Дон Кихота схвата као два вида људске природе; много заједничког са Русима у приступу том проблему, истиче Кориган, има Кјеркегор (в. Кориган 2011: 284). Занимљиво би било испитати те релације с обзиром на Андрића.

Гуров долази до сазнања о сукобу између два своја ја:

Он је имао два живота: један јаван, који су видели и познавали сви којима је то било потребно, испуњен релативном истином и релативном лажју, сасвим сличан животу његових познаника и пријатеља, и други – који је протицао тајно. И услед неког чудног стицаја околности, можда и случајног, све што му је било важно, занимљиво, нужно, у чему је био искрен и није обмањивао себе, што је чинило језгро његовог живота, дешавало се потајно од других, а све што је представљало његову лаж, његову чауру у коју се склањао да би сакрио истину [...] – све је то било јавно (Чехов 1981: 237).

Код Чехова јунак долази до самоспознаје и тражи начин да искаже своје скривено ја, чиме би остварио аутентичан живот а одбацио лаж и претварање. Прича не доноси разрешење. На крају, Гуров и дама разговарају о могућностима да се „ослободе неподношљивих окова“, али „обоме је било јасно да је крај још врло далеко и да оно најтеже и најмучније тек почиње“ (Чехов 1981: 239). Ако се та приповијетка упореди са онима прије Чехова, гдје је нагласак на развијеном заплету, а ликови су или симболичке пројекције или реалистички описи, може се рећи да Чехов ствара нову форму у којој је лик дат као расположење, а фабула као минимална лирска скица, док се стварност види као функција различитих тачака гледишта (то је тумачење Чарлса Меја – види Меј 1998). Набоков, истичући да је то једна од најбољих приповједака икад написаних, каже да су „сва традиционална правила приповедања разбијена“, „не постоји проблем, нема правог климакса, нема поенте на крају“ (Набоков 1984: 220).

На први поглед, код Андрића је слична композиција, али на сасвим другачијем нивоу. Код Чехова проблем, климакс и поента не постоје у класичном смислу, на нивоу фабуле. Ако, међутим, сагледамо текст из једног другачијег аспекта, све то можемо наћи у тексту. Тада би проблем у *Дами са њесејанцејом* било питање праве човјекове егзистенције, као климакс би се могло схватити Гуровљево сазнање о сопственој подијељености (о томе говори и емотивна бура која то сазнање прати), а завршетак би се, осим као минус-поступак, могао видјети и као сугестија да за текст није примарно како ће се љубавници ослободити, и да ли је то уопште могуће у датим околностима, него је нагласак на томе да су ликови дошли до потребе да се „ослободе окова“. У Андрићевом наративу јунаци не успијевају да разријеше проблем сопствене подијељености. Неки га уопште нису свјесни, а, ако и јесу, они не успијевају да ту супротност помире – она их или сасвим уништава, или бива потиснута да би се поново појавила.

Андрић је настављач Чеховљев по нагласку на чулним сензацијама. Како каже Исидора Секулић, „опис природе, покрета, или чега било, [...] је брз, али што шаренији и гласнији, како би се кроз чула ушло у душу, или што јаче остало у чулу“ (Секулић 1975: 256). Као и код Чехова, тематизује се могућност комуникације међу људима. Међутим, код Андрића се мијења

значење саме опозиције између двају ја, јер за његове јунаке сам тај расцјеп узрок је њихове трагике. Управо зато што су подијељени они не могу да се измире ни са собом ни са свијетом. Али, не ради се само о јунацима. Ако се не појављује отворено, „ђаво меље, шушка и шапуће по цијелом свијету, свукуд помало“, како каже фра Петар у причи *У воденици* (Андрић 2012: 225).

Важна је још једна разлика између Андрића и Чехова, а која нашег писца, у извјесном смислу, приближава Кафки. Код Чехова, када се јунаку догоди нешто важно, он сагледа свијет као лудницу или затвор, и из таквог свијета покушава да побјегне, да свој унутрашњи, други свијет, учини стварним. Код Андрића, а у једном другачијем смислу и код Кафке, након необичног догађаја унутрашњи свијет се, може се рећи, оспољава, и спољашњи свијет постаје лудница и затвор, а јунаци теже (често безуспјешно) да се врате у онај пређашњи, нормални свијет.

Тема подвојености човјека важна је код Џојса. Главни лик његове приповијетке *Мртви*, Габријел, јавља се као подијељена личност (види о томе: Шварц 1994). Јунак се кроз цијелу причу мучи између сопственог прецјењивања и потцјењивања. На крају, након што му је жена испричала о својој некадашњој љубави, долази до сазнања о томе „какву је бедну улогу он, њен муж, играо у њеном животу“ (Џојс 1995: 250). Завршетак ипак нуди могућност да након те болне самоспознаје Габријел превазиђе своју подијељеност.⁵ За Андрићеве ликове, међутим, те могућности као да нема. Као да једино што им остаје јесте ужас сопствене подијељености.

Чини се да је јасно како је у свим тим примјерима у првом плану. Отуда може на први поглед дјеловати као необична констатација када прочитамо за Андрића да је „сасвим природно што у тим приповеткама налазимо веома мало од оног што се обично назива психологијом личности“ (Христић 1972: 10). Ствар је у томе да код Андрића има много приказивања психолошких стања, али нећемо наћи анализирање тих стања. Мотивација за то је двострука. Прва је у природи подвојености која се приказује. Она је таква да јунаци нису у стању да рационализују тај сукоб – када једном дође до слома личности, ирационално сасвим преузима превласт. Након тога судбине се крећу или до самоуништења, као код Анике или Мустафе Маџара („Осевацио би се ко би ме убио“, каже Аника, што је отворено указивање да то што она чини јесте облик аутодеструкције), или, након што нестане оно што је било повод, до привидног повратка и пређашње стање, али које је само привремено, као код Ђерзелеза, Алидеде из *Смрти у Синановој џекији*, или „човека кога су упропастиле жене“ из приповијетке *Знакови*. Други разлог је у томе што се код Андрића та подвојеност схвата као нека врста неразумљиве и природне силе, као Зло које потенцијално постоји у сваком човјеку.

Зато је и техника којом се та подвојеност приказује двострука. Некад се из спољашње перспективе приказује како лик дјелује, при чему више

⁵ Посебна би тема могла бити упоређење завршетка приповијетке *Мртви* и оквира *Проклетје авлије*.

или мање може бити наглашено како реагују они који посматрају, или трпе то дјеловање, а некад је у првом плану унутрашњост лика, и тада се приказују психолошки процеси. Како каже Џацић: „Грех, кривицу и зло приказује Андрић на два начина: први је дескриптиван, у знацима, без субјективног осмишљавања тих категорија у самим ликовима; други даје конкретан процес доживљаја у лику самом, детаљан приказ његове унутрашње муке, формално и садржајно непосредно уобличење потпуне природе зла“ (Џацић 1996: 283)

На нивоу приповиједаног свијета нема разрешења. То, наравно, не значи да је Андрићев свијет само испуњен безнађем, јер се разрешење, прихватање живота, тражи на метанивоу, на нивоу стварања. Тиме ће Андрић повезати те двије теме, тему подвојености и тему умјетности и њеног смисла, тј. ауто-поетику. У томе је, између осталог и Андрићева сличност са Џојсом.

Велики везир Јусуф, након трауматичног искуства, и сам постаје подвојена личност. Након што везир као побједник изађе из заточеништва, каже се у *Мосћу на Жеји* (1925), „живот се настави, сјајан, миран, једноличан“ (Андрић 2012: 73) – то је једна од типичних Андрићевих иронија, јер везиров је живот само привидно, и споља гледано, такав. Моћнијег него икад, везира је мисао о томе да „свако људско дело и свака реч *могу* да донесу зло“ испунила страхом од живота (Исто: 75; истакао аутор). Везир Јусуф је један од ријетких Андрићевих јунака који успијева да свом унутрашњем сукобу не дозволи да изађе на површину, али и то по цијену одрицања од живота: он улази у „прву фазу умирања“, јер свијет му се указао „пун свакојаким потреба, нужде и страха под разним облицима“ (Исто).

Код Андрића ћемо наћи чак и подривање саме те идеје о умјетничком стварању као одговору на зло у свијету. Тако ће, у приповиједи *Аућубиоџрафија* (1951) бити приказан један од људи „који узалуд траже ослонца у свету“ (Исто: 411), и чије је писање заправо само симптом безнадежне подвојености.

Како, онда, прихватити живот? Андрићев одговор је: самосвјесним умјетничким стварањем. Ако, како каже Ернесто Сабато, „прихватити живот значи прихватити постојање Зла“ (Сабато 2005: 77), онда би прихватање живота значило на умјетнички начин фиксирати тај живот у коме се једино може „разговарати сам са својом муком“, како каже фра-Никола, звани Мумин, из приповијетке *Чаща*. Тако ће у *Мосћу на Жеји* „чудесна грађевина у растргану и пуну крају“, дакле мост заједно са амбијентом у који је стављен, бити слика те идеје о двојности човјека и свијета.⁶

Темом подвојености ликова, којом започиње, Андрићев приповједачки рад се и завршава у постхумно објављеном вијенцу приповједака *Кућа на осами* (1976). Ту ће се та тема срести поново са тематизацијом самог причања. Код приповједача долазе необични посјетиоци, тражећи да им он „отвори врата приче“ и да им у њој да мјесто које им припада. Приповједачева кућа је у Сарајеву, на Алифаковцу, а то је насеље у ком се налази велико гробље

⁶ Нешто о томе види у: Радовић 2011.

– што је важно и симболички и мотивацијски, јер посјетиоци долазе из свијета мртвих са жељом да њихова прича буде испричана. Рекло би се, не могу наћи мир док прича о њима не добије „прави“ облик. Један од посјетилаца је, како се то каже, историјска личност, Алипаша Ризванбеговић Сточевић, некадашњи везир Херцеговине. Дакле, слично Ђерзелезу, јунак долази из једног свијета у коме има одређено значење, само што сада то није епски свијет него историја. Алипаша се приказује, очекивано, у двострукости, као везир и господар, „мали цар на Херцеговини“, али и као понижени заробљеник кога су натјерали да наопако узјаше мазгу и тако га воде по градовима као доказ моћи новог господара, Омерпаше Латаса.

Јунак жели да се „његова права и потпуна историја изнесе на видело“ (Андрић 1976: 41). Тиме је експлицитно дато оно што у *Пућу Алије Ђерзелеза*, а и у другим приповијеткама, постоји имплицитно: права јунакова егзистенција и његово свеобухватно значење тражи се у причи, у књижевности. То говори и о функцији књижевности како је Андрић схвата.

То што важи за ликове, важи и за самог приповједача. У *Кући на осами* и сам приповједач има двоструку егзистенцију, јавља се као подвојена личност. Он говори о томе како „са наивним лукавством“ ослушкује глас приче у себи, „спреман да се сав претвори у причу“. То самозаваравање је постало његова „друга природа“, јер, кад нестане та „атмосфера безименог сна“, он ће се наћи онакав какав је у „личној карти“ (сам аутор то ставља под наводнике), далеко од ликова и призора из приче, у „неподношљивој тривијалности живљења“⁷ (Исто: 9–10). У причању, својем и туђем, дакле, јесте истинско постојање. Причањем аутор тежи да се снађе у свијету, да осмисли живљење, и, у крајњем, да прихвати живот. На тај начин схваћена аутопоетика чини, између осталог Андрића модернистичким писцем.

Тема подвојености једна је од сталних Андрићевих тема. Присутна је у различитим периодима његовог стваралаштва и налазимо је у неким од његових кључних приповједака. Може се рећи да њеним варирањем Андрић освјетљава различите аспекте једне појаве важне за модерног човјека. Осим стварности, извори те теме, као и техника којима се она обрађује, могу се потражити и у самој књижевности. Зато она говори о општој Андрићевој слици свијета, али и о његовом имплицитном дијалогу са неким од највећих приповједача свјетске књижевности. На тај начин Андрић је дао једну нову слику човјека, и отворио нове могућности на плану приповједачког поступка.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Андрић, Иво. *Сабране ђриповејшке*. Београд: Службени гласник. Жанета Ђукић-Перишић (прир.), 2012.

⁷ Тај израз сличан је оном који ће Кундера неких десет година касније узети за наслов свог славног романа.

- Владушић, Слободан. Између прекида писања и митологизације приповедања (реторика жанрова у Андрићевој приповеци *Пућ Алије Ђерзелеза*. У: Слободан Владушић, *Поријет херменеутичара у транзицији (студије о књижевности)*. Нови Сад: Дневник, 2007, 65–77.
- ЈУНГ, К. Г. *Одабрана дела. О психологији несвесног*. Нови Сад: Матица српска. Деса и Павле Милекић (прев.), 1984.
- КОРИГАН, Yuri. Chekhov and the Divided Self. *The Russian Review* 70 (April 2011): 272–287.
- КРЂЕВИЋ, Хатица. Ђерзелез Алија у усменој традицији и у приповеци Иве Андрића. *Научни састај слависта у Вукове дане* 6/2 (1977): 311–326.
- РАДОВИЋ, Горан. *Андрићев Мост на Жепи*. У: Делић, Јован и Јовановић, Александар (ур). *Језик, књижевност, култура: Новици Пејковићу у спомен: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет, 2011, 595–608.
- СЕКУЛИЋ, Исидора. Исток у приповеткама Иве Андрића. У: Исидора Секулић. *Одабрана дела*. Београд: Рад, 1975.
- ХРИСТИЋ, Јован. Андрићева приповетка. У: Иво Андрић. *Мосћ на Жепи*, Београд: Нолит, 1972, 8–15.
- ЏАЦИЋ, Петар. *Сабрана дела. 1. Иво Андрић: есеј*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- ЏОЈС, Џејмс. *Даблинци*. Београд: Нолит. Ђорђе Кривокапић (прев.), 1995.

*

- ЋЕНОВ, Anton Pavlović. Dama sa psetancetom. *Sabrana dela*. IX. Moj život i druge pripovetke. Jovan Janićijević (prev.). Beograd: Nolit. 223–239. 1981.
- КЕМБЕЛ, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Novi Sad: Stylos. Branislav Kovačević (prev.), 2004 (1949).
- МЕЈ, Charles E. Chekhov and the Modern Short Story. Harold Bloom (ed.). *Anton Chekhov: Modern Critical Views*. Philadelphia: Chelsea House, 1998.
- НАВОКОВ, Vladimir. *Eseji iz ruske književnosti*. Ksenija Todorović (prev.). Beograd: Prosveta. 1984.
- САВАТО, Ernesto. *Pojedinac i univerzum: izabrani eseji*. Aleksandra Mančić (izabrala i prevela). Čačak: Gradac, 2007.
- SCHWARZ, Daniel R. Gabriel Conroy's Psyche: Character in Joyce's *The Dead*. Daniel R. Schwarz (ed.). *The Dead: Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*. Boston – New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994, 102–124.

Goran M. Radonjić

ANDRIĆ AND THE WORLD SHORT STORY TRADITION:
THE THEME OF THE DIVIDED SELF

Summary

Divided self is a frequent theme in Andrić's short stories, beginning with his first, *The Journey of Alija Derzelez*, to his last, *The House on Its Own*, posthumously published wreath of stories. Using the elements of narratological and psychoanalytic approach, a certain narrative model is noticed that is used by Andrić's in various forms. Andrić is regarded within a context of some of the greatest story-tellers in world literature.

Универзитет Црне Горе
Филолошки факултет
gmrandonjic@yahoo.com

Мср Оља С. Василева

ИЗМЕЋУ „ГРОЗНИЦЕ ЗНАКОВА“ И ЊИХОВОГ ЧИТАЊА
(ка поетици (не)видљивог у *Мелиси* и
*Десеј сонети*а *нерођеној кћери* Ивана В. Лалића)

Обриси невидљивог које Лалић преводи у сферу опипљивог остварени су имплицитним покретом ка промишљању самог бића песме, али и свих њених оквира. Тако, специфични знакови, као кодови Лалићевог песништва уопште, у *Мелиси* творе апстракцију засновану на митском које води у чисту аутопоетику, док се од такве апстракције новим низом знакова „отвара“ песничка реализација (први корак ка опипљивом) у циклусу *Десеј сонети*а *нерођеној кћери*. У зависности од тога да ли се мотиви-симболи, који се налазе у основи конструктивног начела оба дела, читају у примарном (песниковом) или посредованом (нашем) читању, долази се до другачије сфере проговарања трагичног.

Кључне речи: песма, биће, песнички субјект, самоогледање.

Ако се човек осврне за једним средством да успостави коначно неопходну везу између иако необично двојених подручја, које би средство могло више да обећава од оног на првим страницама ових бележака?

Р. М. Рилке

1. Слика, лик, идеја, глас или о основама поетике (не)видљивог. Песник који је толико загонетао и одгонетао сложено питање традиције и њеног прекомпоновања, ревалоризације и актуелизације; песник код кога се колективна и индивидуална нит као двострукост себе-знања доводе до границе прожимања, сажимања и самоогледања, при чему се песникова *hamartia* проблематизује и структурно и семантички; песник у чијем делу се експлицитни поетички елементи откривају тек рецепцијским премрежењем; на послетку, песник кога је толико интересовао, валеријевски речено, „феномен живота песме у језику“ (Лалић 1997, IV: 14), њена високо артистичка страна, целовитост, универзалност и довршеност јесте управо Иван В. Лалић. Овај Лалићев песнички аксиом, установљен од самог почетка његовог ства-

рања отворио је ново поље осећајности, песничке самопројекције у којој могу паралелно да опстају препуштање и суздржаност, чулност и суспрегнутост израза. Прави пример за два песничко-поетичка модела јесу управо сонети *Мелисе* и *Десет сонета нерођеној кћери*. Два различита модела песничког стварања у великом временском размаку представљају два (могућа) аутопоетичка текста и две комплементарно-контрастне стране песникове *историје стварања*. Лалићева космологија отвара и утврђује само песнику својствене знакове који слике претварају у метафоре, а метафоре у својеврсни експеримент. А управо слика, како каже Жак Дерида, представља знак-портрет (DERIDA 1989: 67), појам од посебне важности за наше сагледавање једног сегмента Лалићеве песничке самосвести. Стварност такве слике назначује замишљени предмет, каже Дерида. Од тог истог замишљеног предмета Лалић долази до проблематизације песничке целине као идеалности која је истовремено „спасење или vladavina prisustva u ponavljanju“ (Derida 1989: 36). Своје присуство песник потврђује управо тематско-мотивским, колико идејним, толико (само)промишљеним понављањем у два циклуса. На тај начин се структура песничког лика, на чијим елементима који га творе и окружавају намеравамо да се задржимо, креће од јаког импулса ахасверства у *Мелиси*, до трагичког опстајања лирског субјекта у средишту (*Десет сонета*) симбола, знака и смисла. Песнички кредо који подразумева експлицирање и загонетање сложене динамике смењивања слика-метафора и њихових доследно опредмећених аналогона (представа) „збир облика је скривене намере“ (Лалић 1997 III: 128)¹, како самоиронично проговара песнички глас у последњем сонету који и има индикативан наслов, очишћен и прочишћен од сваке меланхолично-патетичне нити – *Поздрав*.

Специфично јака, никад остављена, а комплексно постављена „грозница знакова“ нашег песника поприма обресе јединствености, посебно кад се заједнички знакови два циклуса сукобе у двоструком читању: преко песничког и ми долазимо до захтевног читања и тумачења истих знакова. Доследност развијања одређених структурних и идејних мотива и њихова контекстуализација јесте најзагонетнији део паралелног читања два циклуса. Такви мотивски спрегови су у нераскидивој вези са сопством које треба да протумачи самонаметнуту схему „грознице знакова“ кроз међусобни и унутрашњи дијалог истих мотива два циклуса. Развијајући свет самосвојне митске и трагичке визије у *Мелиси* и *Десет сонета нерођеној кћери*, Тихомир Брајовић води дијалог са најкомплекснијим, а опет примарним, обједињујућим знаком два циклуса – *женским фиџурама* („nemim lirskim akterima“, BRAJović 1998: 161), њиховом функцијом и проблематизацијом песничког обраћања (упућивања) које призива и саму историју песништва кроз помирење поетичких полова неокласицизма са једне, и неосимболизма, са друге стране.

¹ Надаље ће у заградама после стихова бити навођени наслови појединих песама из циклуса, а односиће се на издање: Иван В. Лалић, *Страсна мера*, Дела Ивана В. Лалића, том трећи, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Творећи ауру унутрашњег кретања симбола, од зазивања мита и у једном и у другом циклусу, а оба мита повезује (не)постојећа женска фигура, песникова мисао се шири, али и сажима на експлицирање сопственог песничког лика. На трагу онога што представља поетику (не)видљивог и неопипљивог намеравамо да се задржимо и на тај начин приближимо одабраним загонеткама Лалићева два циклуса које се назначују у једном, а шире у другом циклусу. Њихово кретање и читање зависи од песничког начина грађења поетике (не)видљивог који се разликују у два циклуса. Међутим, исти механизам рађања слике и отварања простора њеног именовања као два огледала сопства које се истовремено експонира и сакрива у главним фигурама сонета (Мелиси и Нерођеној кћери) присутан је у оба циклуса.

Суштина песничког опредељења за различито позиционирање онога коме се обраћа утврђује постулат којим се гради колико и сопствени песнички лик, толико и сложена мисао о стварању уопште. Мелиса, тако, постаје начело, метонимија за (недосегнути) дом и песничко становање, како би то рекао Хајдегер. Од Мелисе песник добија повратну информацију, њена крв „презире оног бога“ који га је створио човеком, њена „појава“ у лирском субјекту буди страх јер отвара *подсећање на себе*: „откуд то лице, Мелиса; / На зиду твога врта? О ко је овде узидео / Огледало мог страха“ (Лалић 1997, I: 168)². Од Нерођене кћери ствара се другачија врста тајне чија несазнатљивост није одвојена од бића лирског субјекта. Она је песничка тема колико и сам процес стварања. На овом месту појављује се још један знак упућивања и зазивања читаоца. Тај знак везан је за *удвајање њесничког гласа*, као одраз творачког принципа од ког почиње (читаочево) дубље и проблематизованије читање појединих најзначајнијих, колико најзагонетнијих знакова. Тако један од гласова у *Мелиси* поручује: „Пред вама сам страшно ц е о, лишен моћи удвајања / На крв и пламен“ (*Коњ*), чиме нам сугерише одвојеност свог простора од Мелисиног *језика њајне* и њене *јриче*, самим тим што је „лишен моћи удвајања“, кад год гласови прошлости и сећања желе да потврде своју присутност. Међутим, и у покушају изражавања сопства исте такве тамне, непрозирне речи ремете усмереност песничке мисли на досезање језика *сојсџивене* тајне, јер, са друге стране, каже се да „пут запречава двојник, мало стран“. Тај двојник може бити Мелиса као сама песма која се испречила оном који је ствара, а пут запречава усковитлана свест која природне феномене посматра као акт „туђе воље“, зато и „обасјан ватром лишћа умирем јер нисам умео / Да ословим мутну снагу коју нисам разумео“ (*Врач свакидашњи*). Та мутна снага имагинације и колебање око њеног именовања јесте једна од основних тематских константи Лалићевог песништва уопште. Сва наведена колебања заправо су истинска аутопоетичка и ауторефлексивна поља која се настављају и у другом циклусу.

² Надаље ће у заградама после стихова из бити навођени наслови појединих песама из циклуса-поеме, а односиће се на издање: Иван В. Лалић, *Време, вайре, вријови*, Дела Ивана В. Лалића, том први, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

У циклусу *Десет сонета нерођеној кћери* лирски субјект је све време са другим у себи у митолошкој садашњости: „Докажи своју одсутност на начин / Да ум се смрзне, а да срце схвати – / Зашто од тебе иштем немогуће?“ (*Докази*). Онако како се гласови нашег песника смењују, од партикуларизованог сопства (оно се формира у односу на најдоминантнију философску категорију, кад „сваки ми корак сенчи једно нишња“, наше подвлачење), којим владају срце и ум здружено, до *исповедачења сопства* које је омеђено специфичном симболиком знакова – предметности и апстракције („Да наставим давне недовршене сеобе / У *сћвари* што као звезде *збуњују* *присусивом*“,) прелази се пут до једне велике синтезе. Та синтеза представља истоврсност два временска (мит и „садашњост“) и поетичка ткања која се обликују на обзору простора мисли и њихове трансформације у два циклуса који су предмет нашег размишљања. Ова два ткања се налазе управо у „лику“ Нерођене кћери: „Тако ме стално храбриш да те схватим / У настајању, нестајању: да си / Плод што га роди измишљено семе“ (*Средокраћа*). Скоро библијским мистицизмом у наведеним стиховима изнова се тка двострукост праћења – песничког и читаоачког, управо онако „*kako se stvaranje poetskog sveta sasvim oslobođeno života već priprema u njemu samom*“ (DILTAJ 2004: 147) (подвукла О.В.). Стварање у песничком бићу и у бићу песме код Лалића се потврђује на местима на којима „смо певали наоружани сами собом“ (ово је прва опомена да је у питању опевање чистог места опстанка оног који пева), све док се не дође до поља исконске поезије у којој песничко сопство скрива свој творачки механизам (ово је моменат доказивања простора „грознице знакова“), кад место опстанка меша садржаје песме и садржаје стварности: „А ти си опшив мојих несаница, / Пена што руби вртлог од празнине“ (*Лампа*). Тако су *језик* (*јесма*) и *сћварносћ* (*јоџлед*) понекад у највећој колизији, а понекад у најдубљем дијалогу. Идеал равнотеже у изразу који мири ова два пола Лалић је нашао управо у циклусу *Десет сонета нерођеној кћери*.

Стварање лика онога коме је песнички циклус посвећен трансформише се онако како песнички субјект настоји (различитим начинима) да гради и разграђује механизам света своје творевине. Експлицирање сопствене поетике у другом циклусу је заогрнуто одбијањем да се саме *речи* (као тема, знак и симбол) зазивају, а њихова немоћ да се доказује. Борба свести (рационалног) и симбола (теме) налази се у композиционој основи два циклуса, а *начин* њене реализације се разликује. Од Мелисе, која је оно-по-себи, остварена и премрежена песничким ткањем мита и садашњости, прелази се пут до херметичности другог типа у *Десет сонета*, до самосвесног знања које материјал мита, прошлости и савремености „користи“ за уткивање сопственог песничког лика са бићем песме у себи. Зато се тумачу слојева овакве поезије намеће питање: *Ко ојсћаје у чијем свећу знакова и ко намеће ње знакове, а ко их ишумачи?*

2. Од апстракције до реализације апстракције. Да бисмо на ово питање одговорили, и истовремено покушали да прочитамо Лалићеве знакове-сим-

боле, морамо се вратити на питање о значају *йесничке целине* за нашег песника. Усложњавајући сопствену позицију у два циклуса чињеницом да су ови сонети експликација сопства кроз „dramatizovani lirski solilokvij“ који отвара песнику „mogućnost obraćanja povlašćenom aspektu ili aspektima sopstva“ (БРАЈОВИЋ 1998: 163) чији су конститутивни део две фигуре зазиване из друге стране света, Лалић открива своју намеру, јер „И у неоствареном живи намера“, каже песник *Сйрасне мере*. Снага ове скривене намере, као доказ својеврсне аутопоетике налази се у самом конципирању два, колико контрастна, толико и аналогно-самосвесна сонетна циклуса. Самопостављене песничке знакове Лалић прати колико останком у оквирима свог певања (сонет), толико и екстензивним и јединственим тумачењем света, његових елемената и простора. Тако све време на уму имамо својеврсну опомену, тумачењско ограничење и свођење на добро промишљени простор јер „tumačenje sopstva nikad ne može da bude sasvim eksplicitno. Nemoguća je potpuna artikulisanost sopstva“ (ТЕЈЛОР 2008: 61). Овим се донекле призива особена *йоейшика йоу-сйовећивања*, кад универзално-колективни (који подразумева и митски) идентитет смењује партикуларну идентификацију, како каже Тејлор, а они здружено-самосвојни формирају динамику која је у зачетку нечега што касније налазимо у збирци *Чейири канона*, на истом оном месту „на ком смо певали наоружани сами собом“. Управо сонет, као један од знакова упућивања песнику отвара особену, личну поетику песничке самоспознаје, не као испољавање једносмерне осећајности, већ свести „koja sa trezvenošću zagleda daleko u mitologiju, istoriju, u prošlost i sadašnjost, pa se ipak *stalno ponovo vraća sebi*“ (HEGEL III 1986: 551) (подвукла О.В.). Ова хегелијанска *вечна йоврайивосйй йесме*, као и конституисање песнику својствених елемената једне песничке целине која има све наведене квалитете иницирају сложена питања о статусу саме песме. Песма која се одржава на ивици себе саме, да се присетимо сложених раскривања суштине поезије Пола Целана, и песма која (такође хегелијански речено) „себе зове и враћа се да би опстала“, и то „непрестано из једног већ-више-не у једно још-увек“ (ЦЕЛАН 1975: 485), кад ниједна позиција (песника и песме) није константна, интригира песника какав је Лалић. Непрекидно провоцирајући „стих који тражи своју тачну меру“, стих који ће да *йонесе* и *йоднесе* обрачуне са маштом и знањем, стих који почиње на посебан начин да се односи према „збиру специфичних тежина речи које треба да понесе; према даху реченице која опет не постоји самостално него у контексту других реченица“ (Лалић 1997 IV: 265), Лалић проналази своја најдубља поетичка стремљења. Почевши од универзалности читања једног књижевног дела, песник отвара поља скоро неодољиве несагласности у неуморној потрази за *кључевима* који ће „отворити“ одређено дело: „Сачувати неизговорено, као срж... / Увежбати уметност одрицања“, каже песнички глас у песми *Белешка о йоейици*. То чување неизговореног велико је начело песника *Десей сонейта*, донекле и *Мелисе*, кад се постојано гради сопствени (песнички) „покрет“ ка унутра и ка споља – ка снази самог знака и ка импулсу његовог тумачења (контекстуализацији).

Тај покрет отелотворује Лалићеву постојаност на обзорју трагања за песничком целином. Ако је *Мелиса* покушај достизања целине у једној слици и визији, онда су *Десет сонета* покушај достизања целине у целини која се осећа, али не види. Песник и песма у *Мелиси* представљају семантички корелатив песника и нестварног/немогућег у циклусу *Десет сонета*. Међутим, оба циклуса су једна велика *ајоитеоза љубави*. Разликују се само веома значајни начини транспоновања и развијања осећања и (само)доживљавања песничког субјекта који сопство посматра у непрекидном трагању. То је, почевши од *Мелисе*, трагање за *бићем њесме*:

Звездо тишине, доброто, о ружо завичаја

Нерањиве песме, крилата чипко именица
На златном копљу смисла, звездо, звездо благе вести,
Изрони из ове крви на злу чистину свести (*Псалам*).

Ови стихови су доказ неопходности да се очува двострука свест, она која ће трагати за сопственим бићем, колико за бићем песме. Кад су њихове позиције *паралелне*, са жељом досезања невидљивог, као у *Мелиси*, присутно је и ширење симболичког израза, дискурзивнија мисао која песника одводи од примарне интенције. Тад се читаоцу шаље порука о одлагању коначног разрешења, чиме се митска цикличност заправо и потенцира тако што се приближава трагедији, а трагика је у најближој вези са песничким субјектом: „О тешко саће давног смисла што се враћа“ (*Цвети њочейка*). Свест и смисао као две међузависне категорије у творбеном телу сонета Ивана В. Лалића симболизују два „лика“ његових песама: свест припада ономе ко ствара, а смисао припада ономе што је створено. Мелиса као завичај и обележје „нерањиве песме“ добија позив за излазак из крви лирског субјекта не би ли објавила своје постојање на истој, најкомплекснијој и најличнијој равни – свести. Отуд динамичка, честа смена слика и сензација у овој поеми, јер се све време трага за артикулацијом сопства, за „злом чистином свести“ која би себи објаснила сваки симбол и (с)мисао, која би демаскирала тајне механизме стварања и неодрживу јачину бића песме коме се дивео и Бранко Миљковић. Осветљавајући „лик“ Мелисе, Лалић уз њу пришива све речи које се могу довести у везу са творачком, исконском снагом. Она је тишина као услов стварања и пада у суштину; она је словни и реченични вез, „чипка именица“; она је смисао и Блавест, односно „блага вест“; *она је језик*.

Мелиса отвара алегорички, симболичко-метафорички ниво песничког саопштења: загонетни језик ове поеме покреће самопостављене алегоричке не би ли се дошло до разрешења Њене тајне, кад се тај исти језик све време провоцира, а рана дуби, јер „осећати рану значи живети удесно“, каже песнички глас. Циклус *Десет сонета нерођеној кћери* отвара другачији песников одабир (лично-поетског) саопштења, чиме се и семантика помера са једног нивоа на други – са чисте апстракције (универзални, архетипски симболи стварања) до њене реализације (опипљивост садашњег времена).

И један и други циклус обликују Лалићеву базично-концептуалну мисао из друге програмске песме, *Мнемосина*, 3: „Нема чисте будућности: простор остаје заражен/ Грозницом знакова“. Те знакове емпиријски чита песник садашњости у циклусу *Десет сонета*, док их у *Мелиси* сам затвара у складиште из ког се не назире разрешење, већ други облик истоврсне тајне. Од опредмећености теме зависи и песников приступ аутосимболизацији, поново између маште и суспрегнутости: од сновидног, парадоксално-опипљивог лиризма („Каткада ноћу у тишини слушах: / Трепери простор, рађа се олуја“) до философског концепта песништва („У парафрази твога neroђења / Сваки ми корак сенчи једно ништа“). Са динамизовањем стварања бића песме или тела поезије – Мелисе – шири се и својеврсна дијалектика гласа присуства и гласа одсуства, као дијалог *симболике о-предмећености* (конкретни мотиви пловидбе, брода: „То само у крви траје пловидба малог брода/ Давно обеспосађено“) и *обликојворног, саморазумевајућег начела* (мотиви-симболи стварања: „Док ломим прљаве прсте на страшној дебљини зида“), које води у трагику симултаности („У руци прстен, да венча присуство / *Нејосијојеће с ирејознајом јавом*“). Наведени симултанizam „опипљиве“ стварности, која се још меша са језичким колебањем између постојећег и невидљивог смешта се у контекст митова о постању, пловидби, рају и др. чиме се лични знак непрепознавања шири на читалачку компетенцију и раскривање семантичког слоја сонета једног циклуса, као и међусобног дијалога сонета два циклуса. „Унутрашња“, лична обрада ове симултаности јесте оно што повезује оба циклуса.

У сонетима о Мелиси примећујемо развојност „приче“, како смо у уводу рекли, са „системом специфичних концепата“ и „функцијом циклусотворних елемената“ (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 65). Та прича из једног бремена присутности песничког субјекта „шаље“ и утврђује у дивергентним сликама и простору обремененом значењем, као што је, нпр. одисејски (сонети *Ройсиво*, *Гласови мртвих II*, *Југ* у којима мотив пловидбе и путовања, дословног или метафоричког, има доминантну улогу), орфејски или аутопоетички глас (*Свечане речи*, *Огледала*, *Ройсиво*, *Буђење* у којима се трага за гласом који би оставио траг у пропадљивости садашњице). Они здружено иницирају спој супротности у представљању „спољашњег“ – стварносног и „унутрашњег“ – песничког гласа, чиме се свака појединачна песма у циклусу одликује „двојношћу свог онтолошког статуса“ (АПОСТОЛОС СТЕРЈОПУЛУ 2003: 71). Отуд несталност и променљивост „комуникативности“ оба циклуса који су предмет нашег размишљања: рефлектујуће ја наспрам Мелисе која је биће песме и рефлектујуће ја без Neroђене кћери, али у бићу песме. Опипљивост ових „немих лирских актера“ у вези је са једном, синтетишућом, колико слојевитом *легендом њиховог јосијања*, односно са језиком мита:

А твоја тајна, Мелиса, тако је сјајна и звучна

.....

Тајна лепа и зрела и несумњиво *кључна*

У овом кругу што га међе зубата мора,
Увод је, можда *лејше* леџенде о *поштању* (*Тајна хлебова*).

Наспрам:

Пустош у мени твоје је имање;
Твоја је она ограда без куће,
На тебе гласи тапија, а *кључ* је
Од капије у *швоје* *нейоштање* (*Једнорог*).

Песме циклуса *Десет сонета нерођеној кћери* повезане су основном, доминантно-пулсирајућом темом – такође дескрипцијом и промишањем непостојећег, али се развија један слојевит поглед у суштину – колико знака толико и симбола. Наведени семантички корелативи два циклуса уводе легенду о постању као алегорију, као праву библијску причу. Из те исте легенде, која је у *Мелиси* опипљива јер сама Мелиса има сопствену причу, а у *Десет сонета* замишљена, али доживљена (њено „непостање“ *јесће* израз за обрнуто постање), шири се питање о постању саме песничке теме. Централне знакове-симболе Лалић употребљава за развијање песничке тајне: доводећи у еквивалентну позицију мисао (то је идеја легенде о постању) и слику (најчешће је то, како видимо, вишезначност мотива круга, мора, куће) песник је отворио себи пут ка конкретизовању вишезначног *моћива кључа*. Онај „универзални кључ“ који отвара значења стихова налази се управо у паралелном читању два наведена одломка. Кључ Мелисине тајне лирски субјект не налази, зато га и окупира грозница необичних знакова, док се простор (односно читава историја) Нерођене кћери налази у песничком субјекту („Пустош у мени твоје је имање“). Отварање тог измаштаног, сублимног простора, који чини биће песника са бићем Нерођене кћери, представља кључну Лалићеву аутопоетичку намеру у циклусу *Десет сонета нерођеној кћери*. Зато други циклус и јесте, рилкеовски речено, поезија искуства. Циклус-поема *Мелиса* шири поље самоствараног мита, боље рећи иницира начин стварања и опевања поезије саме, чиме се исцртава контрастност светова: овоземаљског, коме припада лирски субјект, и света самопрорицане, жељене утопије коме припада Мелиса. Да бисмо доказали тезу о *Мелиси* као знаку упућивања у бит Поезије, можемо свако обраћање њој променити у реч Поезија. Као и у циклусу *Десет сонета*, тако се и у *Мелиси* песничко ја „односи према т и, овако обележеном, као представник земаљског према представнику неземаљског, као смртан човек према бићу из бесмртности“ (Микић 1998: 41). Оштра супротстављеност светова видљивог и невидљивог већу опипљивост добија у познијем циклусу, иако се, почевши од *Мелисе* не запоставља жеља за спровођењем невидљивог у свет могућег. Међутим, једно је понирање у сопство које и може да буде Други, а друго је раслојавање сопства које не досеже Другог, већ у динамичним језичким играма често одгађа сусрет са собом, као у *Мелиси*.

Следећи самопостављени знак који сам песник најтеже тумачи и покушава емпиријски да исцрта („Неискушано кад хоће искуство“) тиче се слојевитог, посебно важног, универзалног, колико индивидуалног „бремена *присујиносѝи*“. То бреме је основа сукобљености простора песничког сопства и песничког идеала (душевности) који се налази у основи проблематизовања поетике (не)видљивог. Земаљска, физичка присутност јесте оно што трагику *Мелисе* приноси трагици *Десеѝ сонетѝа*:

Мелиса, крв твоја златна с оне стране мрака
Презире оног бога који је мене сатро
Бременом присујиносѝи... (*Пчеле*)

Прљави боже, о *ројсѝиво присујиносѝи*,
Покрета научених, огледала и лица... (*Ројсѝиво*)

.....
У моме завичају, који *сѝварам*
Пораз ѝо ѝораз, сад почиње лето (*Завичаји*)

Докажи опет, јер доказе све сам
Заборавио. Зато *ѝпрајем, земан*. (*Докази*)

Мелиса, митско биће иза оног зида на чијој спољашњој страни је разливен лик песничког субјекта, биће које се одупире равнотежи између постојања и непостојања и биће које носи смисао, опире се сваком дословном тумачењу. Зато она и мрзи оног бога (бог као вера води интимно-песничко „вјерују“, кад у самој песничкој свести лежи она иста легенда о постању) који је окувао лирског субјекта земаљским постојањем. Иако Мелисин лик читалац до краја не добија јер је апстрактност мисли лирског субјекта интензивирана и градирана, у другом циклусу се зазивање судбинског и историјског тренутка претапа у личну трагику оба дела душе песничког субјекта: и њега самог и Нерођене кћери. Но, за разлику од Мелисе, читалац дијалог Нерођене кћери и лирског субјекта може да изазива на местима где је започет (*Докажи ојетѝ...*), чиме се трагика недосегнутог умањује чињеницом да је и читалац уплетен у читаву грозницу знакова којима је потребно разрешење. Спонтано наговештавање само неких симбола и предмета који приносе грозницу стања лирског субјекта у *Десеѝ сонетѝа*, у *Мелиси* је проширено, чак на тај начин да се приказује и непосредно тумачење тих истих знакова. То тумачење понекад постаје и тема, као што је случај са жељом да се сазна порекло „гласова мртвих“ док су докази „ропства присутности“ у другом циклусу на сваком кораку (празне руке, око-камера итд.), није потребно трагику појачавати речима меланхолично-патетичног призвука.

Оба ова циклуса као „мале поетичке исповести“ (Јовановић 1996: 109) конституишу нешто што би се могло назвати *реконсѝрукцијом*. Конституисање мита, односно невидљивог и непостојећег који су, парадоксално, доказ постојања света, подразумева оно поље *између* где се налазе речи које пре-

стварају слику непостојећег у појам видљивог и опипљивог. Управо у оваквој композиционој идеји лежи и Лалићева везаност за слике и знакове којих се држи у оба циклуса: од легенди настанка идеала, чиме своје стварање шири на архетипско (универзално), преко утврђивања своје земаљске окованости, сложеног односа са боговима који су у основи сваког стварања, песник долази до централног антрополошког питања о опстанку онога који ствара. Овим ширим и уопштенијим симболима одговарају исто тако апстрактне категорије са којима Лалић полемиче: мотиви језика, тајне, сећања, смисла и свести. Међутим, опипљиво је, ипак, најживље у циклусу *Десет сонета нерођеној кћери*, као доказ постојања живота и у оном што се није догодило. Но, и Мелиса се оглашава знацима те даје сведочанство о постојању, а да би она егзистирала песнички идентитет мора да потврди своју тачку постојања у свету симбола које покрећу сећања. Тако:

Сабијена у грумен пламена што не пламти,
У заставицу времена што ми мало лепрша,
У месо мог часа што не сазри до плода,
Прастара нека воља што гони ме да зазивам

Сећање непознато у кругу љутог крша (*Звезда*).

На самом почетку овог сонетног циклуса-поеме песник поставља начела која ће бити творбено ткиво циклуса (или, ако говоримо о присуству одређене наративне нити – развојност): контрастност овог света који је обременен присуством песничког субјекта и Мелисиног света који има све одлике рајског врта, „пламена што не пламти“, врта-тајне у ком „зује пчеле које су твоје тело, / А врата нема и птице ничу на небу“. Ово, колико је свет стваран оком песничког субјекта (тајна „сабијена“ у „месо мог часа“), толико је представљен само наговештајима. Зазива се, колико Мелиса, толико и сам симбол, најшире схваћен. Као што се нерођена кћер реконструише видљивим стварима, кад се венчава „присуство непостојећег с препознатом јавом“ (*Прсиен*), а препознатљиво добија обресе онога што се није догодило, на средини и једног и другог света налази се звук као потврда постојања („О ватро пуна звукова“), и *умножавање* као потврда неодрживости, гомилања привида. Инсистирањем на звуку, свеопштем синестезијском објављивању Мелисе („Приказо светла, распадаш се у звуке“) Лалић постиже тематско-мотивску кохерентност. У *Десет сонета* умножавање, које је одраз садашње дисеминиране свести и пропадања („У сваком часу твога нерођења / Што понавља се ушестостручено“) у *Мелиси*, са друге стране, потврђује несазнатљивост тајне („крв та твоја звучна / Тајном преображења хиљадостручна“). Откидање од симболике времена, односно звука који моделује песничку свест на фону наративног самопропитивања (лалићевски знак умножавања) представља коначни вид песничке самоспознаје: „Пред вама страшно сам ц е о, лишен моћи удвајања“. Ево једног од ретких примера тумачења самонамет-

нутих знакова, али само у *Мелиси*. Са друге стране, у *Десеј сонети* налазимо сличне стихове у којима се у динамичном колоплету смењују звук и умножавање (знакови постојања и нестајања): „Облик мог срца, дамар крвотока/ У сваком часу твога нерођења / Што понавља се ушестостручено: / Крик под високим сводовима“ (*Око*). Никада досађано митско време у *Мелиси* обременено тешко читљивом „грозницом знакова“, односно дијалектиком стварања, у циклусу *Десеј сонети* се приводи облицима сопствене садашњости (јер она твори облик песниковог срца), поред тога што се супротстављеност постојања непостојеће кћери лирског субјекта и њега самог превазилази, те лирски субјект, ипак, самоутешено поручује: „Безлична, знам ти сваку црту лица“.

Необично јак сегмент у зазивању Мита, Поезије, а понајмање Жене поставља и утврђује Лалићеве песничке аксиоме. Снажним звуковима прошлости, кад је лирски субјект „пун речи, као звоно“ (*Requiem за мајку*) потврђује се глас песниковог *другог*, све до збирке *Четири канона* у којој слика бруји од преплитања исконских и савремених звукова. Скривени паралелизам између песничког ја и Мелисе осећа се у појединим знаковима: онако како је Мелисина бит у „тајни преображења“, у тајни коју лирски субјект неће моћи никада да открије, толико се и овоземаљске „немуште речи“ („Речи што имају укус ко сан и као плодност“) заплићу у игру постојања онога који ствара и онога који учествује. „Златно саће“ овог циклуса је у *трагању за речју*, док златно саће циклуса *Десеј сонети* *нерођеној кћери* представља *трагање за целином*, и то целином која је узрокована гласом нерођене кћери, а она се, као окамењена слика, као праслика, откида од свог времена и постаје песничково време („А кад пред зору уснем, тада и ти / Утрнеш, ко на окрет прекидача/ У руци што је одсутна, ал јача“). Мелисино и време песничког субјекта никада се не додирују, управо зато што речи-фрагменти преузимају доминацију над речима-целином („О убоге свечане речи, бићете смешно наге / Када се распаднете на маглена повесма, / О речи, фантоми света што није постао песма“). Целину речи схватамо у смислу одвајања од њиховог зазивања које је у поеми видљиво на неколико приказаних места. Зато су оне у *Мелиси* фрагменти, јер је потребно полемисање са речима не би ли се постигла поетичка кохерентност и знаковна зачудност која истовремено попуњава и празни простор мисли лирског субјекта. То су „Речи сродне // Зујању вретена из бајке за успављивање, / Из чистог доба сна прерушеног у збивање“ (*Гласови мртвих IV*). Реверзибилност сна и јаве омогућава песнику кретање и утврђивање сопствене поетике (не)видљивог, увек у равнотежи коју иницира дијалог језичке и ванјезичке стварности. Тајном преображења речи Лалић настоји да овлада у *Мелиси*, те отуд можда осећамо смену динамике и статичности, као и развојност приче. Тада се на кључним местима покреће оно исконско, Лалићу прирођено, полемисање са опредмећеним и опипљивим „Када су ствари тврде и не говоре ништа“ (*Северни вештар*); ствари су увек око тајне за чијим садржајем песник трага. Зато нам, суптилно, песнички субјект и поручује: „О тајно,

ми нисмо сами“, а лирско ја покреће загонетке и тражи саучесника у стварању и доживљавању са животом у суштини.

Спајајући два начина трансформације исте имплицитне теме – постојећег и непостојећег у оквирима сопственог песничког лика – Лалић потврђује своје осећање за стварање песме које се надовезује на Поове и Бодлерове поетичке аксиоме, када песник „машту схвата као делање вођено интелектом“ (Фридрих 2003: 36). На овај начин се отвара сложено питање механизма модерне лирике који Лалић прати, као постојање песме независно од лирског субјекта. Питање компоновања *Мелисе* може се, тако, сагледати и из угла почетне позиционираности слике. Наиме, ово дело започиње интерполацијом мита о Мелиси, да би се њено постојање експлицирало до оне мере која песнику омогућава развијање једне стране поетике невидљивог. У циклусу *Десет сонета нарођеној кћери* поступак је обрнут: не постоји задатост од које се креће, кћеркино непостојање је оживљено и описује се не као апстракција, већ као датост. Меланхолично-резигнирани тон *Мелисе*, као проговарање борбе смрти против себе саме („о смрти несувисла, / Јер најлепшу птицу срећом нико не погађа, / Али умиру слепци у вртовима, незнани“) потискује одлучност, непосредност и самоизазивање у другом циклусу (као међусобно пропитивање адресата и адресанта који се спајају у једно, недељиво). Ово самоизазивање стварања може бити остварено као говор лирског субјекта или као говор саме Нарођене кћери:

Докажи, ако можеш, да те нема –
То неће бити доказ да ја јесам.
...
Докажи своју одсутност на начин
Да ум се смрзне, а да срце схвати –
Зашто од тебе иштем немогуће? (*Докази*).

Ова својеврсна игра и дијалог које лирски субјект започиње са собом и песмом доказ је одлучности и коначности – постојање песничког идеала ове песме се не доводи у питање. Сваки дамар у крви лирског субјекта јесте простор херметички затворен, препуњен смислом и постојањем оне-која-не постоји. Песник је сведок потврђивања смисла који се није родио, а настоји да се опише. У моменту када „Трепери простор, рађа се олуја. / Пулсира огањ у звездама згрушан/ По вољи Бога славуја и гуја“ (*Докази*) читалац осећа да се описује оно што се види, оно што је неизбежност вођена неусиљеношћу. Покрету мисли лирског субјекта, који се рефлектује у смењивању песничког погледа, еквивалентан је лик нарођене кћери. Управо наведени стихови (са звучним глаголима „треперити“ и „пулсирати“) у први план стављају звучност (која је први корак ка опису) вољеног, најрођенијег и бесконачно повратљиво бића. Тако се реч поистовећује са апсолутом (трајање ван видљивог), што упућује на програмски карактер циклуса *Десет сонета*. Заробљеност мисли у кругу (који се јавља и у *Мелиси*) не представља невољно препуштање

и пробијање кроз језик описаног идеала. Напротив, читав циклус *Десеј сонейта* као да представља кретање по (пре)познатој путањи. Та путања условљава померање у сложеност песникових питања. Довољна је једна запитаност – „Зашто од тебе иштем немогуће?“ па да се у једној јединој слици однос оног који говори и оног који прима промени.

Такав песнички израз не налазимо у *Мелиси*. Овде су *йийтања* универзално апстрактна или отварају аналогну, али мотивски другачију основу. Но, другачије је са песмама *Гласови мртвих* где се прошлост, преци и традиција јављају као један од гласова унутар песничког гласа, потврђујући Лалићеву везаност за промишљану путању кретања („Како да пливам уз ток? Ко је стигао до ушћа“?). Довољно је погледати покушај стварања историје нечега што, такође није опипљиво, али је свето, јер „Време понавља окрет око прастарог хватишта/ Што рђа изван њега“, али речима које као да сумњају у сопствени доживљај слике. Колебајући се између центра (ушће, прастаро хватиште) и периферије (време рђа изван хватишта, пливање уз ток, без досезања ушћа) Лалић време сопственог стварања везује за амбивалентну преданост симболици (не)видљивог.

Из свега реченог чини се, можда парадоксално, да је циклус-поема *Мелиса* ближа Лалићевом идеалу (о)певања „страсне мере“. Једино сонети који се не односе директно на Мелису, у којима се њено име експлицитно не зазива, потврђују постојање лирског субјекта какво налазимо у сонетима другог циклуса. Доминантни мотиви ове групе песама крећу се, од Лалићу присних песничких слика у којима природа утиче на асоцијативно усложњавање, кад се, најчешће, митски призив ослободи, до језовитости слике која не изостаје; једино се „лице без очију, лице без уста, лице без снаге, // Лице у чељусти времена које га једе и прља“ помаља у погледу песника и опстаје више него сама Мелиса. Тада проговара *слика*:

Исток, ружа ветрова и само један ветар
Што љуља колевку сјаја, упорну младост времена,
Брегови којима ножеви израстају из темена
Кроз облак црвене прашине сунчевих јахача ... (*Исџок*).

и *свесџ* онога који је поставља:

Сваког сам јутра слабији а богови се смеше

Зубатим осмехом; они су исти, а мене је све мање,
А њихова проклета снага је само моје незнање,
Моја убога крв, очи и руке што греше (*Луџиро*).

Први и други наведени одломак *Мелисе* семантички се разликују у једној значајној ствари. Наиме, наведени катрен отвара израз који почиње од слике, укочености и фокусираности погледа (исток, ружа ветрова, и на крају само један ветар) и завршава се истоврсним низом слика („облак црвене

прашине“, „сунчеви јахачи“). Довољно је погледати нијансирање синтагми, односно речи које песник доводи у везу са сећањем, кад скоро мозаично једна слика преклапа другу, слива се у њу и подрива унутрашњост песничког субјекта. Тад је довољан само један, код Лалића разоран и магловит мотив – мотив ветра („Ветар што уђе под кожу да опије и да заболи“) – да пољуља веру у „колевку сјаја“, односно веру у сећање, сопство и младост. Сада (поново) богови као знак и опомена времена и свести обзнањују своје лице које песника „једе и прља“. Са њима мотив ветра углавном представља увод у заборав, јер „Постоји пут до твог врта, Мелиса. Може се проћи“, али „Наоружан оним што немам“. Таласање сопства присутно у катрену, у терцету је опипљиво-динамичније, један велики корак је ближе изразу који срећемо у *Десеј сонет*а.

У наведеном терцету је, тако, проговарање личније, јер се мотиви-симболи везују за конкретно стање лирског субјекта. Особеност стања песничког субјекта лежи у чињеници да се непосредност доживљавања знакова испољава јачином осећања без глагола као што су нпр. „опити“ и „заболети“, честих у овом циклусу-поеми, већ укоренењено-неизмењивим атрибутима „зубато“, „проклето“, „убого“. То су речи које се директно везују за (митског) певача, за глас који настоји да остави свој траг у времену. Ни огледање бога у човеку и човека у богу, као последњи вид самопрепуштања (или самопоприцања) не остварује се у тачки која се призива као аналогон додира са Мелисом: „А ти се Мелиса смешиш осмехом неприсутним, / Повијена у смрт, тако боговски изиграну“. И смрт је изиграна, чиме се отвара пут другачијем постојању, али свест остаје земаљска, опипљива. Антиципирајући време смрти и призивајући оне који њом управљају (богове) Лалић се колеба између песничке вере у трајање ван видљивог и нихилистичког тона песника-смртника који обезбеђује трајање идеалу, али не и себи.

Следећи конститутивни елемент оба циклуса који је срастао са песничким ликом и његовим пројекцијама („немим лирским актерима“) јесу „*складне звери*“, још једни активни учесници и неми лирски актери оба циклуса. Њих издвајамо, не само зато што се као мотив варирају у оба циклуса, већ и стога што представљају сублимирано понирање у себе. Њих твори сећање које отвара слику земаљског живота неземаљског изгледа. Као некаква демонска створења она су у најближој вези са свакодневношћу у грађењу космогоније у *Мелиси* („озверене звезде, озвездане звери“). Њихово тињање иза леђа лирског субјекта појачано је, колико просторним одређењем самог песничког субјекта, толико и специфичном аналогijом између зачудних знакова природе и сопства које их тумачи: завичај складних звери се директно упоређује са завичајем извора у ком „речи мрмљају па се згрушају / у непровидну бајку“, а саме ове посетиоце који колико ремете жељену утопију, толико представљају оличење простора садашњости, створио је онај исти Лалићев амбивалентан Бог и његов принцип. „Сигурним замасима добро смишљених богова“ („Југ“) о којима смо говорили на претходним страницама, ствара се простор обременен сличним знаковима међу којима и

читалац и песник траже пут до значења, зато што се семантичка тежина преноси са симболике предметности на симболику знакова „сраслих“ са бићем лирског субјекта. Уосталом, стога је простор знакова у *Десеј сонети* редукованији, али и херметичнији, тежи за доживљавање и читање.

Присуство „складних звери“ појачава сукобљеност *ујојије мииа* (Мелисе) и реалности, видљивог и невидљивог (јер су сами метафора за себе, представници овоземаљског), раја и подземља. Разрешење алегорије овоземаљских звери неземаљског изгледа читамо управо у циклусу *Десеј сонети* *нерођеној кћери*. Складне звери претварају се у стварна чудовишта, а од симбола постају ипак (фантастична) реалност:

У парафрази твога нерођења
Сваки ми корак сенчи једно ништа.
Неоштар снимак. Има ли решења
Сем љубави за стварна чудовишта?
.....
Гле, она ми се нагињу над раме,
Изразе шапу додиром што вређа;
А љубав их је зазвала из таме
Што дуби сенку испод ових веђа – (Љубав).

У *Десеј сонети*, као што се види, њихов „изглед“ и смисао који собом носе део је подтекста и контекста циклуса, дат у развијенијем опису коме претходи садашњост, а сама садашњост је „неоштар снимак“, трајно забележена загонетка. Онако како се експресионистички и надреалистички импулс смењују брзином коју ни песник не жели да експлицира у *Мелиси*, тако се у другом циклусу простори спољашњости и имагинације доводе у најближу везу, кад сваки знак стварног или метафоричког може да буде део бића лирског субјекта. Управо зато што су то демони стварности, додир „стварних чудовишта“ (метафора ширег семантичког потенцијала од „складних звери“ које као да упућују на песничко поетичко „вјерују“) песничког субјекта вређа, јер га њихова рука везује за неиспуњену стварност.

Живот и машта у *Мелиси* су дубоко одељене, јер се мит не претвара у трајање, зато тајна Поезије остаје несазната, док се у другом циклусу дешава нешто сасвим другачије: живот и машта воде највећу борбу управо због чињенице да се њихове улоге мешају и преплићу. *Техника ђомилања њривиди* као интенционални чин у *Мелиси*, кроз свет *Десеј сонети* *нерођеној кћери* нестаје на обзорју слике, а појављује се на обзорју свести. Тако се привиди описују као највећа реалност, као емпиријски доживљен исечак садашњости. Наведени стихови из циклуса *Десеј сонети* *нерођеној кћери* потврда су утемељења лепоте и љубави у другом (а то утемељење изостаје у *Мелиси*), управо на месту које обележава непостојање, али не и немогућност, те се зато песнички субјект бори између *изворноџ осећаја* и *ојиса њоџ осећаја* – описа љубави као самопотврде постојања. Оксиморонски призвук у синтагми „стварна чудовишта“, чије се присуство још и физички осећа – „додиром што

вређа“ – појачава се чињеницом да уз њихову појаву опстаје најузвишеније осећање – *љубав* која позива да се и доживи и опише у исто време. На међи тог „златног саћа“, односно стварања уопште, налази се фигура Нерођене кћери чији опис читалац и не добија, већ га наслућује као далеку аналогију претходно задатог идеала у *Мелиси*.

3. Ко ЗАОСТАНЕ КАЈАЋЕ СЕ, / Ко ПРОДУЖИ КАЈАЋЕ СЕ (*Тамни вилајет*). На крају ћемо се у подједнако аналитичком и синтетичком маниру задржати на трећем кругу најинтригантнијих симбола-загонетки. После покушаја експлицирања легенди постања идеала, преко сложеног односа према Богу који се посебно развија у збирци *Чейири канона* (први круг) долази се до другог круга елемената који окружују први. И ова група мотива је везана углавном за процес стварања (реч, језик, смисао, свест и сећање), а следећа, трећа група мотива-симбола представља најшири дијалог са философијом (мотиви средишта, круга, зида) и поетиком неосимболизма (мотив руже).

Потврђујући своју песничку припадност и преданост ономе што Сабина Кош-Фојзнер означава као етос поунутрашњености (однос сопства према самом себи), али и етос фантазије (однос сопства према ономе што не постоји) (COELSCH-FOISNER 2005: 73–74), Лалић као творбену константу два циклуса уводи усложњавање начина представљања и уобличавања мисли. Наведена, иманентно-поетичко-естетска типологија омогућава флексибилност при установљавању статуса песника управо у односу на мисли, културна уверења и естетичке конвенције (према COELSCH-FOISNER 2005: 74). Песникови гласови носталгије, просторног повлачења, као и самоаналитички глас, али и онај апокалиптични одводе му мисао ка мноштву самонаметнутих симбола. Констатујући у „страшном складу“ ону исту „грозницу знакова“ која га заокупља и одводи од семантичке и морфолошке јасности (јер, да поновимо, тад су „ствари тврде и не говоре ништа“), Лалић гради један свет заснован искључиво на постојању знакова, њихових асоцијација и аналогија које могу бити у ближој или даљој узрочно-последичној вези. Овакав је случај са циклусом-поемом *Мелиса* у којој знак непостојећег остаје непостојеће у песниковом времену. Зазивајући у песми *Сећање на воћњак* исту Мелису која, такође иницира састављање па растакање њихове (заједничке) прошлости, лирски субјект чува аналогне симболе и осећање: „У једном времену јасном / Све је изговорено и укида се размак / Између речи и чина, између ватре и руже“. И овде је време неодређено-бајковито: „У једном времену...“, а речи се поново зазивају и преливају у сталне симболе (ватре и руже).

Непостојаност знакова не превазилази се ни именовањем оних „опасно обичних ствари“ (*Звезда*), односно увођењем конкретних мотива-симбола – докази неодрживости сопственог песничког идентитета су на сваком кораку: „О славолуци клесани у ветру, о ко је / Прошао кроз вас, поносан? О записи на води...“, посебно кад се нарцисовско огледање посматра као коначан „запис“ у наведеним стиховима. Полемишући на овај начин са постојаношћу речи и животом написаног-другог, Лалић настоји да песничку реч „опредмети“

симболом схваћеним на међи касиреровски универзалног и рикеровски дво-смисленог: „Бојим се смисла слике што као сан је стара“ (сетимо се да је још Аристотел писао о доживљавању и тумачењу слике), смисла бића песме као универзално-постојане категорије наспрам сужено-двоструког симбола који се налази „На средокраћи анђела и звери“, на оном брисано-попуњеном простору које варира обележја лепоте и утврђује константе љубави и преданости. Лепота је, и после свега, али у *Десеј сонети* јасна у мраку и чујна у тишини: „тишина / Мрешка се као скоруп од твог гласа / Из друге собе где је помрчина“.

У Мелисином мраку који скрива сва обличја, људски крај остварује се као својеврсна *обрнућа ейифанија*, јер „људи умиру, са *свешћу* наједном *излицином*, / Ко угарци давне ватре сред мокрог пепелишта“ (*Северни вејар*, подвукла О.В.). Оно што је у *Мелиси* доказ јаловости и несавладиве препреке у корену живота (то је углавном свест), у *Десеј сонети* се претаче у једно постојање које се жели. Зато и свакодневне, најматеријалније ствари (хаљина, лампа, мапа) постају сведоци стварања сопствене историје са вољеним бићем, јер се долази до вишезначности израза који је „сложенији у филозофском смислу или двоструко кодиран неким алузијама, цитатима или реминисценцијама“ (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 194). Тајна стварања или љубави се овде не открива, она се осећа, иако свест познаје границу могућег. Зато је и симбол тако јак опште појединачан, а рефлексивност се конституише великим дијалогом између „нечитљиве“ и рационалистичке стране бића песничког субјекта: „И ја сам одједном сам и руке су ми празне“. Мисаона попуњеност доноси језичку пуноћу и оствареност, а предметност се брише у свом основном значењу, те опстаје чист, сваком оку видљив, симбол.

Основно дистинктивно обележје два циклуса лежи у начину представљања и ширења Лалићу врло присног мотива-предзнака – *средишћа* – експлицитно или алегоријски схваћеног. Песник коме „Опис је спаса у силаску“ (*Трећи канон*, 6. песма) кад је цео простор испуњен вишезначношћу слика, доказује, развојем овог мотива, освешћеност не само на плану тематике, већ и на плану композиције песме. Тако средиште, чији је заједнички именитељ у оба циклуса *ружа* (која иначе може симболизовати *axis mundi*, осу света (GERBRAN – ŠEVALIJE 2004), која је многим песницима алегоријски простор), у *Мелиси* постаје одраз песничког субјекта. Креирање сопствене песничке космогоније у *Мелиси* остварује се поновљеним зазивањем звезда и других небеских тела. Та звезда је ван домаћаја, али она постоји (а то је знак присуства), за разлику од Мелисе око које сплиће различите мотиве не би ли је себи приближио. Међутим, у циклусу *Десеј сонети* ситуација је другачија: ту се срж средишта представља вољним препуштањем. Овде је биће песника жељено убачено у живот са собом као другим. Тај живот у средишту и омогућава веће брисање границе између видљивог и невидљивог, између постојећег и непостојећег, него што је то случај у *Мелиси*, јер „У мрежи остакљене паучине“, у том ткању све је сведено на једно место бивствовања лирског субјекта. Али, то средиште остаје обележено истом оном „грозни-

цом знакова“ која се углавном креће „По слојевима невидљиве руже“, руже која јесте орбита, оно средиште започето у *Мелиси*: „Мој сан је хлеб, Мелиса, а ти си ружа у хлебу“ (поновно присутни дијалог са библијским мистицизмом). Ни тајна руже-средишта, односно прстена и круга није одгонетљива, јер је заогрћу слојеви у материјалном свету који је препун тренуцима самоогледања:

Лептире сиве шаљеш, да ми круже
Около лампе у крхкој орбити,
По слојевима невидљиве руже (*Лампа*).

Из ових стихова се управо види на који начин песник одређује своје песничко постојање унутар визије о непостојећем. У светлосној орбити, кад се око лампе и мисли ствара круг, односно прстен, све је могуће; ово је тренутак највећег проговарања онога што не постоји – идеала. Сопствени доживљај тог неприсуства које се скоро може опипати шири се на трагичку димензију света песме јер се отвара његова неповратност. Ова спознаја је огледало света у којем се живи у средишту, а контрастима се супротставља преклопљеност простора: „А у *твом* веку моје убрзање / Усклађује се с твојим непокретом...“ (*Завичају*). Помирење контрастности коју намеће свет онога-ко-постоји и онога ко не постоји носе ови стихови у којима се са пола непостојања долази до пола трулог постојања (то је реалност, садашњост, коју песнички субјект ствара „пораз по пораз“), а у наредним стиховима се највећи сукоби светова мире у једном свепрожимајућем дијалогу. Тај дијалог је доказ равнотеже – живота, али и песничке мисли, кад више не постоји *мој* и *твој* завичај, већ се кћеркин непокрет уподобљава песниковом убрзању у свету пропадања и трулежи. Њихов завичај је њихово средиште, а „put do zatajenog središta“ јесте „put subjekta do samog sebe“ (BRAJOVIĆ 1998: 164–165). Лирском субјекту је потребно време које у свету Нерођене јако споро тече, а њеном непокрету потребно је кретање како би се обрела у свету песникове садашњости. Чини се да се управо у наведеном месту остварује вешто скриван, а толико жељени оптимизам, који и иначе потајно живи у другим Лалићевим песмама. Интересантно је како Лалић можда имплицитно-промишљено води дијалог са својом рајаном поемом. Наиме, песма *Завичају* чији смо део навели директно призива сонет *Лејто* из *Мелисе* особеном семантиком простора који треба да попуни покрет (мисли) лирског субјекта. „У доба кад плитке реке полако силазе с ума“ (*Лејто*) проговара завичај личне историје песничког субјекта око кога у лето, то труло, сновидно доба „болесне кавге пламињају светом“ (*Завичају*). Тада се жеља из *Десет сонета* о достизању завичаја Нерођене кћери, завичаја слободе, надовезује на самоизолованост и трагику постојања лирског субјекта у *Мелиси*: „Но кад затворим очи, лето је соба од стакла // У којој умирем сам“. Соба као „коцка јаловог пакла“ знак је упућивања у дијалектику мисли о првобитном положају уметника-изопштеника.

Константе које се обзнањују у *Мелиси*, као што је један универзални „zavičaj praznine“, песничко поље између „saznanja sveta i samoispovesti“ (ВРОН 1979: 138) иза ког не следи будућност, већ само други извори понора и меланхолије, у *Десет сонеја* се речи безизлаза уподобљавају понеким речима оптимизма и вере, како смо већ рекли. Зато ће у песничком субјекту проговорити осећање кад „Ти си празнина“, али, за разлику од Мелисе, празнина „у свакој лепоти“, те тако синтагматско завођење добија примат. Једна од најзначајнијих константи у *Мелиси* која се појављује онда кад празнина устукне јесте *зид*, као највећа опомена, али важна упоришна тачка једном уметнику. То је зид сусрета са собом и творевином, са садржајима песме и садржајима стварности; на њему је лице страха лирског субјекта: „откуд то лице, Мелиса; / На зиду твога врта?“ Довољно је, тако, да се подсетимо Малармеовог песничког субјекта који посматра (сопствено) стварање на прозору – прозору уметности – кад се емпиријско помаља иза наговештеног. Тако зид у „Мелиси“ постоји као константа, чиме се поштрава граница између два света – видљивог и невидљивог. Тај зид, који је као *миш* у *миш*у (мит стварања у миту створене поезије, и обрнуто; зелен зид иницира мит о рају и постојању једног другог, Мелисиног времена, времена које је „истинит сан што спава иза вида“) постаје трагичко-поетички зид уметности који песнички субјект прелази само имагинацијом. Зид у Мелиси доказ је непомирљивости светова као сведочанство несмиреног сопства, док је овај мотив у *Десет сонеја* *нерођеној кћери* редукован само на експресивност слике, кад „све оно што се сакрива у ништа“ постоји само као елемент једне од константи. Тај елемент се у *Мелиси* огледа у жељи за интерференцијом светова, али и за *сирѣнујим* светом чија дијалектика јасности у *Десет сонеја* још није прихваћена: „Тако у крошњи стабла које листа / Из високог зида губилишта / Певају птице. Намера је иста.“ Зид на коме је разливен песников лик у поеми, у другом циклусу експлицитно је самопротумачен као зид губилишта, њему не може да се приђе, а песник одбија да приказује могући рај који се иза њега налази. Страх од себе у *Мелиси* се у *Десет сонеја* претапа у сложеност и слојевитост трагике унутрашњег света песничког субјекта.

4. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА. Праћење Лалићевих знакова и симбола у два циклуса отвара песничку вертикалу која се креће између (сартровски интонираног) *певања еџисисениције* и *певања есениције* (Лалић 1997 IV: 112; курзив О. В.) између апстрактне мисли и конкретних феномена (Исто, 164). Тако, непрекидно тражећи меру и равнотежу између изреченог и неизреченог кад „можда часови/ Помичу те теразије“ и кад „Незнана мера на снази је / И још оклевају тасови“, песник се заправо двоуми између свих оних ствари које промичу у свету ова два циклуса, да би сопствено питање пребацио и на читалачку компетенцију: „Јесмо ли сабрали тегове?“ (*Језеро у јесен*). Сугеришући чињеницу да морамо сабрати читав корпус различитог смисла, Лалић читаоца позива на својеврсну игру изазивања значења које се пре

коначног одговора мора добро промислити. Тасови о којима пева Лалић у збирци *Писмо* преносе се на песниково колебање између центрифугалног и центрипеталног значењског кретања. *Мелиса* развија једну дисеминацију тема и мотива из једног мита-мотива – Мелисе. Тако се она, као створење ван света појавности, „употребљава“ за ширење песничке митологије која се, на апстрактан и онтолошки сложен начин бави стварањем и поезијом уопште. Тиме као да се Лалић определио (а имамо на уму да је ово рано Лалићево дело) за чисто опевање есенције чији је додир са стварношћу редукован морфолошком условљеношћу сонета у *Мелиси*. У циклусу *Десеј сонета* се, са друге стране не опева идеал настајања песниковог апсолута, већ тај апсолут постоји онолико колико и песникова мисао о њему, дакле од првог до последњег сонета. Зато је циклус *Десеј сонета нерођеној кћери* пример центрипеталног семантичког кретања, јер је притисак на средишту које у себи спаја сложено опевање и егзистенције и есенције.

Правог закључка нема, јер је читалац све време на потребној равнотежи између аналитичког и синтетичког читања знакова које нам песник упућује, а када песник као што је Иван В. Лалић каже „Померио сам руку и нисам на месту истом“ (*Сећање*) читаоцу преостаје да доврши и доживи овај проницљиво-критичарски и универзално-стваралачки покрет који, надамо се, води испуњењу уметности, али и испуњењу у уметности.

ИЗВОРИ

- Лалић, Иван В. (I) *Време, вајре, врјови*. Дела Ивана В. Лалића. Том први. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Лалић, Иван В. (II) *О делима љубави*. Дела Ивана В. Лалића. Том други. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Лалић, Иван В. (III) *Сјирасна мера*. Дела Ивана В. Лалића. Том трећи. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Лалић, Иван В. (IV) *О ђезији*. Дела Ивана В. Лалића. Том четврти. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Апостолос Стерјопулу, Елени. *Поеџика лирског циклуса*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.
- Јовановић, Александар. Песник зрелог лета. Драган Хамовић (ур.). *Иван В. Лалић, ђесник*. Краљево: Народна библиотека Краљево, 1996, 97–112.
- Микић, Радивоје. Један мит о поезији. Иван В. Лалић. *Мелиса* (предговор). Београд: Библиотека „Јован Поповић“, 1998, 39–65.
- Рађање модерне књижевности – ђезија*. Београд: Нолит, 1975.

Фридрих, Хуго. *Стируктура модерне лирике*. Нови Сад: Светови, 2003.

ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ, Светлана. *Део као целина & целина као део: стируктура и семантика циклуса у поезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.

*

BRAJOVIĆ, Tihomir. Između mitske i tragičke vizije. *Od metafore do pesme*. Priština – Beograd: „Grigorije Božović“ – Prosveta, 1998, 160–177.

BROH, Herman. *Pesništvo i saznanje*. Niš, 1979.

GERBRAN, Alen, Žan ŠEVALIJE. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos, 2004.

DILTAJ, Vilhelm. *Doživljaj i pesništvo: Lesing, Gete, Novalis, Helderlin*. Novi Sad: Orpheus, 2004.

DERIDA, Žak. *Glas i fenomen*. Beograd: Istraživačko izdavački centar SSOS, 1989.

COELSCH-FOISNER, Sabine. The Mental Context of Poetry: From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness. *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Edited by Eva Müller-Zetzelmann and Margarete Rubik. Amsterdam-New York: Rodopi, 2005.

TEJLOR, Čarls. *Izvori sopstva: stvaranje modernog identiteta*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2008.

HEGEL, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika III*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1986.

Оля С. Василева

МЕЖДУ „ГОРЯЧКИ ЗНАКОВ“ И ИХ ЧТЕНИЯ

(к поэтики (не)видимого в *Мелисы* и *Десяти сонетов нерождённой дочери* Ивана В. Лалича)

Резюме

Мотиви-символи в поэтики Ивана В. Лалича удивляют своим движением от поэтики невидимости до поэтики видимости и обратно. Некоторые символы в стихотворениях Ивана В. Лалича, наряду с другим что приносят новшество в каждую новую песню, устанавливают очень важный и сложный диалог с остатком поэзии Ивана В. Лалича. Так определённые, параллельные символы в двух делах которые находятся в центре нашего исследования открывают в их переплетениях внутреннюю религию поэта посвященном своём (лирическом) идентитете и преследованию за существом песни.

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Докторанд на модулу Српска књижевност

o.vasileva06@gmail.com

Др Милан С. Ајџановић

СЕМАНТИЧКА ДЕРИВАЦИЈА ФИТОНИМА И ЗООНИМА У ЋОПИЋЕВИМ ДЕЛИМА^{1*}

Рад се, користећи као корпус Ћопићева дела: *Баџића сљезове боје*, *Глава у кланџу ноже на вранџу*, *Доживљаји Николеџине Бурсађа*, *Не џуџуј бронзана сџиражо* и *Пионирска џирилоџија*, бави експресивима насталим семантичком деривацијом фитонима и зоонима којима је особа денотат. Анализа прикупљене грађе је показала да писац у описивању особа користи сразмерно велик број оваквих деривата (72), при чему је далеко више оних којима се врши негативна карактеризација особе, пре свега какве њене карактерне особине.

Кључне речи: Бранко Ћопић, семантичка деривација, особа, зооними, фитоними.

1. Уколико би у нас неки писац могао понети назив народног писца (или пре *народскоџ* у правом, необележеном значењу тог придева), онда је то свакако Бранко Ћопић. Наиме, он је обимом, разноврсношћу, коришћеном тематиком, али изнад свега – квалитетом свога опуса заслужио једно од централних места послератне југословенске и српске књижевности, које је било валоризовано и популарношћу коју је уживао код читалаца. Ипак (и додали бисмо – нажалост), с престанком постојања државе у којој је његова књижевност достигла врхунац, као и да се Ћопићево место из центра полако почело премештати ка периферији наше литерарне сцене. Заправо, чини се да је само његова књижевност за младе и најмлађе, пре свега непролазна *Јежјева кућица*, оно што га и данас повезује са широм публиком.² Међутим,

^{1*} Овај рад представља део истраживања у оквиру пројекта Стандардни српски језик (178004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Наравно, не треба заборавити да су поједина његова дела, пре свега *Орлови рано лејџе*, део обавезне лектире односно да су нашла своје место у читанкама за основну школу.

претходне, 2015. године дело Б. Ћопића и сам писац наново су привукли пажњу, пре свега стручне јавности, због стогодишњице пишчевог рођења, која је обележена на различите начине.³ Овај рад, стога, треба схватити као својеврстан продужетак обележавања наведеног јубилеја, али и нашег интересовања за великог писца (исп. Алџановић 2013; 2014; 2015), чиме се трудимо да му одамо заслужену пошту.

1.1. На питање шта је то што је Ћопићево дело чинило тако рецептивним код великог броја најразноврснијих читалаца – одговора се може дати више. Иако се, наравно, не може и не сме занемарити његова идеолошка компонента, која је у неким делима јасно присутна, док у другим у потпуности изостаје, сматрамо да је заправо пишчев језик оно што је привлачило и још увек привлачи публику његовом опусу. Наиме, као прави представник Подгрмечја и Крајине, Ћопић није заборавио свој локални говор, живописну (и)јекавицу, које се није одрекао до самог краја и коју је на најлепши начин представио и промовисао својим делом. Несумњиво је, при томе, да је један од пишчевих квалитета који нарочито треба истаћи и који показује све његово мајсторство, начин на који он описује особе, било мушкарце било жене (односно, ништа мање, дечаке и девојчице), нарочито када приликом портретисања он или неко од његових ликова даје и свој вредносни суд. Отуд је предмет нашега рада управо карактеризација особа у Ћопићевом делу извршена различитим експресивима, али само оним који су настали семантичком деривацијом фитонима и зоонима (дакле, овог пута оставићемо по страни, прилично фреквентне, деривате попут: *вукодлак*, *душа*, *ђаво* и сл.). Поред ове рестрикције имаћемо и једну која се тиче извора грађе: наиме, будући поприлично обимно,⁴ овога пута неће нам ни цело Ћопићево дело бити у фокусу, већ само следећа, различитог обима: *Башића сљезове боје*, *Глава у кланцу ноге на вранцу* (обе укупно 354 стр.⁵), *Доживљаји Николе-ишине Бурсаћа*, *Не ѿуџуј бронзана сѿражо* (обе укупно 340 стр.) и *Пионирска ѿрилоџија* (544 стр.). Имајући у виду ова ограничења, јасно је да овај рад представља само својеврстан дијагностички увид у поједине поступке које је писац користио приликом портретисања својих ликова, као и наставак сличних истраживања, како наших тако и туђих (исп. Стојановић 2015, Тераушевић 2015), сада на нешто друкчијем корпусу и с друкчијим предметом интересовања. Наравно, за неку већу, евентуално целовиту слику, и број анализираних дела и број испитиваних поступака свакако би требало да буде знатно већи.

³ Додуше и на срећу, могу се наћи и примери друкчијег односа према писцу – континуираног бављења његовим делом – од којих је један од репрезентативнијих, како по трајању тако и по ширини увида у пишчево дело, *Ћопићев ѿројекаѿ*, под руководством проф. др Б. Тошовића.

⁴ Сабрана дела Б. Ћопића која смо користили као изворе, последња издата за пишчево живота (в. *Изворе* на крају рада) – броје 14 књига.

⁵ Број страна наводимо према издању које смо користили за ексерпцију грађе.

2. Поштујући задате критеријуме који се тичу врсте и извора грађе, прикупили смо следећа 72 деривата:⁶ *бикуља* (БСБ), *бравче* (БСБ), *брезица* (ГКНВ), *буба* (ГКНВ), *бубица* (ПТ), *буква* (ПТ), *водоземац* (ПТ), *вராбац* (ГКНВ), *вук* (ПТ), *вучица* (ДНБ), *џовече* (БСБ), *џолуб* (ДНБ), *џрлица* (ПТ), *ђоџаји* (БСБ), *ждребица* (ДНБ), *јабука* (БСБ, ПТ), *јаџода* (БСБ), *јарац* (НТБС), *квочка* (ГКНВ), *кењац*⁷ (БСБ), *клен*⁸ (ГКНВ), *кленчина* (ГКНВ), *кљусе* (БСБ), *коби-лејина* (ДНБ), *кокица* (БСБ, ПТ), *крецијалица* (ПТ), *крмак* (ГКНВ), *куја* (НТБС), *кучка* (НТБС), *кученце* (НТБС), *лија* (ПТ), *лисац* (ПТ), *лисица* (ПТ), *маџарац* (БСБ, ПТ), *маџаре* (БСБ), *маџарчић* (ГКНВ), *мазџа* (ПТ), *марва* (ДНБ), *маца* (ПТ), *мацан* (БСБ), *мацоња* (БСБ), *маченце* (ПТ), *мачкица* (ПТ), *мачор* (ГКНВ), *мишић* (ПТ), *овчица* (БСБ, ГКНВ), *осица* (ГКНВ, ДНБ), *јањина* (ПТ), *јариј* (БСБ), *јаријина* (БСБ), *јас* (БСБ), *јијейџао* (НТБС), *јиле* (БСБ, ПТ), *јиленце* (ПТ), *јијейлић* (ГКНВ), *јрасац* (ГКНВ), *јијичица* (ПТ), *рејоња* (ГКНВ), *рис* (ГКНВ), *сврака* (ГКНВ, ПТ), *сивоња* (БСБ), *слон* (ПТ), *соко* (БСБ, ДНБ), *сом* (ПТ), *џвор* (БСБ), *џица* (БСБ), *џука* (ДНБ), *ћурка* (ДНБ), *чавка* (ДНБ), *цукела* (ДНБ), *џиџагор* (ПТ), *џијенац* (НТБС).

2.1. Забележена грађа се може класификовати на различите начине, од којих је основни, свакако, онај који ће као критеријум узети припадност мотивне речи класи фитонима односно зоонима. И пре самог истраживања претпоставили смо да ће потоња група бити (знатно) бројнија, будући да је семантички пренос са животиња – бића којима је наше колективно наслеђе доделило различите стереотипне особине – на човека знатно експресивнији од оног којем је исходиште каква биљка. И заиста, несразмер међу двема групама и више је него очит: међу 72 забележена деривата свега пет означава биљку или њен део (*брезица*, *буква*, *јабука*, *јаџода*, *јањ*), док преосталих 67 припада класи зоонима.

2.1.1. Ово, међутим, не значи да је у потоњој скупини и исто толико посебних животиња послужило за именовање особа. Заправо, са 67 зоонима означено је свега 35 различитих врста, будући да је присутно именовање лексемама којима се означавају јединке исте врсте које су друкчијег пола и/или узраста, при чему нису ретки ни синоними односно аугментативи и деминутиви. Индикативан је и илустративан податак да је оваквим групама хипероним најчешће неутрална именица којом се означава каква домаћа животиња (навешћемо само бројније скупине: *кокош*: *квочка*, *кокица*, *јијейџао*,

⁶ У заградама иза примера дајемо скраћен назив извора: БСБ – *Башија слезове боје*, ГКНВ – *Глава у кланцу ноџе на вранцу*, ДНБ – *Доживљаји Николејине Бурсаћа*, НТБС – *Не џуџуј бронзана сџраж*о и ПТ – *Пионирска џирилоџија*.

⁷ У РМС примарно значење ове речи, с квалификатором *јокр*., дефинише се као 'ма-гарац', а секундарно, с квалификаторима *фиџ*. и *јоџрд*., 'тврдоглав човек'.

⁸ Иако се ова реч у РМС, унутар исте одреднице, даје и као ботанички ('дрво из породице јавора *Acer campestre*') и као зоолошки термин ('слатководна риба велике главе *Leuciscus cephalus*'), из забележеног контекста се види да је у питању зооним (– *Види, види, ја и ћуји као клен!* – *Дајте брзо удицу, џледајдер колика је кленчина!* ГКНВ, 282).

йиле, йиленце, йјеййлић; коњ: *ждребица, кљусе, кобилейшина, йарий, йарийина*; магарац: *кењац, маџарац, маџаре, маџарчић, сивоња*; мачка: *маца, маџан, маџоња, маченце, мачкица, мачор*; пас: *куја, кучка, кученце, йас, џукела, шййенац*), што јасно показује да је однос који човек има према овим животињама, услед свакодневног контакта, умногоме посебан и различит од онога који има према дивљим, те да управо у њима препознаје, с покрићем или не, читав дијапазон различитих особина, сема колективне експресије које потом транспонује на људе око себе.⁹ Наравно, поређење људи с животињама које су настале као резултат човекове непрестане тежње да потчини и искористи природу и бића која је насељавају – најчешће је повезано с негативном конотацијом, како ћемо и видети ниже у раду.

2.2. Када је пак у питању пол особе денотиране дериватом, такође се може говорити о диспропорцији, али сада нешто мање израженој: у 20 случаја у питању је етикетирање жене (*бикуља, брезница, вучица, ѓрлица, ждребица, јаџода, квочка, кобилейшина, кокица, крешћалица, куја, кучка, лија, лисица, овчица, йиле, сврака, йука, ћурка, чавка*), док је у преостала 53 мушкарац тај коме је нађена нека сличност са представником животињског и/или биљног света. И овај резултат, рекли бисмо, могао би се одредити као предиктабилан, о чему сведоче и нека наша ранија истраживања пишневог идиолекта којима је у фокусу било уопште именовања особа код Ћопића (исп. Алџановић 2014).

2.2.1. Занимљиво је да се једна иста лексема (*сврака*) може јавити као негативна етикета и за жену и за мушкараца, али с друкчијом семантиком, што јасно показује да део оваквих образовања није полно обележен те да је одређивање пола денотата (али и значења саме лексеме!) у великој мери условљено контекстом.

2.3. Када је у питању врста издвојене особине (физичка, интелектуална, карактерна), грађа се може разврстати на следећи начин:

2.3.1. Интелектуална особина (негативна):

2.3.1.1. умно ограничен, прост мушкарац: *бравче, ѓовече, кљусе, йарий, йарийина, сивоња, слон*;

2.3.1.2. умно ограничена, проста жена: *йука, ћурка*.

2.3.2. Физичка особина (негативна):

2.3.2.1. ситан, слабашан мушкарац: *мишић*;

2.3.2.2. запуштен, неуредан мушкарац: *йрасац*;

⁹ Како показује грађа прикупљена за истраживање Томић 2014, лексеме којима се означавају свега четири домаће животиње (пас, мачка, коњ и овца) у српском/хрватском су потврђене у (барем) 95 различитих фразема, не рачунајући ту и њихове варијантне облике.

2.3.2.3. крупна, незграпна жена: *бикуља, кобилеџина*.

2.3.3. Физичка особина (позитивна):

2.3.3.1. живахан, окретан мушкарац: *мачор, џиџиџица*;

2.3.3.2. висока, витка жена: *брезица*.

2.3.4. Карактерна особина (негативна):

2.3.4.1. брзоплет, непромишљен мушкарац: *врабац, осица, сврака*;

2.3.4.2. лукав, препреден мушкарац: *лисац, маџан, џиџагор, џиџенац*;

2.3.4.3. лош, груб, неморалан мушкарац: *вук, марва, маџоња, џас, рејоња, џвор, џиџица, џукела*;

2.3.4.4. мушкарац склон свађи, прзница: *џиџеџао, џјеџлић, рис*;

2.3.4.5. тврдоглав, својеглав мушкарац: *буква, џоџаџи, кењац, маџарац, маџаре, маџарчић, маџа, џањина*;

2.3.4.6. мушкарац склон алкохолу: *водоземац, крмак, сом*;

2.3.4.7. ђутљив мушкарац: *клен, кленчина*;

2.3.4.8. надмен, уображен мушкарац: *јарац*;

2.3.4.9. брбљива жена: *квочка, креџиџалица, сврака, чавка*;

2.3.4.10. лукава, препредена жена: *лија, лисица*;

2.3.4.11. зла, неморална жена: *куја, кучка*;

2.3.4.12. тврдоглава, својеглава жена: *џдребица*.

2.3.5. Карактерна особина (позитивна):

2.3.5.1. добар, племенит мушкарац: *џолуб, јабука, соко*;

2.3.5.2. мушкарац мирне нарави: *буба, бубица*;

2.3.5.3. драг мушкарац: *кученце, маџа, маџенце, маџкица, џиџенце*;

2.3.5.4. драга жена: *џиле, овчица, кокица, џрлица, јаџода*;

2.3.5.5. храбра, неustraшива жена: *вучица*.

2.4. Из горње класификације јасно је да је и коришћење ове врсте лексике као експресива за обележавање особа, барем када је у питању један број лексема, високо контекстуално условљено. Наиме, док су, не само у коришћеним изворима, деривати попут *џрасац, сом* и *џиџагор* без изузетка негативне експресивности, несумњиво високог степена, чињеница да су у забележеној грађи такви и, додуше као експресиви сниженог степена, *врабац, осица* и *џјеџлић* – помало изненађује, барем на први поглед. Уколико пак имамо у виду Ћопићеву поетику, онда су и овакве етикете сасвим очекиване.

2.4.1. Ипак, оно што је заједничко свим дериватима, без обзира на врсту карактеризације и пол денотата, јесте врста семантичке трансформације: сваки је резултат метафоре, чиме се још једном показује да је управо она најпродуктивнија у грађењу овог типа семантичких деривата. Наравно, семе које су послужиле као индуктори овог преноса јесу различите: понегде је у питању сема физичке сличности на основу висине (*брезица*), снаге (*бикуља*), понегде на основу сличних (прехрамбених) навика (*ћрасац*, *крмак*), док је негде то сличност са неком, стварном или претпостављеном, особиним животиње, која се такође може сматрати својеврсним стереотипом који се усваја „као систем знања матерњег језика” (Ристић 2004: 58), како је нпр. у *рис*, *мађарац* или *мазџа*.

2.5. Осим тога, већ на први поглед је уочљива чињеница да је међу дериватима далеко више оних који представљају средство негативног етикетања, што показује и детаљнији увид у класификовану грађу: међу онима за означавање жена, како видимо, седам је позитивних (*брезица*, *вучица*, *џрлица*, *јаџода*, *кокица*, *овчица*, *ћиле*), а 13 негативних етикета (*бикуља*, *ждребица*, *квочка*, *кобилејина*, *крешћалица*, *куја*, *кучка*, *лија*, *лисица*, *сврака*, *ћука*, *ћурка*, *чавка*), док код оних с мушкарцима као денотатима наспрам 41 негативне (*бравче*, *буква*, *водоземац*, *врабац*, *вук*, *џовече*, *ђоџаћ*, *јарац*, *кењац*, *клен*, *кленчина*, *кљусе*, *крмак*, *лисац*, *мађарац*, *мађаре*, *мађарчић*, *мазџа*, *марва*, *маџан*, *маџоња*, *мишчић*, *осица*, *ћањина*, *ћарий*, *ћарийина*, *ћас*, *ћијећо*, *ћјећилић*, *ћрасац*, *рејоња*, *рис*, *сврака*, *сивоња*, *слон*, *сом*, *ћвор*, *ћица*, *џукела*, *џићакор*, *џићенац*), стоји 12 позитивних (*буба*, *бубица*, *џолуб*, *јабука*, *кученце*, *маџа*, *маченце*, *мачкица*, *мачор*, *ћиленце*, *ћићичица*, *соко*). Ово пак, у шта смо већ раније могли да се уверимо, није само одлика семантичких деривата којима се денотирају особе (исп. Алџановић 2013), или Ћопића као писца (Штасни 2013: 65–66), а нити је диференција специфика српског језика, на-против (исп. нпр. Драгићевић 2010: 115). У вези с полном дистрибуцијом денотата желели бисмо да нагласимо да иако се не може у потпуности одбацити да је подређени положај жене у патријархалној култури заслужан за овакву њену карактеризацију код Ћопића, та да је у пишевом језику присутна стереотипизација по параметру пола (исп. Теравчевић 2015: 348–349), ипак мислимо да је сама тематика и галерија ликова оно што је пресудно за овакво представљање жене, али, не заборавимо, и мушкарца.

2.5.1. Приметно је, осим тога, да се управо женске особе, било с обзиром на своје интелектуалне било карактерне особине, знатно чешће него мушкарци негативно етикетају коришћењем зоонима којима се означавају птице (*квочка*, *крешћалица*, *сврака*, *ћука*, *ћурка*, *чавка*), што је рефлексија колективног поимања појединих птица као умно ограничених односно гласних животиња. С друге стране, за негативну карактеризацију мушкараца пре свега су резервисане лексеме којима се означава мужјак какве домаће животиње из класе сисара (нпр. *коњ*, *мађарац*, *ћрасац*) или неке дивље која се сматра штеточином (нпр. *ћвор*, *џићакор*).

2.5.2. Такође, занимљиво је да наспрам читавог низа зоонима којима се означава нечија умна ограниченост, међу прикупљеним дериватима нема ниједног којим би се на афирмативан начин описала нечија наглашена интелектуална способност.¹⁰ Заправо, уколико бисмо и проширили корпус, број оваквих јединица, сасвим сигурно, међу зоонимима не би био велик,¹¹ што, нажалост, јасно одсликава однос који човек има према интелекту ових бића.

2.6. Анализиране деривате повезује још једна заједничка особина: највећи део њих служи за описивање нечијег карактера: наспрам 57 таквих образовања, стоји свега девет оних којима се означавају нечије интелектуалне способности, односно седам оних које описују изглед особе. Заправо, и овде се показује (исп. Штасни 2013) да се физичко и интелектуално одступање од неког очекиваног, друштвено прихватљивог и/или фаворизованог узуса не стигматизује у оној мери колико се то чини с оним што представља отклон од идеала у моралном смислу, што је, наравно, у непосредној вези и с бројем семантичких деривата.

3. На самом крају нашег краћег осврта на овај сегмент пишневог идиолекта, можемо приметити да податак да су у анализираним делима забележена 72 семантичка деривата за номинацију особа који су настали преношењем с имена животиња и биљака – показује да је ова врста експресивне лексике Б. Ђопићу била посве блиска,¹² што се може објаснити и сличним статусом, заправо правим богатством ових образовања у говору пишневог краја. Ипак, контекст у којем су забележени примери показује и то да писац употребом наведених етикета нема за примарни а камоли једини циљ вређање оног другог, већ је она пре свега средство за живописнију карактеризацију ликова. Она је, заправо, један од битних елемената онога што бисмо могли назвати ђопићевским хумором, једне од централних особина његове поетике: својеврсног погледа на свет, наоко безбрижног, а у ствари сетног, чак и меланхоличног, који се служи смехом и смешним као својеврсним отклоном од стварности.

ИЗВОРИ

Ђопић, Бранко. *Доживљаји Николејине Бурсаћа. Не ѿуђуј бронзана сѣражо*. Сабрана дела Бранка Ђопића. Књига 5. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1983.

¹⁰ Међу семантичким дериватима улога оваквих етикета је, како се чини, намењена онима који су настали синегдохом односно метонимијом (исп. Штасни 2013: 109–110).

¹¹ Један од ретких таквих деривата је *йчела* односно његов деминутив *йчелица*.

¹² И не само ње: овога пута по страни смо оставили речи субјективне оцене добијене од апелатива (нпр. *сѣаркелах*, *сѣарчекаћ*, *сѣарчина*) односно антропонима (нпр. *Јовандека*, *Милевура*).

- Ћопић, Бранко. *Пионирска трилогија: Орлови рано леће, Славно војевање, Бијка у златној долини*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 12. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1983.
- Ћопић, Бранко. *Башиа сљезове боје. Глава у кланцу ноге на вранцу*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 13. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1983.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Алџановић, Милан. *Функционално оштрење суфикса за обележавање особа*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007.
- Алџановић, Милан. Атрибутивне именице у Ћопићевом делу *Глава у кланцу ноге на вранцу*. Branko Tošović (ур.) *Lirski doživljaj svijeta u Ćopićevim djelima: lirski, humoristički i satirički svijet Branka Ćopića*. Banja Luka – Graz: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, 2013, 351–360.
- Алџановић, Милан. Ћопићево портретисање човека. Branko Tošović (ур.) *Ћопићево моделовање стварности кроз хумор и сатиру. Modellierung der Realität mittels Humor und Satire bei Branko Ćopić*. Graz – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2014, 387–396.
- Алџановић, Милан. Номинација женских особа у делима Б. Ћопића. Branko Tošović (ур.) *Žena – muškarac: dva svijeta, dva motiva, dva izraza u djelima Branka Ćopića. Frau – Mann: zwei Welten, zwei Motive, zwei Ausdruck-sarten in den Werken von Branko Ćopić*. Graz – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2015, 233–242.
- Драгићевећ, Рајна. *Придеви са значењем људских особина у савременом српском језику (Творбена и семантичка анализа)*. Београд: Институт за српски језик САНУ. Библиотека Јужнословенског филолога, Нова серија, књ. 18, 2001.
- Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику, Други део: Суфиксација и конверзија (Прилози граматици српскога језика II)*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за српски језик САНУ – Матица српска, 2003.
- Ристић, Стана. *Експресивна лексика у српском језику*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2004.
- РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика I–III (1967–1969)*. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска; IV–VI (1971–1976). Нови Сад: Матица српска.
- Стојановић, Милица. Branko Tošović (ур.) *Žena – muškarac: dva svijeta, dva motiva, dva izraza u djelima Branka Ćopića. Frau – Mann: zwei Welten, zwei Motive, zwei Ausdruck-sarten in den Werken von Branko Ćopić*. Graz – Banjaluka: Institut für

Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2015, 329–339.

ТОМИЋ, Маријана. *Фразеологизми с називима домаћих животиња*. Нови Сад: Филозофски факултет. [Мастерски рад одбрањен 13.10.2014. под менторством доц. др Г. Штрбац.]

ШТАСНИ, Гордана. Атрибутивне именице (nominaattributiva) у српском језику. *Српски језик*. књ. 12, бр. 1–2 (2007): 469–483.

ШТАСНИ, Гордана. Номинација човека мотивисана позитивним карактерним особинама. *Зборник Маџице српске за филологију и лингвистику*. 54/1. (2011): 167–180.

ШТАСНИ, Гордана. *Речи о човеку*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.

ШТАСНИ, Гордана. Номинација човека у *Проклејој авлији* (Ни име ти, болан, на добро не слуги). Branko Tošović (ур.) *Andrićeva avlija*. Graz – Banja Luka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2015, 805–823.

*

БАБИЋ, Stjepan. *Tvorba riječi u hrvatskome književnome jeziku*. Zagreb: HAZU – Nakladni zavod Globus, 2002³.

ТЕРАУЧЕВИЋ, Miodarka. Imenice pozitivne i negativne ocjene po parametru pola u Ćopićevom jeziku. Branko Tošović (ур.) *Žena – muškarac: dva svijeta, dva motiva, dva izraza u djelima Branka Ćopića*. Frau – Mann: zwei Welten, zwei Motive, zwei Ausdruck-sarten in den Werken von Branko Ćopić. Graz – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2015, 341–352.

Tošović, Branko. *Ćopićev model žene*. In: Branko Tošović (ур.) *Žena – muškarac: dva svijeta, dva motiva, dva izraza u djelima Branka Ćopića*. Frau – Mann: zwei Welten, zwei Motive, zwei Ausdruck-sarten in den Werken von Branko Ćopić. Graz – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske. c. 15–109.

Milan S. Ajdžanović

SEMANTIC DERIVATION OF PHYTONIMS AND ZONIMS IN BRANKO ĆOPIĆ'S WORKS

Summary

The paper deals with semantic derivatives derived from phytonims and zoonims which are used to denote person by focussing upon its predominant traits, intellectual, personality or physical, both positive and negative. As a corpus for this survey the author used some of the most notable works of Branko Ćopić (Bašta sljezove boje, Doživljaji

Nikoletine Bursaća, Glava u klancu noge na vrancu, Ne tuguj bronzana stražo, Pionirska trilogija). The analysis has shown that the nouns in question are rather frequent in the corpus (72 derivatives), while the distribution within the group is quite uneven: as many as 67 zoonims are opposed by only 5 phytonims. Moreover, the derivatives are primarily used as negative labels, especially for depicting person's personality traits. Finally, among the derivatives the metaphor is the sole mechanisms used for derivation.

Одсек за српски језик и лингвистику
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
ajdzanovic@ff.uns.ac.rs

Др Снежана З. Шаранчић Чутура

ПОЕТИКА ПОНАВЉАЊА И ПОНОВЉЕНОГ У ДЕЛИМА БРАНКА ЋОПИЋА

У раду се разматрају неки облици и значења поновљених слика, сижеа, мотива, јунака, анегдота, реплика у Ћопићевим делима за децу. Премда је критика неретко Ћопићеву склоност понављањима процењивала као недостатак, овде се дати поступак посматра као плодна аутоцитатна техника. Она најчешће релативизује појам истовестности јер се поновљено у новом контексту обликује као другачије (и жанровски, и семантички, и идејно). Такође, наведен поступак посматра се и као вид „спасавања од самозаборава“, као успостављање дијалога са властитом имагинацијом, а тако и са идентитетом уметничког света који је уобличио.

Кључне речи: Бранко Ћопић, књижевност за децу, поезика, аутоцитатност, понављање.

Једно од својстава Ћопићевог књижевног дела јесу бројна понављања већ реченог и описаног, варирање (неретко и дословно преношење) слика, мотива, анегдота, сижеа, реплика, јунака... Од *Тефићера*, аутобиографске бележнице датиране 29. XII–1939, увече¹ и успомена које ће се одатле изнова уобличавати у другим делима, до *Делија на Бихаћу* (1975),² својеврсне

¹ Као део заоставштине која је доспела у Архив Српске академије наука и уметности након Ћопићеве смрти, рукопис је први пут објављен у зборнику *Србија и коменџари* 1988/89. године, потом о десетогодишњици смрти, 1994. године, као засебна књига. У критици се поима као књижевно дело „аутономне и уметничке вредности“, као Ћопићева „поетска аутобиографија“ (Вукић 1995: 92). Реч је о сећањима на рано детињство, о прози у којој превладава доживљај над догађајношћу, асоцијативност над хронологијом, жеља да се реконструише детиње виђење света, да се положи рачуни сопственом памћењу, али и да дата бележница буде грађа за неке друге литерарне творевине. У том смислу њено рефлектовање у *Причама занесеног дјечака*, *Несмиреном рајнику*, *Башићи сљезове боје*, и другим Ћопићевим остварењима, завређује посебно испитивање.

² Роман *Делије на Бихаћу* махом се схвата као мемоарско дело колажне структуре, без класичног заплета и фабулативног низања, дело које обједињује мноштво читаоцу већ познатих тема, мотива, ликова из *Доживљаја Николећине Бурсаћа*, *Башиће сљезове боје*,

инверзије претходног поступка, романа-збиралишта епизода, сцена и ликова из многих претходно већ објављених остварења, коначно, од раних до последњих за живота штампаних дела – поетика понављања обележила је целокупно Ћопићево стваралаштво. Обележила га је на различите начине: и у домену давања другачијег уметничког израза и облика постојећим нaративима (попут „превођења“ приповедног текста у филмски сценарио),³ у писању верзија за децу и за одрасле, скраћивању и продуживању, у другачијим жанровским модусима, у подручју микроструктурног елемента и у подручју обухватнијем од понављања детаља, у домену прештампавања целовитих прича,⁴ у неизмењеном преузимању и у понављању са изменама текста, у виду задржавања средишње идејне и сематичке равни или пак у њеном растакању, обртању на наличје, уопште, мењању... Према овом својству Ћопићевог стваралаштва критика се тек понекад, и по изузетку, односила као према вредности једног стила и имагинације, као према уметничком поступку.⁵ Најчешће је ипак схватано као „манир“: каткад прећуткиван, каткад тумачен(оправдаван) као један од начина уланчавања појединачних дела у концепцију великог опуса, а каткад посве отворено и недвосмислено оцењиван као недостатак и схематичност.⁶ Ово последње непосредно је утицало

романа *Глава у кланцу ноће на вранцу, Пионирске шрилоџије, Пролома...* При том, поступак понављања, који је овде недвосмислено изражајан и потцртан ауторским коментаром, вреднује се и као Ћопићево ново „читање“ властитог текста (Vučković 1981: 230), али и као један од недостатака (Мариновић 2003: 297).

³ Бранко Ћопић написао је сценарио за филмове *Живјеће овај народ* (режија Никола Поповић, Јадран филм, Загреб, 1947) и *Мајор Баук* (режија Никола Поповић, Босна филм, Сарајево, 1951). У првом случају основа је била приповетка *Мрвица брани командантиа*, у другом, истоимена приповетка, *Мајор Баук*.

⁴ На пример, да су у збирци *Скијни јуре зеца* поновљене раније штампане приче *Чаробњак, Славно кумовање, Зашићеник, Горка шрава заборав* и друге, указује Ана Вукић и додаје да „повнављање приповедака оправдава нови контекст у коме се оне после *Башиће* *слезове* боје читају. Ми сада знамо да су то златне бајке о људима које Ћопић ствара из таме свог животног пораза, те је чудесност и поетичност њиховог света обogaћена једним новим и сложеним значењем“ (Вукић 1995: 213).

⁵ Као и у претходној напомени и овде се потврда налази у тумачењу Ане Вукић када разматра међуоднос две Ћопићеве приповетке са истим мотивом, *Трешња* (из збирке *Приче занесеног ојачака*) и *Трешња с краја рајца* (из збирке *Несмирени рајник*). Премда би оне „могле представљати потврду критичког стереотипа о Ћопићевој приповедачкој промоцији да лако понавља мотиве и читава сижне целине“, она их види другачије. „Две скоро исте приповетке о људској доброту чврсто повезују два потпуно различита карактера, а понављање је поступак којим се постиже појачавање значаја доброте као највише вредности, не само у Ћопићевим сећањима на детињство већ и у слици света целокупног његовог приповедачког дела. Понављање истовремено неутралише и аутобиографски карактер мотива, шири му значења и приповедачев лични доживљај преводи у раван универзалног значења“ (Вукић 1995: 183–184).

⁶ Рецимо, поводом *Глувог баруџа*, Сава Пенчић наводи и неке разлоге због којих Ћопић није могао бити прихваћен у савременој критици и публици која тражи ново, свеже и необично, разлоге који се (бар посредно) дотичу и понављања: „Непрестано исти, у једној одори, са истим принципима, схватањима и методом, са истим изразом, техником и темама“

на доживљавање Ћопићевог дела као једноличног и предвидивог, „увек истог“, на неки начин затвореног у сигурност проверене матрице. Без намере да се спори утемељеност свих процена тог типа, тим пре јер долазе од врских познавалаца његовог стила, израза, технике, утисак је да та готово опсесивна потреба понављања већ описаног и исприповеданог може бити прочитана као један од суштинских квалитета Ћопићеве изражајности. У том смислу, полази се од претпоставке да обиље разноликог функционалног, семантичког, жанровског преустројавања поновљених секвенци у различитим делима – јер, „исто“ у новом, другачијем контексту никад (или готово никад) не бива „исто“ по значењу и улози коју му другачији контекст намеће – сведочи о специфичном ауторском поступку. Другим речима, читава проблематика не посматра се, или се бар не мора посматрати као резултат хиперпродукције, имагинацијске осеке, некакав вид пишчеве „сналажљивости“ и „потурања“, или још горе „зихераштва“, већ као важан поетички елемент. Тако се заправо појам истоветног у Ћопићевом опусу овде узима условно, само као формалан, тако рећи технички, спољашњи аспект текстовне идентичности.

Ако се пође од тврдње да механизам понављања и поновљеног у Ћопићевом опусу ваља сагледавати као цитатну игру, одмах се намеће и потреба за постављањем одступнице. Јер, некако по навици, овде не иде „модерна“ методолошка апаратура, некако делује као насилно учитано мистификовање, пре као надобудна амбиција испитивача него пут за откривање ауторског поступка, стила, визије... Усталило се да Ћопићевом делу ваља приступати импресионистички надахнуто и не користити га за тестирање књижевних теорија, ни давнашњих ни скорашњих, да оне, чак и само именоване као „цитаност“ или „интертекстуалност“ овде наговештавају један извештачен спој, а уз то и не значе ништа друго до „учен“ еуфемизам за плагирање самог себе. Одговор на питање колико се тиме затвара поглед у Ћопићеву инвентивност, колико се конзервира уверење да је реч о аутору омеђеном традиционалистичком литерарном концепцијом (појмљеном у негативном смислу), а колико заиста „спасава душа“ његовог стваралаштва од залутног ломатања по и онако недореченим и контрадикторним теоријским спекулацијама и беспућима – засигурно превазилази намере овог рада. Но, на ризик се рачуна и поетика понављања и поновљеног у Ћопићевом стваралаштву сагледава се као типичан вид цитатног и аутоцитатног поступања, које, између осталог, сведочи да ниједно понављање није случајност у структури књижевног дела (LOTMAN 1976: 156).

Ћопићева потреба да непрестано умножава сегменте већ цитатно обележене (превасходно из усменокњижевне традиције⁷), да их изнова преноси

Ћопић остаје „на периферији интересовања“ (Пенчић 1958: 397); Драган М. Јеремић сматра да се Ћопић није одлучивао за брижљиво одабирање и усавршавање, за нове верзије истог дела, већ се „често опредељивао за понављање исте теме или њене варијације у некој другој форми“, што, по себи, крије и „велику опасност“ (JEREMIĆ 1981: 172).

⁷ Ако се посматра Ћопићев однос према усменој књижевности и фолклорној традицији уопште, цео његов опус за децу чита се као крунски пример интертекстуалности у

у нова дела, да ниже већ употребљено, упућује на разматрање двоструког преламања и „туђе“ и „своје“ речи. Разгранавање цитатног кроз низове аутоцитатног, бар делимично, води ка промишљању о Ћопићевом преузимању стваралачке технике карактеристичне за усмену књижевност. Комбинације познатих мотивских склопова, формула, стилских и композиционих средстава, уопште феномен варијантности усмене књижевности, њена естетика препознавања, рефлектује се у ауторском, индивидуалном стваралачком чину. Не као дословце идентичан поступак, већ као један од начина на који је Ћопићево дело постигло сродан ефекат поистовећивања са самим собом, а посебно још и лаку „проходност“ са аспекта читалачке рецепције. С обзиром на то да је овде најчешће реч о другачијем заснивању „истог“, о разноликом семантичком кодирању формално истоветних сегмената, о разигравању „формулативног“, могло би се учинити да је ту негде скривено и суштинско одступање од поетичке технике усмене традиције. Но, чини се да Ћопић баштини и тај поступак из истог извора: средиште феномена варијантности јесте управо у испитивању домета „истог“, у променљивости, у непрестаној тензији варијабилног и константног (Клеут 2001: 16), у формули као ослонцу усмене импровизације (САМАРЦИЈА 2007: 39). Да су сва Ћопићева понављања плод баш таквог увиђања потенцијала појединих текстовних елемената, свакако би била несмотрена тврдња. Али, посебно када се има у виду сва комплексност његовог односа према усменој књижевности, несумњиво се намеће као једно од објашњења. Како год, цитатна, а посебно аутоцитатна обележје његовог опуса, део је опште културе мимезе и препознавања (ОРАЋ ТОЛИЋ 1990: 209), једног очигледног вида интертекстуалности.

Да се и Ћопићево дело може поимати у таквом кључу показују десетине примера различитих по „материјалу“ из ког захватају и бирају оно што ће понављати, и по начину на који то чине, и по исходу коју остварују.⁸ Ако се посматрају, рецимо, појединачни стихови усмене епске песме, попут „с једне сѣране шѣска шѣуѣзуина,/ с друѣе сѣране шѣлумина вина,/ да не крива ни шѣмо ни амо“, а присутни у многим делима Бранка Ћопића, увиђа се механизам мењања одабраног: и по ефекту, и по значењу. Као својеврсно пародијско обличје успостављеног баланса, ови стихови рабе се кад год и коме год затребају. А затребају гротескној слици ђачког „Косова“ и страдања „јунака“ који носи јединице и двојке из математике и српског језика, дакако, „да не крива ни шѣмо ни амо“ у *Великој офанзиви* (1947) из *Враћоломних љрича* (Ћопић 1975: књ. 11: 368); и у причи *Ушакмица* (1949) наћи ће се иста „равнотежа“ просветних делија које јашу „на Букавару, коњу *шареноме*,/ с

српској књижевности (за децу) XX века, један од најразуђенијих, најплоднијих и најсистематичнијих видова дијалошког приступа овом фонду „текстова“ (в. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА 2013).

⁸ Имајући у виду обимност „материјала“ који за овакво испитивање нуди Ћопићев опус, у овом раду пажња се усмерава понајпре на његово стваралаштво за децу. Осим тога, махом се бирају тзв. микроструктурни елементи и различите појединости (језичке, мотивске, итд.), а чије понављање неретко доноси и битно померање у емоционалној, семантичкој, сичејној текстури конкретних дела.

једне сѝране ѿулум од масѝила, / с друѝе сѝране ѿеро и оловка“ (Ћопић 1975, књ. 3: 196); затребају и Лијановом коњу Кушљи који носи с једне стране кутлачу, с друге Лијанову чутуру (Ћопић 1975, књ. 14: 56) у *Делијама на Бихаћу* (1975); па у истом роману изнова затребају и Лијану када замишља властити потрет: он на коњу који с обе стране носи по балон ракије (Ћопић 1975, књ. 14: 66). Полазећи од комичног у епском карактеру Марка Краљевића, а потом и од његове дихотомне природе уобличене епском легендом и метафорички згуснуте у двојности топузине и тулумине вина, јуначког и хедонистичког, Ћопић наведене стихове додатно пародијски појачава. Отуда њихово понављање у наведеним делима, и њихово „варирање“ новим симболима идентитета (ђачке јединице и двојке; мастило и перо нових просветитеља по директиви и убрзаном курсу; кутлача и чутура старца Лијана; балони ракије), представља ванредно жив облик дијалога с традицијом. Ма колико деловао успутно, он уноси полемички тон у митомански свет и свест Ћопићевих јунака. Као понављан сегмент он добија изнова ново рухо те се уобличује као „формулативан“ исказ који провоцира импровизацију и ауторско „попуњавање“ једне постојане и лако препознатљиве традицијске слике. Оно се креће и у правцу гротескно комичног, и у правцу сатирично-критичког односа према властитом времену и друштву, и у правцу иронијског детронизовања епског реквизита које нуди Кушљина „коњска перспектива“, у правцу ефектног хумористичког детаља у уобличавању карактера јунака који ће и радо и лако успостављати нужну „равнотежу“ по својој мери, жељи и моћи, а ону, епском сликом дат, заљуљати из темеља. Такво нијансирање семантичког потенцијала поновљеног у овом, и у многим другим случајевима, сведочи о сталном Ћопићевом испитивању природе, домета, улоге речи коју користи. Како се у већини примера непосредно дају и аутентични стихови из усмене епске песме, оваква сусретања изворног са пародијском и углавном комичком контекстуализацијом, Ћопићев аутоцитатни поступак чине приликом за својеврстан симултани живот, а без антагонизма, традицијског и индивидуалног, епско-јуначког и тривијално прозаичног, али и низа властитих варијација.

Исто важи и запоступак утискивања *Међедовића* и у лирску песму, и у причу, и у роман, куд год и како год, непрестано изнова. Наизглед – рутински потез. Суштински – препознавање традиције као дела властите имагинације и осећајности. Појединости из Подруговићевог приповедања у Ћопићевој песми *Оживљено дјејѝњсѝво* (1947) биће израз-формула која згушњава меланхолију за изгубљеним, а заувек сањаним данима, просторима и људима детињства. Уз истоветан сензибилитет у причи *У свијетѝу моѝ дједа* (1939), потом и у роману *Глава у џланцу ноѝе на вранцу* (1971), или у *Тефѝтеру, Међедовић* се помаља још и као синоним дечије глади за изузетним, лагаријским, хиперболисаним чудима која радују и заносе на путеве мимо реалности. Као алузивни подтекст послужиће и за уобличавање комичког лица гротескних јунака, попут млинара Дундурија у роману *Глава у кланцу ноѝе на вранцу*. Тај распон, од тихе тугованке, са или без образине безбрижности,

до раскоши раблеовске комике, од малене прозраке нечег давнашњег, дубоко и болно интимног до извора разузданог насмејавања чудним чудима, потврдиће семантичку, емоционалну, функционалну удвојеност једног мотива. *Међедовић* у Ћопићевом делу за децу постаје један од најдрагоценијих трагова који остају иза дједа-Рада, један од трагова који поричу смрт (*У свијету моџ дједа*), устоличују бајковну имагинацију као живототворни пулс детињства (*Чаробна шума*), али подједнако отвара простор за неспутано пародијско разигравање усменог јунака и наратива које се препознаје у нон-сенсним и комичним детаљима карактеризација Ћопићевих ликова, али и у ситуацијама када *Међедовић* бива посредан подстрек јунаштву, правдољубивости, чојству (како га доживљује Пепо Бандић у *Осмој офанзиви*). У том смислу, он не може бити пука поштапалица, наводно хватана узгред и успут, већ је показатељ како различито позиционирање текстуално блиских елемената утиче на разнолике облике корелативности са целином што, опет, умножава и видове тумачења (LOTMAN 1976: 188).

И карактеристичне појединости познатих стихова из усмене приче у драмској игри *Дружина јунака* (1945) и у поеми *Пијетшао и мачак* (1957), само наизглед се нуде као опште место поновљено по аутоматизму. У првом случају, највећи део друге слике комада дат је као комички обележена парафраза сцене када Лисац настоји измамити Петла. Но, нити је Лисац заиста лукав, нити је Петао наиван, па мамац „Донио је тетак пшенице-бјелице, ходи да се почастии“ не бива успешан. Реплика мамљеног: „Најљепше хвала! Чуо сам јуче како пионири читају у једној књизи о лисцу који је измаио пијетла на пшеницу-бјелицу, па га је затим појео“ (Ћопић 1975, књ. 10: 267), уводи јасну идеолошку ноту и тенденцију раскринкавања „старих прича“. Али када се исти интерлитерарни цитат изнова нађе у простору ауторске имагинације и додатно преломи кроз аутоцитатну призму и ново песничко уређивање у поеми *Пијетшао и мачак*, изгубиће и пародијско-комичку интонацију, а посебно елементе идеолошке „освешћености“. Уместо тога, усмени подтекст у целисти, па и наведен фрагмент, биће обликован са снажним упливом лирско-носталгичног штимунга, немоћи да се судбина избегне, без трунке дидактичног односа. Од обавештеног јунака који се не да преварити до јунака који не одолева усуду, од одсечне рационалистичко-педагошке демистификације до утапања у елегичу, овај „детал“ такође сведочи о виталности Ћопићевог испитивања многоликости „истоветног“ које се види као привид и по изразу, и по садржају, и по функцији. Двојни аутоцитатни прелом одабраног сегмента тиче се понајвише различитог емоционалног овијања одабраног мотива, али се тиче и позиционог разуђивања у структури конкретних дела: статус стихова-мамаца у усменој причи, њихов статус у драмском комаду, потом у поеми, отвара низ питања о конструктивним дометима подударног текстовног материјала. Он, с једне стране, зближава разнородно, а с друге стране управо потцртава важна дистинктивна обележја различитих поетских светова. У том смислу, у *Дружини јунака* овај цитатни фрагмент, сужен на најпрепознатљивији сигнал за успоста-

вљање везе са фолклорним наративом, заузима само простор реплике, која, са низом најближих, оцртава комички ритам и карактера и једног изјаловљеног покушаја преваре али без важности за само збивање. У поеми, пак, уз развијену поетску стилизацију, заузима простор кључних сижејних тачака, па и рефренског најављивања трагичног исхода.

Када се траже дословце истоветни делови текста, најлакше се уочавају у домену фразеологије и једноставних облика, али ни тад немају идентичну улогу и експресивност. Рецимо, шаљива клетва „дабогда пред топом летио у зубима фењер носио“ наћи ће се на почетку романа *Бијка у Злајној долини* (1963) као израз негодовања који би свако упутио кад би чуо да Лијан увежбава читање на фашистичким лецима (Ћопић 1975, књ. 12: 386). Иста „клетва“ добиће место и у роману *Лијан води караване* (1981) када баба-Мара угледа Лијана како поносито јаше на челу партизанске колоне „као какав стари војсковођа“, па зачуђена ускликне од радости и „прокуне“ старца (Ћопић 1985, књ. 14: 246). У оба случаја реч је о испуцавању псеудоклетве која у основи не призива никакво зло оное коме је упућена иако формално лексички донекле садржи истоветан арсенал убојитог клетвеног потенцијала. Опет, танана разлика коју намеће природа контекста није посве безначајна. У првом случају слуте се понешто озбиљности критике неприличног поступка, па се и псеудоклетва намеће као израз вербалне одмазде и поравнавања рачуна са „грешником“. У другом случају је реч о правој покуди-похвали, изразу милоште, поноса, добродошлице, о чудесној техници непосредног усменог говорења типичног за менталитет који зазира од вербализовања и јавног исказивања нежности па јој прилику даје само у сировом и на наличје обрнутом језичком облику. Варирање једне овакве, иначе ванредне слике, можда делује као ситница, посве загубљена у Ћопићевом бујном прозном изразу. Посматрана у светлу поетике понављања она указује на то колико и микроплан његовог стила може подрити потенцијалну замерку клишеизираних израза и приповедања заснованог, између осталог, и враћањима познатим формулацијама.

Мимо оваквих микроструктурних жанровских прожимања, сродан поступак реинтерпретирања властитог текста уочава се и у домену аутоцитатног обликовања обухватнијих секвенци. Таква је, рецимо, дечија борба за причу-лагарију, причу-бајку, анегдоту, све што разбија „чамотињу“ и свакидашњицу овија изузетношћу. Ћопић је описује у *Причи о Римљанима* као дечију глад за фикцијом, приповеда како се „нанижу“ око стрица Нице и „напопасте“ га: „Ћиће, ајде приповиједај. Ајде ћиће!“, док најзад не „истресу“ из њега жељени почетак (Ћопић 1975, књ. 3: 414); тако и у *Суровој школи* дечак моли старца чобанина за омамљујући дашак легенде; тако и у роману *Глава у кланцу ноге на вранцу* деца дају све од себе да умилоствиве стрица да им приповеда нешто, шта год, чисте му блатњаве цокуле, перу ноге, а кад он „распали“ с причом (о Брки и Међедовићу), све нестане, и кућа, и чељад, и стварност (Ћопић 1975, књ. 13: 322). Поновљање овог мотива у низу Ћопићевих дела у основи има јединствен, суштински заједнички флуид:

бескрајну веру да имагинацијско може бити алтернатива животу и да се од лагарије, заправо, једино и живи. Контекст појединих дела усмерава овакве сегменте или ка анегдотској епизоди, једном ведром и хуморном детаљу-успомени, или ка дубљој мисаоној и емоционалној струји која их обликује као вапај и никад утажену чежњу.

Примера који посведочују Ћопићево трагање за обликом који би један сиже или мотивски склоп у другачијем жанровском систему остварио као аутентичну уметничку творевину, а уз то јој променио интенцију, идејност, функцију, има на десетине. Тако, рецимо, дечија игра „Омани, вујо, репом“ у причи *Посљедња одбрана* (1948) бива сведена на документаристички уздржано упутство за играње игре која се памти из детињства и напросто „препричава“, али у поеми *Шест ђ вукова и један реј* (1958), са стихованом верзијом исте игре, и са утканом патетично-декларативном интонацијом, постаје метафора херојства, слободарства, симболички израз супротстављања бајколиког пролазности, забораву и смрти. У истом контексту могу се посматрати и варијације епизоде о погибији хајдука (Јованчета/ Јованчића). Исприповедана у маниру усмених предања у *Суровој школи* (1948), она представља један од ефектних начина за поетизацију родног краја, за уношење даха свечаног, па и патетичног и светачког величања прошлости, предака, историје. Она је део занесеног старчевог приповедања које дечак „побожно слуша“, пуна детаља који сугеришу истинитост казиваног, обликује се у простору великог усхита, истинске ганутости, снажне илузије живе усмене импровизације. Непосредно, ова епизода јесте део лековитог оснаживања дечака који тек преболева велику болест, посредно она представља једну нит у градњи сензибилитета и назора главног јунака, кључних са аспекта обухватне идејности дела. Када се поново нађе, двадесет година касније, у роману *Орлови рано леће* (1957), биће понуђена без развијања појединости, без еха ламентата над причама предака. Исти мотив овде функционише пре свега као вид уобличавања средишњег романескног простора (Прокин гај) као места маркираног и демонолошким и културноисторијским усменим предањем, истовремено табуисаним и отвореним за пустоловину дечије дружине. Без повишеног тоналитета у емоцији и идејности каква се нашла у *Суровој школи*, овде је поменуто „предање“, понуђено као причање у доколици, као део мотивационог склопа за дечије „одметништво“ и игру. Такође, вредан помена је и статус наратива о мачку и млинару у причама *Мачак ојшцао у хајдуке* и *Воденичар и његов мачак* из збирке *У царсџу лејширова и медвједа* (1939), па у роману *Доживљаји мачка Тоше* (1954), још и у збирци песама *Деда Тришин млин* (1960). Живо ауторско ишчитавање шарм комичног исечка из живота и лакрдијашења јунака-веселака све јаче помера ка статусу метафоричких пројекција изгубљеног детињства.

Посебно изазован у овом контексту јесте и начин уобличавања једног од опсесивних Ћопићевих мотива. Ако се, рецимо, посматрају лирска песма *Куда ћеш, Месече* (1955) и poema *Мјесец и његова бака* (1957), могло би се у први мах закључити да је реч само о крађој/ дужој верзији истоветног мотива и емоције, слике и сензибилитета. Ипак, оно што poema омогућава, а посебно

још и Ћопићев однос према поеми као потенцијално бајковитом фону, не значи само наративно проширивање. Есенција поменуте лирске песме јесте у етеричности, нежности, топлини космичких „породичних“ односа, а посебно у тананости „снеог путника“ као метафоре вечитог трагача за лепотом и изузетним. У поеми се задржава истоветна љупкост небеске сценографије и односа, али се нуди и особито померање и у генолошком усложњавању и у идејној равни. Елементи бајковне атмосфере и структуре, фрагменти басне/ приче о животињама, усмене митске приче, предања и митолошке лирике, чине поему *Мјесец и његова бака* интригантним делом са становишта проучавања генолошке пропусности. Алузије на неке елементе поетике и слике света појединих књижевних врста исходе и преусмеравањем лирске есенције ка фабулативности, на тренутке и дидактичности, каткад и ка хумору, а посебно ка једном важном делу Ћопићеве поетске философије. Вера у хомоген свет натприродног и људског, небеског и земног, живог и неживог, вера у несумњиву повезаност различитог у визији јединства постојећег, обликује се и у духу митско-фолклорне представе, и у духу поетике књижевности за децу. Тај аспект се у лирској песми само хипотетички може разматрати, али у поеми он јесте семантичка окосница и средишња идеја. Штавише, мотив Месеца-путника и Месеца-сведока и Месеца-изазивача чест је у Ћопићевом стваралаштву за децу толико да се може схватати као нека врста метафорички обележеног знака. Варијације овог мотива можда су најнепосредније у песмама *Мјесечина* и *Ојей мјесечина* из збирке *Мјесечине* (1977), које доносе готово истоветну серију дистиха али различитог редоследа, и у самој строфи и у редоследу строфа. Промене у детаљу и тражење другачијег низа идентичним песничким сликама представља један од облика изнимно отворене аутоцитатне игре. Она се можда може читати као неодлучност аутора о најбољем изразу (па нуди оба). Можда се може доживети и као чист виц, једна сасвим необавезна обрни-окрени игрица из забаве и каприца, просто, преслагивање песме. Но, можда се може читати и један од бројних доказа о Ћопићевом схватању властитог дела као отвореног: једна могућност не пориче остале. Ако је коначност у поезији (уметности) само привид, Ћопић релативизује сваку мистификацију феномена праве речи на правом месту, њену компактности и недодирљивост. Уз то, стихови „*Изнад Лике Мјесец сјао,/ кад је ђедо коње крао*“ (Ћорџ 1985, књ. 14: 147), јављају се, уз измењеног актера, атмосферу и емоцију, и у контексту једне од прича из *Башиће слезове боје*. Тада су шеретски одушак ухваћеног лопова, који, како је обичај у селу, пева ругалицу на властити рачун: „*Мјесец сјао кад сам коње крао,/ а Даница кад сам окајаво*“ (Ћопић 1975, књ. 13: 101). У сваком случају реч је о различитим реинтерпретацијама стихова из усмене поезије у којима је Месец вечити сапутник јунака и сведок „неприличног“ момковања.⁹

⁹ „*Мој мјесече, мој сјаши ђушниче,/ досџа ли сам с џобом ђушовао!/ Ти си сјао, ја сам коње крао,/ украо сам вранца и зеленка,/ на вранцу ћу војску војеваши,/ на зеленку доведши дјевојку*“ (ОРАНОВИЋ 1968: 90).

Ћопићева цитатна реинтерпретација с једне стране иде у правцу преименовања потенцијалне меланхолије усменолирског исказа у аутоироничан исказ сеоског мангупа и преступника ухваћеног на делу, те наведеним стиховима даје значење и псеудошале и псеудопокајања. Такав иронијски тон у лирским песмама са сродним стиховима у потпуности изостаје: у *Мјесечини* они су минијатурна похвала ђедовој младости и хајдуковању, нечему слободном, маштарском, другачијем, лудо дрском, нечему што нову младост фасцинира. Из те емоције нараста и позив „*Хајде, Баја, хајдмо роде,/ до мјесеца у њоходе*“, па надаље још и „*Мјесец, њојуи злајне сабље, на дједове сјео зрабље*“ (Сорић 1985, књ. 14: 147), чиме се недвосмислено отвара простор за присећање на начин на који је исти мотив био уобличен у причи *Поход на мјесец у Бајићи сљезове боје* (1970). У том смислу, наведене лирске песме јесу епиграмско „извлачење теза“ из изванредног наративног ламентa над данима када се још могло и још желело досегнути недосежно. У стиховима нема Ћопићеве болности која настаје из свести о вечитој разапетости између хтети и моћи, желети и смети, нема тако значајног амбивалентног егзистенцијалног, духовног, емоционалног распоућења какво се ишчитава у *Походу на мјесец*. Овде Месец и све сањарско које сублимира, постаје ствар вечите прђије („*Шејам обдан и њо мраку/ са Мјесецом у њорбаку*“), судбине одређене од детињства, усуда који се не подвргава преиспитивању већ на крајње поједностављен (бећарски) начин даје као проста чињеница набијена оптимизмом и осмејком вечитог занесењака који од „мјесечевог пожара“ нити бежи, нити му побећи може. Да ли тако *Мјесечина* постаје негација *Похода на мјесец*, или још једно лице Ћопићеве приче, њен коначан исход и смирење, може се домишљати. Ако се у разматрање укључи и начин на који Мјесец-изазивач постоји у *Доживљајима мачка Тоше*, луда опсесија пијаних старца, млинара и крчмара, који се залуд „пењу на небо“ да га нађу, дохвате и доведу на част и пијанку, „да му све кажу у брк“, а он вечито измиче и вечито им се огледа у очима, онда се може препознати још један симболички значај поновљеног мотива. То више није само и искључиво дечији сан, па ни интиман нараторов исказ урођен у спознаје властитих егзистенцијалних немира, то није само меланхолија и распеће, већ чудесан спој лудовања, гротескно-инфантилних старачких вратоломија, а потом и спокоја који налазе сви који се не опиру поливању сребрне светлости.

Како и колико један детаљ у једној песми може у некој другој имати другачију сугестивност, енергију и значење, потврдило би мноштво примера, па и онај који подразумева често Ћопићево враћање рекама детињства и њиховим „злаћаним зрнцима“. У *Босанским њркахима* (1955), Врбас, то „*весело момче, смјело и бучно*“, под чијом снагом „*клицура њуца*“, само успут бива оплемењен и „*злаћаним зрнцем*“ које му на дну светлуца. Ствар детаља у слици планинске реке, један мален пробљесак нечег значењски сложенијег, али овога пута недираног и неразвијаног. У другом лирском исказу постаће много више – симболички израз резигнације, спознавања властите судбине и егзистенције, мотив са суштински измењеним емоционалним и

значењским оболем. Када се у поеми *Црвени Врабац* из збирке *Чаробна шума* (1957) изнова наиђе на „злаћано зрно“, у бајковитој земљи весела, склада, доброте оно постаје симбол занавек изгубљеног. Такав флуид разочарања, залудног трагања, поновиће се и у *Рибици на Врбасу* из збирке *Мала моја из Босанске Крује* (1971), када исти мотив буде именован као „знак варљиви среће невјернице“, знак који се залуд тражио у мутној води и годинама у којима „језде мрачни хаџи без биљеџа“. Да се нешто посве невино и готово невидљиво у једном књижевном делу прометне у метафору Ћопићеве осећајности у неком другом, посведочује и овај, и многи други примери.

Такође, многи примери су доследно, у свим варијацијама, постојани амблеми Ћопићевог сензибилитета и поетског света. Између осталог, такву важност има крунски топос и његове лирике и његовог приповедања – млин-поточар, топос ком ваља посветити посебне странице. Без сумње, реч је о типичном месту Ћопићевог стваралаштва за децу које тек наизглед увек обележава иста емоција, те се, понајпре због важности коју има, привидно промеће у схематизам, у поетски репетиторијум и неку врсту имажинацијског енергента који се не штеди. Не може се оспорити да заиста млин-поточар најчешће носи сву Ћопићеву философију повлашћеног простора који „враћа на затрављене стазе дјетињства“, како стоји у једној од најлепших прича *Баџиће сљезове боје* (Ћопић 1975, књ. 13: 34). Овај мотив балансира у Ћопићевом делу за децу између реалности и фантазма, руралне свакидашњице и нестварности „чардака ни на небу ни на земљи“, између осунчаног, ведрога, игривог, људског и затамњеног, опасног, тајанственог, оностраног, никад до краја докученог хронотопа интимне митологије. Но, интензитет ових својстава варира па се обиље понављања не може читати као механичко преношење готовог обрасца: различитост „истоветног“, у суштини, увек се крије у суптилности нијанси. Те нијансе захватају и статус одабраног мотива у конкретним делима (од узгредног помињања до средишњег дела структуре), и доминантну емоцију (од неке врсте изгубљеног рајског уточишта за којим се сузи до кулиса комике и извора витализма), степен лиризације, чулности, сликовитости, поетске експресије... Млински точак каткад весело лудује, „џоваздан џуџињи, џљуска и луџа“, око млина је сваког дана „џумбус неки, одмора нема“, а истовремено ствара „бисерне облаке“ у којима се „џуџин џовас вије“ и све прекрива „џамучним џрахом“ (*Деда Триштин млин*), „без престанка меље и бруји као неки огромни бумбар“ (*Доживљаји мачка Тоше*), представља место породичне идиле млинара усамљеника и његових верних сапутника и носи срце инфантилне раздраганости. Каткад је инверзија опасних шумских колиба фолклорне бајке, обрастао у растиње, робусан и „чупав“ као и његов власник, млинар Дундурије, место дечије слободе, најбољих прича, највеће сласти и најбоље погаче, место потпуног хедонизма и отпора конвенцијама (*Глава у кланцу ноге навранцу*). Каткад је, опет, као у *Бајци о добром Ћоси*, овијен тајанством, наглашеније повезан за фолклорним представама о граничним просторима и опасним местима, дат као вилинско и дивовско станиште, место са ког се залутали путник не враћа, у ком се

„мноџо сѣрацих десило сѣвари/ без ѣраџа, ѣласа, у млину овом/ ишчезе мноџи ѣомеѣар сѣари“ (Ћопић 1975, књ. 9: 433)... У зависности од поетике врсте у коју се укива, али и од непосредног повезивања са интимом самог аутора, целовитост одабраног сегмента, увек, па и овде, показује се, ако не као многоликост, онда засигурно као двојност.

Избор примера на којима се овде настојало указати како и колико Ћопићева аутоцитаност може бити аналитички интригантна – тек је мален део „грађе“. Премда може деловати поприлично насумичан, овакав одабир је ипак начињен намерно. Велике упоредне паралеле верзија књижевних дела (или сегмената књижевних дела) далеко би премашиле обим осврта на једно својство Ћопићеве поетике.¹⁰ Да ли је Ћопић трагао за идеалним обликом

¹⁰ Само роман *Делије на Бихаћу*, у оваквом контексту, морао би и могао би бити посебно сагледан. Он је својеврсни омаж свеобухватном Ћопићевом поетском аутоколажирању. Оно се, пак, не доживљује ни као пуко монтирање, „изрезивање“ и „лепљење“ исечака из раније објављених дела, па ни као поступак са далекосежном тенденцијом потрпавања традиционално појмљеног романа као жанра, а посебно не феномена оригиналности. Но, на свој начин, Ћопић је о томе ипак понешто рекао и овим романом и целином свог дела. Већ одломак из песме *Везиља слободе* (1944), постављен као мото *Делијама на Бихаћу*, недвосмислено најављује аутоцитатни стваралачки приступ. Али, како већ природа временског одклона намеће измењен поглед и на дешавања важна мемоарском концепту, и на „говор“ властитог књижевног дела, низ познатих места овде добија и понешто ново. Поновни одлазак у Кланац прича и навођење одломка из романа *Глава у кланцу ноге вранцу* о првом сусрету са млинаром Дундуријем; комадићи „магарећих година“, стихови из песме *На обали Уне* из збирке *Мала моја из Босанске Крупе* о граду ког више нема а „трепти у срцу“ стварнији је од стварности, „ружног, болесног сна“, сећање на „бенекачу“ Мрвицу која се ухватила у коло, па „ђипа и танца, безобразница, као да је поред ње десетар Омладинске чете“ а не „друг Тито“, а којој је посветио причу *Мрвица брани командантиа* и овде је поново испривао; па стихови из песме *На Пејировачкој цесити*; па Мачкова пећина и предање о хајдуку Јованчету; Ницекањино „вирење“ у заседање АВНОЈ-а, и низ других епизода, мотива, јунака, слика, описа из Ћопићевог стваралаштва, заиста овај роман чине врхунцем његовог аутоцитатног поступка. Но, као и у свим претходно поменутих примерима, и овде је реч о поновљеном које губи статус истоветног текста. Рецимо, ако се пажња задржи само на једној појединости, познатој епизоди из *Доживљаја Николејине Бурсаћа* (1956), могуће је уочити бар један аспект различитости „истог“. Када се *Контрола у Бихаћу* нађе у контексту романа (Ћопић је наводи дословце), она постаје део структуре другачије од збирком обједињених прича. Њена независност у смислу заокружене наративне целине мења се за романескну епизоду, а то, опет, по природи жанровског преусмеравања, мења и структурну и семантичку речитост поновљеног. Потом, у *Делијама на Бихаћу* нуди се као сведочанство Јовице Жежа о Николетини који је наваљивао „ко неслан ован“ да види „вијећнике АВНОЈ-а па бог“, замало изазвао „опште југословенску гунгулу“, такву да се задуго после Јовице Жежу и даље стезало грло од страха, као прича коју коју он једва једном до краја исприва „крај распламсале ватре“ у кући баба-Тодорије. То дражење читаоца да дозна шта је заиста било тога дана, та експозиција овијена атмосфером приче из живота, па и легенде, та пред-прича мењањем аутора (и „одрицањем“ од ауторства) заправо мења и природу потоњег текста. *Контрола у Бихаћу* тако добија понешто од магије приче која се усмено казивала, која је имала казивача и слушаоце, сценографију усменог комуникативног чина (наваљивање публике да је чује, оклевање приповедача, припремање „лекаријама“

појединих мотива (јунака, сижеа, реплика, описа, епизода), да ли је сваку довршеност узимао као привид и тек као једну од могућности, или је овде реч нечему нехотичном са аспекта промишљеног грађења естетске делотворности књижевног дела – може остати недоумица. Можда контрадикторни одговори следују и питању да ли сваки нови облик поновљеног ваља читати као негацију и деконструкцију претходног, или баш супротно, као афирмацију онога што је аутор сматрао виталним, непревазиђеним, значајним. Да читалац мало-мало па наиђе на већ виђену досетку, фигуру, израз, поређење, на, рецимо, истоветан опис Лијановог изгледа и страсти, на Дундурија, Николетину Бурсаћа, на Међедовића и Тосу, на дједа Рада, стрица Ницу, на млинара Тришу и мачка Тошу, на ђаволе и дрекавце, на млинове и реке, свраку-крадљивицу, школу као место из ког се мало ко жив поврати, на пијане црквењаке, Месеца-путника који намигује и мами – јесте очигледно. А да ли то ваља доживети као радосне сусрете са познатим и драгим, као мале поетске „компасе“ (мале у поређењу с дједа-Радом – ĐANOVIĆ 1981: 144), као оно познато гледиште о аутору који увек заправо пише само једну књигу, или, пак, као клише, фразирање и једноличност – оставља се сензибилитету сваког читаоца.

С једне стране аутоцитатна потреба Бранка Ћопића упућује на монологизацију исказа затвореног у мрежу препознатљивости за које се песничка и приповедачка нит непрестано наново хвата. С друге стране, тај Ћопићев поступак сведочи о дијалогизацији текстова, о напетости међу реченим па поновљеним, о заснивању аутоцитатног поетског идиолекта. У њему пак нема замршеног шифрирања које би од потоњег тумача тражило замашно стрпљење и још замашнију осетљивост за распознавање цитатних и аутоцитатних места: она се виде лако, намерно огољена, напосто – блескају пред очима. А опет њихова функционалност, улога у структурном, семантичком, идејном, естетском бићу сваког новог текста у ком се препознају као „стари“ текст, може се тумачити као вишеструк изазов. Између осталог и по томе што негирају значењску једнодимензионалност. Такође, и по томе што релативизују међе појединих дела као монолитних и доречених целина, међе жанрова, поезије и прозе. У извесном смислу, и дакако само у појединим примерима, могло би се говорити и о поступку прозаизације лирике и лиризације прозе, о отварању властитог опуса за низове варијација које га уобличују као потрагу за другачијим смислом и ефектом већ датог.

Ако се сумња да феномен понављања и поновљеног доноси преиспитивања властите речи у новом контексту, онда ни тврдња да је понављање

бабе-Тодорије да се „прочисти грло“ и прича крене „смиреније“). И, коначно, удевање ове приче у романескну структуру представља један од начина на који се динамика *Делија на Бихаћу* обликовала у сталном смењивању ламентације и анегдоте, ратног страдања и комике. Као зглоб сложене структуре ова прича носи друго лице фикцијског: оно које релативизује границу са истинитим, личним, мемоарским при чему лик Николетине Бурсаћа не губи на уметничкој пуноћи.

спас од самозаборава не би могла опстати. А чини се, реч је и о томе. Можда највише баш о томе. Сва та сусретања већ прочитаног и доживљеног у Ћопићевом опусу, и када је реч о распршеним фрагментима и када је реч о комплексном поступку стварања верзије књижевног дела, схватају се као упоришта емоције и наравије која оцртава идентитет једног књижевног опуса. Оно што се одвајкада признаје ритму, рими, музикалности лирске поезије, а постиже управо понављањима која лирски исказ чувају од расплињавања (ŠTALGER 1978: 47), намеће се и уз Ћопићево дело. Та ритмика и ритмичност „истоветног“ текстовног фонда који се стилски, језички, жанровски, семантички и на сваки други начин варира, сведочи о привидно парадоксалном уметничком поступку: жељи за сталном променом и истовремено сталном препознатљивошћу. У духу Ћопићевог суштинског поетског начела, у духу амбивалентности, то не изненађује.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вукић, Ана. *Слика светиа у ђријовейкама Бранка Ћопића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.
- Клеут, Марија. Увод у читање српске народне књижевности. *Српска народна књижевност*. Приредила Марија Клеут. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001, 5–65.
- МАРИАНОВИЋ, Воја. *Живоић и дело Бранка Ћопића*. Бања Лука: Глас српски, 2003.
- Пенчић, Сава. Покушај бежања од епике. *Лейиоис Майице српске* 134/ 382/ 4 (1958): 397–398.
- САМАРЦИЈА, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Ћопић, Бранко. *Сћари неврјерик. Светић маџарац. Људи с рејом. Горки мед. Несми-рени райићик*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 3. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.
- Ћопић Бранко. *Доживљаји Николејине Бурсаћа. Не ѿуџуј бронзана сћражо*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 5. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.
- Ћопић, Бранко. *Пјесме. Пјесме ѿионирке*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 9. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.
- Ћопић, Бранко. *Приче исјод змајевих крила. У царсћиву лейићирова и медвједа. Доживљаји мачка Тоше. Дружина јунака*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 10. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.
- Ћопић, Бранко. *Босоноџо дјейињсћиво. Приче занесеноџ дјечака. Маџареће џодине. Приче ѿарићизанке. Врайоломне ѿриче*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига

11. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.

ЋОПИЋ, Бранко. *Пионирска тприлозија. Орлови рано леће. Славно војевање. Бићка у Злајној долини*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 12. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.

ЋОПИЋ, Бранко. *Баћћа сљезове боје. Глава у кланцу ноће на вранцу*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 13. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.

ЋОПИЋ, Бранко. *Делије на Бихаћу*. Сабрана дела Бранка Ћопића. Књига 14. Живорад Стојковић (прир.). Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.

ЋОПИЋ, Бранко. *12 – XII – 1939: увече. Аутиобиографски сѝис*. Живорад Стојковић (прир.). Београд: БИГЗ, 1994.

ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалоџ с традицијом. Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

*

ЋОПИЋ, Branko. *Skiti jure zeca*. Sabrana djela Branka Ćopića. Knjiga 14. Muris Idrizović i Izet Sarajlić (ur.). Sarajevo: Svjetlost – Veselin Masleša, 1985.

DANOJLIĆ, Milovan. Najbolji Ćopić. *Kritičari o Branku Ćopiću*. Muris Idrizović (prir.). Sarajevo: Svjetlost, 1981, 138–152.

JEREMIĆ, M. Dragan. Delo koje nas veseli i nadahnjuje. *Kritičari o Branku Ćopiću*. Muris Idrizović (prir.). Sarajevo: Svjetlost, 1981, 165–172.

LOTMAN, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Novica Petković (prev.). Beograd: Nolit, 1976.

ORAĆ TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citanosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

ORAHOVAC, Sait. *Sevdalinke, balade i romanse Bosne i Hercegovine*. Prikupio, izbor i redakciju izvršio Sait Orahovac. Sarajevo: Svjetlost, 1968.

ŠTAJGER, Emil. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Drinka Gojković (prev.). Beograd: Prosveta, 1978.

VUČKOVIĆ, Radovan. Zbilja, humor i lirizam u Ćopićevim romanima. *Kritičari o Branku Ćopiću*. Priredio Muris Idrizović. Sarajevo: Svjetlost, 1981, 214–234.

Snežana Šarančić Čutura

POETICS OF REPETITION AND OF THE REPEATED
IN THE WORKS OF BRANKO ĆOPIĆ

Summary

The paper analyzes some forms and meanings of repeated images, summaries, motives, heroes, anecdotes and lines in Ćopić's works for children. Although critics often assessed Ćopić's inclination towards repetitions as a shortcoming, the given procedure is seen here as a fruitful self-quoting technique. It most often relativizes the concept of sameness because what is repeated in the new context is shaped differently (in terms of genre, semantics and ideas). In addition, the said procedure is seen as a form of "rescue from forgetting", as establishing a dialogue with one's own imagination as well as with the identity of the artistic world that it shaped.

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
Катедра за језик и књижевност
sarancic.cutura@gmail.com

Др Јован М. Љуштановић

БРАНКО ЋОПИЋ И ДАНИЛО КИШ – ДЕТИЊСТВО КАО ПОТРАГА ЗА ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИМ КЉУЧЕМ

Рад пореди приповедање о детињству Бранка Ћопића и Данила Киша. Предмет поређења су ране Ћопићеве приповетке које тематизују детињство и *Башића сљезове боје*, као и Кишова породична трилогија (*Рани јади*, *Башића, ђејео* и *Пешчаник*). Упркос великим поетичким и жанровским разликама, откривају се многе тематске аналогije и сличности у поступку: аутобиографско приповедање у првом лицу, приповедачки импресионизам, потрага за изгубљеним временом детињства, децје суочавање са губитком оца и, уопште, са смрћу, еволуција приповедачких поступака, антрополошки песимизам.

Кључне речи: аутобиографско приповедање, детињство, дјед, отац, смрт.

Има ли уопште смисла поредити књижевно дело Бранка Ћопића и Данила Киша? Реч је о писцима различитих генерација (Ћопић је рођен 1915, а Киш двадесет година касније, 1935. године). Следствено томе, почињали су свој књижевни рад у различитим културним, књижевним и историјским околностима (Ћопић крајем тридесетих, а Киш поткрај педесетих година двадесетог века). Истина, били су савременици, егзистирали су заједно у истом граду и истој књижевној чаршији барем три деценије, вероватно су се и сретали.¹ Скоро је немогуће да Киш није читао Ћопића, који је рано ушао у читанке и био изузетно популаран. Да ли је Ћопић читао Киша, то не знамо, мада, судећи по Ћопићевом јавно исказиваном „антимодернизму“, можда и није.²

¹ Овде се не бавимо могућим сусретима и непосредним контактима Ћопића и Киша.

² Међу Ћопићевим јавним иступима против модернизма најпознатија су његови сатирични прилози у *Језу* током 1952. године (РЕКОВИЋ 1986: 134), на који је уследио оштар полемички одговор Зорана Мишића (Мишић 1952), као и интервју дат *Литературној гезети* (15. јули 1960) у коме пише да је Југославија „културна провинција Запада“ и да су писци „реалисти“ у њој потиснути (ЛУКИЋ 1968: 121; РЕКОВИЋ 1986: 285–286).

У оправданост поређења књижевних дела Ћопића и Киша највећу сумњу, ипак, уносе суштинске поетичке разлике. Оне су јако наглашене и снажном опреком између традиционалног и модерног која је на српској и југословенској књижевној сцени артикулисана у полемици између „модерниста“ и „реалиста“ у педесетим годинама двадесетог века и још се дуго рефлектовала у јавном књижевнокритичком дискурсу. У таквој културној клими Ћопић је најчешће опажан као традиционалиста. Зоран Мишић (1953: 5–6) ће, у полемичком жару, описивати његову литературу као „регионалну“, „ситнореалистичку“, „анахрону“, као литературу „која нема драж тематске новине“. Петар Цадић (1960: 57) сматраће да веза с усменим приповедањем држи Ћопићеве приповетке „на пристојној удаљености од захева савремене приче“. Јован Деретић (2002³: 1181) тврдиће да је Ћопићево приповедање „ближе старим реалистичким приповедачима него савременим писцима, модернистима и западњацима“.

Промене су наговештене тек када је Борислав Михајловић Михиз (1970: XII) у предговору *Бацтије слезове боје* узео у одбрану Бранка Ћопића од „кратковидности дневних мода“ књижевне критике. Последњих двадесетак година, развојем наратолошке анализе и теорије интертекстуалности, Ћопићево дело почиње да се тумачи као креативно транспонованье фолклорне традиције (Микић 1994; Пешикан–Љуштановић 2012; Шараңчић–Чутура 2013). Све више почиње да се опажа „Ћопићево приповедање обједињује два тока српске књижевне и културне традиције, усмени и писани“ и да је оно „суштински стваралачки јединствено и индивидуално“ (Пешикан–Љуштановић 2012: 51). Ипак, све то и даље потврђује да је Ћопићева поетика чврсто везана за усмену традицију.

Насупрот томе, дело Данила Киша од почетка опажано је као изразито индивидуално, ново, особено, модерно, повезано са савременим европским токовима. Кишове, често свесне стваралачке мене за Јована Делића (1995: 28) „увјек носе мирис нове стваралачке авантуре трагања и истраживања прије свега на плану форме“, али и „снажне и изненадне заокрете на тематском плану“. Предраг Палавестра (1991: 267) опажа Киша као „европског писца и интелектуалца по томе што је разумео и до огорчења бранио начело индивидуалности и личне слободе“. Истицана је и Кишова најдубља веза с модерним западноевропским романом двадесетог века. Љубиша Јеремић (1976: 139–140) пореди *Пещаник* с *Уликсом* Џемса Џојса, сматрајући да би о овом роману требало говорити „у терминима новог европског романа“. Јован Деретић у својој *Историји српске књижевности* (2002³: 1203–1204) тврди за Кишове романе и приповетке да су „остварени густом симболиком и суздржаним казивањем, у којима се поетско преплиће с есјистичким, изразили су прустовску носталгију за минулим временима“.

Очигледно, дела Бранка Ћопића и Данила Киша бивају опажана у двема потпуно различитим критичким и интерпретативним перспективама. Упркос томе, сматрамо да ова два књижевна опуса имају више додирних тачака него што се на први поглед види. Тематика везана за детињство не-

сумњиво их спаја. Пажљивији поглед на овај тематски комплекс код једног и другог писца открива нам, без обзира на многе суштинске разлике, читав низ аналогичности, подударности, па и дубљих сродности, које нису само тематско-мотивске него се тичу и појединих књижевних поступака и значења. Покушаћемо овде да колико-толико обухватимо поље пресека између Ћопићевог и Кишовог дела.

Несумњиво подударно код Ћопића и Киша јесте то што су се и један и други опсесивно бавили детињством деценијама. Ћопић је своје прве приче о детињству написао и објавио још пре Другог светског рата (1939. и 1940. године), па је, потом у књигама *Босоноги дјетинство* (1957) и *Приче занесеног дјечака* (1963), развијао и ширио овај тематски круг, да би га, на крају, заокружио у венцу прича под насловом *Баџића сљезове боје*, 1970. године. *Баџићу* је пропратио надахнути предговор Борислава Михаиловића Михиза, чиме је отпочело канонизовање ове Ћопићеве књиге, али то је, на неки начин, заклонила њену дугу генезу и низ књижевно изузетних прича које су јој претходиле. И Данило Киш је „готово двије деценије био закупљен својом породичном трилогијом“ (Делић 1997: 28), а та закупљеност превазилази временски оквир који дефинишу *Баџића ђејео* (1965), *Рани јади* (1969) и *Пешчаник* (1972), јер су се и после тога појављивале приче с истом тематиком и ликовима.

Очигледно реч је о два стваралачким историјама које су реализоване кроз низ књижевних дела повезаних тематиком и књижевним поступцима. Унутар и једног и другог књижевног корпуса има различитих врста понављања, варирања истих мотива, накнадног допуњавања и организовања хронолошког реда збивања и других разноликих узајамности. Притом, постоје значајне жанровске разлике између Ћопићевог и Кишовог корпуса. Ћопић се креће од појединачних прича сродне тематике и приповедачког поступка према вишеструко узглобљеном венцу прича каква је *Баџића сљезове боје*, која тежи према роману. Кишу су, у унутрашњој хијерархији породичне трилогије,³ *Јолазна ђачка Рани јади*, који се могу читати као венац прича (али и као роман), а потом следи пут у аутентичне романескне структуре попут *Баџиће*, *Ђејела* и *Пешчаника*. Другим речима, што се жанровског уобличења тиче, докле Ћопић стиже, Киш одатле полази.

Та разлика није без значаја, и, чини нам се, тиче се семантичке и, уопште, приповедачке сложености једног и другог књижевног корпуса, али без обзира на то, подударности су бројне. Оба књижевна корпуса добрим делом почивају на аутобиографском приповедању. То, у оба случаја, између осталог, значи присуство аутентичне аутобиографске грађе из живота писаца. На пример, и Бранко Ћопић и Данило Киш су рано остали без оца и та биографска чињеница рефлектује се и те како у њиховом приповедању о детињству.

³ По години објављивања, *Баџића*, *Ђејео* (1965) претходи *Ранима јадима* (1969). Међутим, широко распрострањено је мишљење књижевне критике да је логичан поредак породичне трилогије: *Рани јади* – *Баџића*, *Ђејео* – *Пешчаник* (Делић 1997: 66–67).

Истовремено, аутобиографско приповедање доноси и широко коришћење приповедања у првом лицу, раслојавање приповедача (и фокализатора) на Ја одраслог и Ја детета, снажно експонирање дечје тачке гледишта, али и њено претапање с тачком гледишта одраслог који прича о својој прошлости. Такође, пут који преваљују оба књижевна корпуса о детињству јесте поступно ослобађање од приповедања у првом лицу и дечје перспективе. Тако, на пример, код Бранка Ћопића у другом делу *Башиће сљезове боје*, у *Данима црвеног сљеза*, видни су веће присуство приповедања у трећем лицу и проређивање прича које непосредно тематизују детињство, што доноси и промену емотивних регистара и повећање „опорости“ приповедања, али и сугестију приповедачке „поузданости“. Постоји аналоган процес и код Данила Киша. Распрострањена тврдња књижевне критике „да је дјетињство основна тема Кишове трилогије“, како показује Јован Делић (1997: 68), „највећма важи за *Ране јаде*, а веома мало за *Пејчаник*“. Такође, ако се упореди *Пејчаник* са *Башићом*, *Њејелом* и *Раним јадима*, видан је Кишов „покушај да се побегне од првог лица једнине и да се уведе треће лице“ (Делић 1995: 309). Та промена, између осталог, тиче се сугестије „поузданости“ приповедања и пишчеве тежње да иронично-трагичну слику света коју доноси *Пејчаник* учини универзалном.

Ипак, процеси напуштања дечје тачке гледишта и аутобиографског приповедања у првом лицу истичу се, управо, на фону оног субјективног („непоузданог“) приповедања у коме детињство игра вишеструко важну улогу. У оба књижевна корпуса одиграва се нека врста свлачења кошуљице детињства. Разоткривање тог процеса може почети од питања шта значи поднаслов Кишових *Раних јада* – *За децу и осетљиве* – и колико се он може применити на Ћопићево дело.

Синтагма у поднаслову Кишове књиге преузета је од француског песника Макса Жакоба (Max Jacob) и наслова његове песме *Pour les enfants et les raffinés*.⁴ Жакобова песма, барем судећи по постојећим преводима на српски језик⁵, истовремено је и једноставна и наивна и на модеран начин непрозирна. У њој се поступно разоткривају дијалог и имагинарна игра јахања коња одраслог и детета (оца и кћерке). То је игра која би да премрежи свет. Она се дотиче и мотива смрти – „звоно звони“ – али је и смрт игра, негде је другде: у Периналу, у Ла Рошелу, у Епинала. О њој се говори, у лаганом прелету, у

⁴ Киш се првотно устезао да преведе израз „*Pour les enfants et les raffinés*“ сматрајући да „не може да нађе адекватну реч“ (Киш 1960: 9). О овој песми Макса Жакоба, као и поетички сродној поезији Марка Ноена, пре тога је писао Бранко Миљковић у *Видицима* 1955. године и ту је већ артикулисана српска варијанта: „за децу и осетљиве“ (Миљковић 1972).

⁵ Први превод је Софије Даничић (Џаков 1954) и нашли смо га у једном кратковременом часопису за књижевност (појавила су се само 2 броја) из 1954 – *Црвено јесће*. Часопис је био радикално левичарски, умногоме супростављен актуелној југословенској културној политици после 1948. године. Његови уредници Сулејман Галибовић и Жак Закс (Александар Поповић) завршили су на Голом отоку. Други превод је део поменутог текста Бранка Миљковића.

ритму разбрајалице, што је посебно видљиво у преводу Бранка Миљковића (Миљковић 1955: 174–176).

Бранко Миљковић, који је први код нас интерпретирао ову песму, говори о „поезији која је настала негде између детета и одраслог“ (Миљковић 1972: 174). По њему: „Музика *иџре* и један *йомало йужан хумор* (курзив Б. М.) карактеришу поезију која је писана за децу и осетљиве“ (Миљковић 1972: 178). Тај „помало тужни хумор“ добрим делом произлази из децјег (у игри, или као у игри) додира са смрћу. О песничком међупростору између детињства и одраслости говори и Данило Киш, пишући о поезији за децу Милована Данојлића: „Дух се ослобађа свих закона, поетике, конвенција, машта се ослобађа свих обзира, фантазија подетињи (што ће рећи: постаје изворнија, слободнија, окретнија)...“ (Киш 1960: 9). Међутим, Киш, иако пореди Жакобову песму с Данојлићевом песмом *Два сайуна*, у којој, уз игру и нонсенс постоји и осећање пролазности (Љуштановић 2009: 277–278), не спомиње тему смрти. Чини нам се, да је Киш, ипак, проценио да код Данојлића тема пролазности није централна, и, можда, посредно изразио оно схватање поезије за децу, које је доцније формулисао Влатко Миларић, тврдећи да поезија за децу почива, између осталог, и на „духу који није под присмотром смрти“ (Миларић 1970: 34). Насупрот томе, причање о детињству „под присмотром смрти“, али и истанчана контрола те „присмотре“ – грађење онога што Миљковић назива „помало тужним хумором“ – обележавају у приличној мери и Ћопићеве приповетке о детињству и Кишову породичну трилогију. Тако одредница „за децу и осетљиве“ несумњиво повезује Ћопића и Киша, али отвара и питање о традиционалном схватању појма *књижевносѝ за децу* и његовим границама.⁶

Бранко Ћопић је децје искуство са смрћу најнепосредније је тематизовао у причи из 1939. године *У свијетѝ моџа дједа* (1964: 25–28).⁷ Прича је

⁶ Ћопићево књижевно дело за децу је обимно и тематски, жанровски, поетички разноврсно (поезија и проза, реалистичка дела и фантастика, наглашена идеолошка функција и нонсенсна игра). У њему доминира хумор, али има, више него што се на први поглед чини, меланхолије, осећања пролазности, па и смрти. То дело није увек лако одвојити од приповедачког корпуса о детињству којим се бавимо, мада би нешто већа „присмотра смрти“ и осећање апсурда као темељни доживљај човековог положаја у свету, били могући критеријуми по којима се издвају приче о детињству. Што се, пак, тиче Кишових *Раних јада*, Маријана Хамершак и Дубравка Зима (2015: 20), позивајући на контекстуално читање паратекста (подналова), тврде да „*Рани јади* (1969) Данила Киша нису дјечја књижевност, иако се ради о збирци прича *за децу и осетљиве*, која се баве одрастањем виђеним 'очима детета'“. И тематика и сложеност Кишовог приповедачког поступка (Делић 1997: 65–142) дају им за право, мада има прича које су отвореније за децје читање, а, на пример, прича *Дечак и ѝас* у програму је за пет разред основне школе и, по сведочењу мр Марине Токин, професорке из Основне школе „Војвођанских бригада“ у Новом Саду, доживљава изузетну рецепцију код једанаестогодишњака.

⁷ Као референтно издање користимо десету књигу из Ћопићевих *Сабраних дела* (Ћопић 1964). Подаци о годинама издања прича преузети су уз ње.

испричана у аутобиографском модусу приповедања, с апсолутном доминацијом тачке гледишта дететета. Радња приче почиње у разреду, у часу „када су с цркве у бјелу пустињу отпловили ударци звона усамљени и тужни“. Учитељица изненада шаље дечака кући и то он доживљава као изгон из топле сигурности учионице у „снежан дан пун млијечне неугодне свјетлости, која долази незнано однекуд“ (1964: 25). Он, сензибилизван тим хладним простором и још нејаснијим наговештајима, доживљава свет као потпуно испражњен и обезбојен и тај доживљај је само је на корак-два од тоталне обезбојености света коју нам, на пример, сугерише слика *Белоџ квадратна на белом њољу* Казимира Маљевича.

Реч је о чулном, дифузном, али изузетно јаком доживљају света. Коначно сазнање даје умро дјед Раде трансформише тај доживљај у сучавање с искуством истинске егзистенцијалне усамљености. Ни нежно миловање учитељице по глави, ни привидно топло питање: „Је ли ти жао што ти умро дјед?“, сељанке која пролази крај детета не сачекајући одговор – не значе ништа суочени с празнином која се отворила пред дечаком. Ни породица, закупљена смрћу домаћина, не обраћа превише пажње на дете, које ће у једном часу помислити „та нико читав дан не гледа на ме“. Дечак не зна ни с ким је испратио дједов ковчег до гробља:

„...Нека од жена узела ме је за руку.
– Ајде, мој синко, испрати свог дједа.

Пошао сам тако *чудноватио усамљен* (курзив Ј. Љ.) у ћутљивој гомили“ (1964: 26).

Дете је у том часу, у пуном значењу те речи субјекат, који покушава да на свој дечји и људски начин трансцендира смрт: „...Бунило се моје мало дјетињско срце пред стварима дотле непознатим и страшним“ (1964: 27). И зато, чим се докопао сигурног места, какве-такве тачке ослонца, топлог кута „иза велике фуруне“, дечак отпочиње да реконструише слику разбијеног света, отпочиње обнову идентитета: „И док су у другој просторији око дугачке софре јели и напијали за покој душе, ја сам осамљено несметано путовао по свијету дједових зимских прича – по дједову свијету“ (1964: 27).

Први прави људски контакт после дједове смрти дечак остварује с „пријатељем говедаром“, који долази да спава иза пећи. „Старчев гунђави благи глас“, слуте се, наговештава неку врсту замене за мртвог дједа. Дечак се лицем прибија уз говедарев рукав. Цела ситуација – лежање поред старца, топлина и тактилни контакт – аналогна је ситуацији коју је Ћопић описао у причи *Трећиња* (1964: 48–52). У тој причи дечаку (четворогодишњаку) умире отац само неколико месеци пошто се вратио из рата. Сви жале троје деце која су остала сирочад, али и дједа Рада који је, изгубивши сина јединца, и сам остао „сирота“. Радознали дечак, лежећи поред дједа, пита: „Јесмо ли ми сад сирочад“. Дјед дрхти, грли дечака и каже: „Нијесте ви сирочад док је

год дједа у животу“ (1964: 49). Тако дјед супституира, на неки начин, мртвога оца, да би потом говедар, супституирао мртвога дједа.⁸

Говедар је својеврсни медијатор који помаже дечаку да наспрам искуства са смрћу као испражњеношћу и обесмишљеношћу изгради свет у коме дед још увек живи у мислима и имагинарним разговарима, и, пре свега, преко онога што је приповедао. Фикционални свет дедових прича обужмљује цео видљиви свет: „...Непознат шум подсећа на његове виле и змајеве, у мјесечне ноћи пењао се уз сусједни бријег велики грешник Игњатије, а гомила облака у сутон крила је његовог храброг Међедовића“ (1964: 28). Све је поново испуњено бојама и смислом.

Старац као заштитник и медијатор у творењу идентитета и смисла добија дубље симболичко значење у Ћопићевој причи *Глас из дјејџињсџива* (1964: 29–32). Главни лик, полуслепи старац Лазар, сећа се свог дечјег избеглиштва и невидљивог старца, тачније старчевог гласа, који га води кроз мрак. Шестогодишњи дечак, „уморан и рањавих ногу“, јаше на вољу и једини му је ослонац и једина заштита, у мору неодређених звукова, јасно питање: „Има ли те, мали?“ (1964: 31). Лазар је целог живота „тајно очекивао тог човјека“. Он је, као „свилена сјена“, „вјечито лебдио над његовим тврдим тежачким живљењем“ (1964: 32). У имену главног лика Лазар и у очекивању спаситеља, јасна је алузија на новозаветног Лазара из Витиније кога је Христос васкрсао. Сем тога, све је испричано у трећем лицу, привидно знатно „поузданије“ него приповедање *У свијетју моџа дједа*, али Лазар је нека врста „рефлектора“, јака унутрашња фокализација узима причу под своје и приближава је приповедању у првом лицу.

У причама *У свијетју моџа дједа* и *Глас из дјејџињсџива* задата је једна од важнијих поетичких линија у приповедању Бранка Ћопића. Заснован је лик „занесеног дјечака“, који, осмишљавајући и испуњававајући свет причом, успева је да укине све границе и све да измеша: „Шта је стварност, а што бајка?“ „Шта је игра, а што живот?“ „Шта је прошлост, а шта садашњост?“ (Ћопић 1964: 23). У дестабилизованој дечјој слици света јавља се трачак смисла, лик старца који има улогу заштитника и спаситеља, артикулише се Ћопићево приповедање о „добрим старцима“ и „занесеним дјечацима“ – бићима блиским овоземаљским границама животног круга (рођењу и смрти). Маргинализовање средишњег дела животног круга посредно нам наговештава емотивни основ Ћопићевог тематско-мотивског система, то је одсуство оца (али, на неки начин и мајке) и приповедање о животу у топлоту, заштићеном окриљу дједа Рада, али, истовремено, и у свету који је гранични и у коме се често не разликују старци и деца. Управо у том необичном двојству старца који су истовремено и архетипски заштитници – можда, анђели чувари – и обични, опсесивни, детињастии, људски немоћни и трошни,

⁸ Несклад између хронологије и логике књижевног корпуса и времена објављивања књига, као и у Кишовој породичној трилогији, постоји и код Ћопића: Он прво објављује причу о дједовој смрти (1939), па онда о очевој (1953).

израста поетичност необичност већег дела *Јуџара њлавоџ сљеа*, у првом делу *Баџиће сљезове боје* (1970).

Управо дечје суочавање са смрћу и покушај да се смрт трансцендира и да се стабилизује свет унутар породичног универзума, повезује Ћопићево и Кишово приповедање о детињству. Иако је је у оба случаја реч о „занесеним дјечацима“, ипак, чини се да је Кишов Андреас Сам, у односу на Ћопићевог дечака, јаче сензибилизван. Он има „неку болесну преосетљивост“ (Киш 1965: 70). И док је смрт за Ћопићево дете непосредни губитак вољеног дједа, који је надомештавао оца, Кишов Андреас Сам у *Баџићи, њејелу* суочава се са смрћу ујака „којега није познавао“. Андијеву емоцију индукује мајка: „Појачано звецкање кашике о звонки кристал одало је дрхтање њених руку“ (Киш 1965: 14). Њено присуство, разговор, и, пре свега, дечакова емотивна везаност за њу, стварају осећајно поље која се не изражава обезбојеношћу и испражњеношћу спољног света као што је то случај код Ћопићевог дечака, али које је у целини саздано од усредсређености на ситне знаке промена у мајчином изгледу: „Била је бледа у блештавој светлости сунца, као напудрана, само су јој очи биле оивичене руменим колутовима“ (Киш 1965: 14). Све то ствара основе за унутрашњу драматизацију смрти, иако је она чињеница на периферији Андреасовог света која тек емотивним посредовањем допире до дечака. Аутобиографски приповедач, из неког времена после детињства, каже: „Реч смрт, то божанско семе што га је моја мајка тог јутра посејала у моју радозналост, почела је одједном да испија све сокове моје свести, а да у први мах и нисам био свестан тога бујања“ (Киш 1965: 14).

Андреасова опседнутост смрћу, која иде до физичке мучнине, и која сама себе производи у својеврсној „игри огледала“, тиче се свих ближњих: мајке, оца сестре. Дечак покушава да проживи и властиту смрт. Ипак, највише га узбуђује и плаши помисао на смрт мајке. Тај страх је и те како мотивисан, јер је мајка Андреасу понајвише емотивни ослонац и заштита, као што је Ћопићевом дечаку био дед Раде. Истовремено, развија се мисаона и емотивна игра у којој дечак покушава да пронађе тајну бесмртности. Опседнут смрћу и њеним превазилажењем, осећа се „изгубљен у амбису вечности“: „Последња утеха да се нећу разбити доле о неко подводно стење била је рука моје мајке, чије сам присуство проверавао последњим атомом своје измучене свести...“ (Киш 1965: 21). Није ли то онај исти топли додир који је сламка спаса пред спознајом смрти и Ћопићевом дечаку, у часу када га загрли дјед после очеве смрти, или када наслони лице на говедаров рукав после смрти дједа Рада.

И код једног и код другог приповедача одсуство оца и потрага за оцем дубоко су повезани с дечјим суочавањем са смрћу и покушајима њене трансценденце. За Ћопића је отац странац с којим нема најнепосреднији емотивни контакт. Он, описујући очев и стричев повратак из рата, каже: „Као два крњетка после великог бродолома, у нашу кућу мир је доплавио два човјека: дједова сина и синовца“ (1964: 48). Очигледно, они су за дете непознати људи. Уплакане жене изненађеном детету говоре: „Бено мала, ово ти је отац, а ово

стриц Ницо“ (1964: 48). Ћопићев отац умире неколико месеци по повратку из рата пре него што је упознао сина и пре него што је син (дете од четири године) упознао њега.

Прича о оцу је код Киша знатно сложенија. На први поглед, постоји сличност у некој врсти одсутности оца. Како примећује Јован Делић (1997: 163), „отац је и Ахасфер, лутајући човјек, често наглашено одсутан из куће, породице, па из приче...“ У већини прича из *Раних јада* оца нема, или се само спорадично спомиње. У *Баџици*, *Њејелу* појављује се тек на 26 страни. То очево одсуство приметно је и има значаја у многим деловима Кишовог текста, оно се показује као нека врста инсуфицијенције у универзуму породичних односа.⁹ Истовремено, то је и нека врста наговештаја („пробе“) за коначан нестанак Едуарда Сама у фашистичким погромима Јевреја у Другом светском рату.

Сем тога, отац, када се појављује у животу Андреаса Сама и у причи, појављује се, барем на први поглед, као на позорници, у некој врсти животног наступа – перформанса. Својим „славним реквизитима“, штапом, наочарима и шеширом, или пепељаром *symphonia* и жишком цигарете, занесен прављењем *Кондукџера*, свог ремек-дела у коме су пописане све дестинације, сва превозна средства и све путничке линије на свету, својим скупљањем биља, начином на који води бескрајна путовања, својим солилоквијумима – отаца је нека врста и дивинизованог и смешног бића, „божанског клауна“. Цела породична трилогија открива се као потрага за оцем (потрага за властитим идентитетом и детета и одраслог приповедача). Истовремено, та потрага је у *Пешчанику* у великој мери приповедачки деперсонализована, како мисли сам Киш „наратор нестаје, ту је нарација објективна“ (Киш 1990: 215). Реч је о привидно дистанцираном, али и јако усредсређеном фокализатору, који не само што реконструише лик оца и породичне односе пред коначно страдање него и концептуализује ироничну и трагичну визију која је, можда, визија људске судбине уопште.

Код Ћопића нема ничег сличног Кишовом сложенем романескном и симболичком конструкту. Ипак у позадини се открива један прилично скривен и необичан паралелизам. У оба књижевна корпуса постоји децје откриће смрти и покушај да се смрт трансцендира, али и истанчана децја чулна и емотивна осетљивост – својеврсни књижевни импресионизам произашао из децје тачке гледишта. Истовремено, и један и други писац на неки начин настављају своју причу и шире је преко непосредног децјег искуства. Слути се да је то својеврсно „свлачење кошуљице детињства“, али и „одраслији“ и сложенији наставак децјег напора да се свет испуни смислом и да се тако пронађе егзистенцијални кључ.

Занимљиво је да то усложњавање приповедања и код једног и код другог писца произлази, између осталог, из потраге за изгубљеним временом детињства. Ова потрага је код обојице проткала цео књижевни корпус о

⁹ Види интерпретацију очеве одсутности у приповедању (Делић 1997: 134–135; 164–165).

детињству, али је, истовремено, и композиционо и симболички издвојена у аутономним прозним целинама (причама или поглављима романа) и то не било где, већ на истакнутом месту у приповедачкој архитектоници: на почетку и на крају. Ћопић негде пред крај *Башиће слезове боје* има причу индикативног наслова *Пошћољено дјетињство* (1970: 186–189). „Просједи човјек“ у потрази за завичајем и детињством долази на обалу вештачког језера и открива да је простор његовог детињства потопљен. Цела прича је испричана у трећем лицу, уз „просједог старца“ појављује се и дечак и они воде лирски, повремено опор дијалог о времену које, барем у мислима и успоменама, није сасвим прошло, али кога више нема. Реч је о удвојености истог лика, о увођењу дечјег алтер-ега, о супституираном приповедању у првом лицу, о дистанцирању од свог дечјег Ја. Детињство је утопљено, упркос успоменама. „Пусто блиједо небо одсликано у мирној води“ симболизује опет испражњеност света, пролазност и смрт: „По његовим ивицама, непотребно удвојени и сувишни, окренути наглавице, ћуте околни брегови. Ти нови брегови неми су као и сви утопљеници...“ (1970: 186).

На почетку *Раних јада*, одмах после лирски истанчане „увертире“ *С јесени, кад ћочну вейрови*¹⁰, у прозној целини *Улица дивљих кесџенова* (1969: 13–19), и Кишов приповедач трага за простором изгубљеног детињства. Реч је о дијалогу са стварним или имагинарним саговорницима, становницима улице или пролазницима, о безуспешном покушају да се, уз помоћ танане мреже успомена и истанчаних чулних сензација које оне доносе, нађу простор и време којих више нема. Као и код Ћопића, и код Киша постоји вишеструко раслојавање приповедача, прво оно аутобиографско: „приповједач има двије душе, најмање двије перспективе: једну – одраслог човјека који према свом дјетињству има или може имати неку дистанцу, и другу – дјечију, која васкрсава из сјећања“ (Делић 1997: 75), али и прелазак из аутобиографског приповедања у право треће лице (одрасло Ја постаје Он). Та промена приповедачког модуса наговештава кризу идентитета, покушај да се привидном објективношћу казивање у трећем лицу спаси субјекат од поразног открића да оно за чим се трага, упркос интезитету успомена, више не може да се нађе, али, такође наговештава одвајање приповедача од „кошуљице детињства“ и његових тачака гледишта.

То је само један од симптома процеса у коме се и код једног и код другог писца приповедање помера од „непоузданог“ у „поузданије“, од изразито субјективног према универзалном и симболичком. То није само промена приповедачке технике, него и наставак покушаја да се трасцендира смрт. Занимљив је начин на који се такав покушај прелива из Ћопићеве раних причау *Башићу слезове боје*.

На почетку *Башиће* налази се Ћопићево писмом упућено Зији Диздаревићу, другу погубљеном у Јасеновцу. У писму тутње Лоркини „црни коњи,

¹⁰ Јован Делић (1997: 71–75) брижљиво анализира структуру овог почетка и указује на музички аспект ове „увертире“, па, и уопште, *Раних јада*.

црних поткова“ из некадашњих Бранкових и Зијиних разговора. Ћопић изједначава своју судбину са судбином погубљеног друга и види „целате с људским ликом“ који и њега одводе „не зна куд“ (1970: 3). На тренутак у истој реченици сустиче се предосећање смрти с наивном и топлом нежношћу: „Прије него ме одведу, жури да испричам златну бајку о људима“ (1970: 4). Ћопићева журба да исприча „златну бајку“ својеврсно је освајање трансценденце. Ту као да има трачка приповедачеве наде да ће, као и деда Раде, својим причама испунити свет бојама и смислом и тако надживети смрт.

Причајући „златну бајку“ Ћопић у приличној мери поново прича, поготову у *Данима љаво с љеза*, о свом дједу Раду. На пример, у причи *Поход на мјесец* (1970: 21–27) дед је и даље симбол сигурности и тоpline, чувар „ватрице која постојано горуца у тамној долини“, док дечак чезне за „мјесечевим пожаром, хладним и невјерним“, који „силовито вуче у непознато“ (1970: 27). *Бајићу с љезове боје* прича аутобиографски приповедач, који снажно и живо обнавља тачку гледишта детета, али и који се, ипак, колико толико одмакао од „дједове ватрице“ и кренуо за месецом. И зато дјед Раде у *Бајићу с љезове боје* израста у сложен лик, и то не толико по својој психологији, колико по приповедачким перспективама у којима бива сагледаван. На једној страни он је, по својим опсесијама, несумњиво хумористички лик, он верује да је „вук зелен“ и свађа се с учитељицом око тога, он попут детета доживљава сат као живо биће, он не може да схвати како сликар који „изображава иконе“ може сликати обичну, стару кобилу. На другој страни, како показује Радивоје Микић (1994: 1) дедово смешно понашање може се тумачити као израз његове индивидуалности, можемо у њему видети „потребу приповедачевог деде Рада да има свој свет и да у том свету, опет, могу владати сасвим посебне законитости“. Ово тумачење указује на различите равни Ћопићевог приповедања, „равни сна и стварности“. И уистину, дед Раде у *Бајићу с љезове боје* бива сагледан у различитим приповедачким перспективама, из визуре која види оно што је смешно, што је „нискомиметско“, и оно што је узвишено, „високомиметско“.

И код Данила Киша, истина, на знатно радикалнији начин, поглед на оца конструисан је из различитих перспектива, и из „високомиметске“, која види оца као генија, божанско биће, и из „нискомиметске“, која га види као лудака и клоуна. „Високомиметско“ и „нискомиметско“ нису одељени, понајмање контрастирани, они се претапају, сустичу чак у истој синтагми, градећи својеврсни парадокс: „божански клаун“. Управо у овом парадоксалном прожимању као да се крије онај небичан амалгам трагичког осећања и лирске ироније карактеристичан за породичну трилогију (*Породични циркус*).

Осећајни спектар који доноси *Бајића с љезове боје* је, због вишеструкости перспектива, такође, много сложенији него што се на први поглед чини. То потврђује чињеница да Ћопић, упркос свом уверењу, у *Бајићу с љезове боје* не прича „златну бајку о људима“, не прича бајку уопште, „сем ако се бајка не схвати у најширем могућем значењу као вечитог сна о срећи“ (Шаланчић–Чутура 2013: 155). Како показује Љиљана Пешикан Љуштановић

(2012: 41), за разлику од бајке која се, по правилу, окончава надокнађивањем или превазилажењем штете, „недостаци и губици о којима Ћопић приповеда су ненадокнадиви, а чежње његових јунака неоствариве“. Отуда, Ћопић обмањује и слатко лаже топлином својих емоција и заиграношћу своје хумористичке имагинације, нас, „децу и осетљиве“, ствара илузију егзистенцијалног смисла, да би, у ствари, испричао опору причу о апсурдности људских снова, жеља и нада и о пролазности не само детињства него и људског живота. У *Данима црвеног сљеда* показује се и апсурдност и бесмисао рата у коме је писац учествовао, али и комунистичког идеолошког пројекта, за који је био дубоко везан.

И Бранко Ћопић, и Данило Киш враћајући су се у детињство, враћали су се *in illo tempore*. Оба приповедача као да причају о митском прапочетку, о некој врсти постања, о генерисању искуства и идентитета. С тог становишта, није случајно што Киш своју породичну трилогију опажа као билдунгс-роман (Киш 1974: 61). Уосталом, и Ћопићев аутобиографски опус о детињству може се посматрати као прича о формирању личности и стицању искуства битних за најопштије разумевање света. Ипак, ни један ни други приповедачки корпус нису приче о васпитању, стицању искуства и сазревању у класичном значењу те речи. Развој лика примерен билдунгсроману у оба случаја је услован, на делу је развој приповедачког поступка, његовог грањања, усложњавања и мултиплицирања, у коме „сазрева“ приповедање. Ликови, у дубокој симбиози с писцима и њиховим биографијама, уместо васпитног и искуственог форматирања, досежу спознају људске пролазности и апсурдности људске егзистенције. И док је билдунгс роман у основи оптимистички жанр, Ћопићево и Кишово приповедање води у прича о трошности и пропадљивости човека и његовог света, у антрополошки песимизам. Код обојице писаца, као тренутак варљиве наде и време суштинског зачињања питања о егзистенцијалном смислу, стоји детињство, које их, уз све велике, можда и претежне разлике, бар на тренутак суштински повезује.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Делић, Јован. *Књижевни ђољеди Данила Кица. Ка ђоећици Кишове ђрозе*. Београд: Просвета, 1995.
- Делић, Јован. *Кроз ђрозу Данила Кица. Ка ђоећици Кишове ђрозе II*. Београд: БИГЗ, 1997.
- Јеремић, Љубиша. *Проза новођ сћила*. Београд: Просвета, 1976.
- Киш, Данило. Прикази. Дечје – као маска (Нова књига стихова Милована Данојлића). *НИН*, X/487 (1960): 9.
- Киш, Данило. *Баћћа, ђејео*. Београд: Просвета, 1965.
- Киш, Данило. *Рани јади. За децу и осећљиве*. Београд: Нолит, 1969.
- Киш, Данило. *Пешчаник*. Београд: Просвета, 1972.

- Киш, Данило. *По-ејшика II*. Београд: Нолит, 1974.
- Киш, Данило. *Горки ѿалоѡ искусиѡа*. Београд: БИГЗ – СКЗ – Народна књига, 1990.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лаѡа (Поејшика модерноѡ и српска ѡезија за децу од 1951–1971)*. Нови Сад: Дневник, Висока школа струковних студија за образовање васпитача, 2009.
- Микић, Радивоје. Неземаљски видици у *Баѡићи сљезове боје*. *Књижевне новине*. 884; 885 (1994): 1 и 9; 9.
- Миљковић, Бранко. *Криѡике. Са делима и ауѡорима. О ѡесничкој умејноси. Прилози*. Ниш: Градина, 1972.
- Михаљовић, Борислав. Бранко Ћопић у Башти сљезове боје. Бранко Ћопић, *Баѡића сљезове боје*. Београд: СКЗ, 1970, VII–XVII.
- Палавестра, Предраг. *Књижевност – криѡика идеологије (Књижевне ѡеме IX)*. Београд: СКЗ, 1991.
- Пешикан–Љуштановић, Љиљана. Златна бајка о људима – *Баѡића сљезове боје* Бранка Ћопића и усмена књижевност. Милош Ковачевић (ур.). *Радови филозофскоѡ факултетића* 14/1 (2012): 39–56.
- Ћопић, Бранко. *Босоноѡо дјејињсиѡо*. Београд: Космос, 1957.
- Ћопић, Бранко. *Босоноѡо дјејињсиѡо (Приче занесеноѡ дјечака, Маѡареће ѡодине, Приче ѡарѡизанке, Враѡоломне ѡриче)*. Сабрана дела Бранка Ћопића, књига десета. Београд – Сарајево: Просвета – Свјетлост – „Веселин Маслеша“, 1964.
- Ћопић, Бранко. *Баѡића сљезове боје*. Београд: СКЗ, 1970.
- Шаранчић–Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалоѡ с ѡтрадицијом. Усмена књижевност у делима за децу Бранка Ћопића*. Нови Сад: Змајеве деѡје игре, 2013.
- *
- Ћопић, Branko. *Priče занesenog dječaka i druge priče*. Rijeka: „Otokar Keršovani“, 1963.
- НАМЕРАЌАК, Marijana, Dubravka ZIMA. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international d. o. o., 2015.
- MILARIĆ, Vladimir. Pisma koja ne zna za poraz. *Dečja književnost – šta je to?* Novi Sad: Zmajevе dečје igre – Kulturni centar, 1970, 28–43.
- MIŠIĆ, Zoran. Nekoliko „nehajnih“ asocijacija o Branku Ćopiću, realizmu, iracionalizmu, modernistima i ostalim „vukodlacima“, a u vidu odgovora Zoranu Gavriloviću. *Sve-dočanstva* 13 (1952): 5–6.
- LUKIĆ, Sveta. *Savremena jugoslovenska literatura (1945–1965)*. Beograd: Prosveta, 1968.
- PEKOVIĆ, Ratko. *Ni rat, ni mir. Panorama književnih polemika 1945–1965*. Beograd: Zavod za izdavačku delatnost „Filip Višnjić“, 1986.
- DŽADŽIĆ, Petar. *Posleratna srpska pripovetka*. Beograd: NIP Progres, 1960.
- ЃАКОВ, Maks. Za decu i osetljive. Sofija Daničić (prev.). *Crveno jeste* 1 (1954): 46–47.

Jovan M. Ljuštanović

BRANKO ĆOPIĆ AND DANILO KIŠ – CHILDHOOD AS A QUEST
FOR THE EXISTENTIAL KEY

Summary

The paper compares the storytelling about childhood by Branko Ćopić and Danilo Kiš. The subject of comparison are Ćopić's early stories about childhood and *Bašta sljezove boje*, as well as Kiš's family trilogy (*Rani jadi*, *Bašta*, *pepeo* and *Peščanik*). Despite great poetic and genre differences, there are many thematic analogies and similarities in the procedure: autobiographic story-telling in the first person, narrative impressionism, a quest for the lost time of childhood, a child facing the loss of his father and, generally, death, the evolution of narrative procedures, anthropological pessimism. It is revealed that despite great and perhaps dominant differences, childhood is what essentially connects Ćopić and Kiš, at least for a moment.

Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду
Петра Драпшина 8
21000 Нови Сад
joljilja@gmail.com

ИЗВИИСКРА ЊЕГОШЕВА

Љубомиру Симовићу

Др Јован М. Делић

„ШТО ЈЕ ЧОВЈЕК, А МОРА БИТ ЧОВЈЕК!“
(поводом награде *Извиискра Његошева* Љубомиру Симовићу)

1. О односу Љубомира Симовића према Његошу није много писано. Утолико је вреднији помена један недавни исказ Драгана Хамовића, написан поводом саопштења одлуке о награди *Извиискра Његошева* овоме пјеснику. Говорећи о значају културног памћења, па и о овој награди као једном од видова тога памћења, Хамовић види Његоша – „страдалника за живота и после живота“ – као стуб српског културног памћења, па са њим доводи у везу Љубомира Симовића:

„А Његош није само песник рода и племена; он у поетској жижи има човека уопште. Распетог човека, ’у времену и бурном жилишту’. По томе се увелико дозивају Његошева и поезија песника који ће ове године понети награду с Његошевим именом“.

Доиста, Љубомир Симовић види и доживљава Његоша као пјесника без граница; пјесника који одгонета универзалну антрополошку загонетку:

Што је човјек, а мора бит човјек!
Тварца једна те је земља вара,
А за њега, види, није земља.

Пишући о балади *Смрт ђорводе Пријезде*, записаној према казивању сљеде Јеце из Земуна, Симовић ће протумачити и Његошеве стихове из *Горског вијенца*:

ђе је зрно клицу заметнуло
онде нека и плодом почине,

– инспирисан Светозаром Кољевићем – као „осећање цикличности живота“ које долази из прастарих, универзалних митских дубина.

2. „Малом мраву ка *џордоме лафу*“. Иво Андрић је звао Његошевим човјештвом милост и доброту његових горштака према преплашеним јаре-

бицама које су међу наоружаним ратницима потражиле спас. Још више зачуђује, али и задивљује, да владика Данило, у свом молитвеном обраћању Богу, с молбом да му разведри наред Горы Црне, види Божју величину, и упуђује Богу похвалу, у томе, и због тога, што је једнако милостив „малом мраву ка гордоме лафу“.

Активирајући архетип потопа, Љубомир Симовић пјева о Божјем праву свакога створа на живот, постојање и спас из потопа. Последње суво мјесто у пољу дијели човјек са скакавцем, а у Нојеву барку под Београдом укрцавају се стока, свиње и вуци, људи и змије, вране и мишеви, па се пјесма поентира дистихом:

Нигде неће стићи наша лађа,
ако заплочи а остави миша.

Овдје није само ријеч о Симовићевом човјештву, већ о похвали Творевини у којој сваки живи створ има своје мјесто и у њеној је тајанственој вези са човјеком, макар био и човјекова опасност, звијер или штеточиња: змија, вук, скакавац и миш имају своје мјесто у Нојевој барци као и човјек.

3. „Без очију кано и с очима“. Наднесен над не тако популарном пјесмом *Зидање Манасије* и над жртвовањем очију Петра неимара због тога што је увриједио цара, Симовић исписује бриљантне странице о „свести о песми“ осврћући се на смисао жртве Петрових овоземаљских очију, како би се пробудиле дубље, неупоредиво далековидије унутарње очи. Слијепи неимар Петар ће саградити – „без очију кано и с очима“ – још седамдесет цркава, а Симовић подсјећа „да се у српским усменим умотворинама, па и у балади *Самсон и Далила* Лазе Костића и, нарочито, у Његошевом *Горском вијенцу*, слепило схвата као предуслов духовности и видовитости: оно значи усредсређење у себе и елиминисање свега онога што би, споља, том усредсређењу могло да смета („Откако сам очи изгубио / ја сам више у царству духова“, каже игуман Стефан, „Пјесна добра спава у слијепца / поглед смета мисли и језику“, каже сердар Вукота.).“

Унутрашње очи су, наравно, старије од Његоша и од усмене поезије; старе су, барем, колико Хомер, али су своје дубоко значење и хришћанско осмишљење добиле у византијској и старој српској књижевности, одакле су и дошле до наше усмене књижевности и Његоша, да би кроз игумана Стефана најдубље и најдаље видјеле.

4. „Нека буде сваколика кавџа!“. Још једног слијепца види Симовић у Његошевом најближем сусједству и пјесника Устанка Филипа Вишњића, коме се, према Милораду Панићу Сурењу, Његош дивио. Симовић ће открити ново и неслућено значење Вишњићевог стиха „Нека буде сваколика кавџа!“ – доводећи га у Његошево сусједство, односно у сусједство са, како написа Андрић, јединственом очајничком девизом која личи на апсурд, а која је у ствари животна истина сама:

Нека буде што бити не може!

„Нигде у поезији света и у судбини народа нисам нашао страшније лозинке“, наставља Андрић, а ми се враћамо Симовићевом поређењу:

„Понешто из Вишњићевих песама може се доводити у везу са неким местима код Његоша. На пример, положај једног народа дотераног до краја, на саму ивицу опстанка, Вишњић је изразио узвиком који не оставља никакву одступницу: „Нека буде сваколика кавга!“ Његош ће, у сличној прилици, тај узвик помаћи даље: „Нека буде борба непрестана“, и још даље: „Нека буде што бити не може!“ И један и други су склони језгровитом, пословичком формулисању етичких ставова.“

Симовић, затим, уочава да сами Турци оправдавају српску борбу и побуну – код Вишњића хоће и ваизи, а у *Шћејану Малом* Мула Хасан. Његошев Мустај-кадија у *Горском вијенцу* просипа медене ријечи, како би умирио Србе и Турке, а код Вишњића то чини „хоџа из Стамбола“.

Треба, међутим, јасно и отворено рећи да је Симовићу неупоредиво ближи Стерија од Његоша, а можда – уз Лазу Костића – најближи од свих српских пјесника и драмских писаца. Стерија је за себе изабрао Симовићу много ближи задатак: „по сваку цену, роду истину рећи“, и том истином, као „једом“, као „гвожђем“, и као „огњем“, „лечити род“, са пуном свијешћу да „Истине мрзак је звук“.

Биће да је и Његош говорио истину, не мање отровну и страшну, а можда истину без алтернативе за онога ко је без брата у свијету у часу када је „вражја сила одсвуд оклопила“.

5. „*О њроклеџа земљо, њројала се!*“. Мора Симовићу бити близак Његошев сердар Вукота, који најстрашније проклиње оно што највише воли и због чега се жртвују и он и његов народ:

О проклета земљо, пропала се!
 Име ти је страшно и опако.
 Или имам младога витеза,
 Уграбиш га у првој младости,
 Или имам чојка за човјество,
 Свакога ми узе приђе рока;
 Или имам китнога вијенца
 Који круни чело невјестама,
 Пожње ми га у цвјету младости!
 У крв си се мени претворила!
 Истина је, ово није друго
 До гомиле костих и мраморах
 На којима младеж самовољна
 Показује торжество ужаса.
 О Косово, грдно судилиште,
 Насред тебе Содом запушио!

Код Симовића је тај несразмјер земље и жртава датих за њену слободу представљен кроз сјетно-хуморно казивање: „Тобџија своме коњу на коме се враћа из рата“; нема, ваљда, коме другом да саопшти своје метаисторијско откриће; нема ни никога ближег од свога дора:

Да колика је, светица наша, земља!
Изађе сунце иза Гојкове ковачнице,
обасја липу пред црквом,
орах пред основном школом,
амбар, општину, гробље и пут,
па за Раденкову воденицу
зађе.
Доро мој!
колики за њу изгибоше
реко би човек царевина!

6. „Распре сјеме ѓорко посијаше“. Архетип неслога и братске заваде, све до братског крвопролића, као да закономјерно прати пјев о српској историји. Његошеви „великаши, проклете им душе, / на комате раздружише царство, / распре сјеме горко посијаше / те с њим српско племе отроваше“, а владика Данило страхује, јер зна да ће се исклати браћа међу собом, а да су „крвници јаки и опаки, / затријеће сјеме у одиву“. То Његошево „распре сјеме“ ниче усред зиме 1809. у Србији и ломи Устанак, тако да „расцепи се, расколи српска земља / на шта? – на петровце и на милојевце“. А у братоубилачкој бици између партизана и четника септембра 1944. не зна се колико „хиљада / и хиљада погинулих има“,

А зна се да нема
ни једног од ових које трава крије
ко од руке кума, оца, сина,
или брата, погинуо није.

И у Његоша и у Симовића коријен те неслоге је на Косову. Симовићев драмски јунак, Лазар, говори:

Наша највећа невоља је наша неслога.
Да смо сложни,
онда се не бисмо ми плашили Мурата,
него би се Мурат плашио нас!
Да смо сложни,
Мурату тешко да би на памет пало
да тражи да му се, како овде пише, покоримо,
да тражи да признамо његову врховну власт,
да тражи да му предамо кључеве градова,
да дајемо војску, да плаћамо харач!
Овако нешто се од једне државе не тражи!
И на овако нешто једна држава не пристаје!

У Симовићевој драми књегиња Милица је та која ће кнезу Лазару рећи како и колико се Србија поцијепала; како и колико су је разорили великаши:

Погледај како се Србија поцепала!
 Погледај шта раде српски великаши!
 Пре би због власти пристали да се потурче,
 него да ударе с тобом по Турцима!
 Шта да сабереш, кад се све расипа?

Великашка жеља за самовлашћем и независношћу води у саморазарање и деградацију државе и престонице:

Свако село је постало престоница!
 Свака чатмара двор!

7. „*А Косово је раскрсница и ваџа*“. Симовић је, природно, најближи Његошу драмом *Бој на Косову*. Кажемо *природно*, јер је Косовски завјет не само у самој сржи *Горског вијенца*, већ га је Његош подигао на ниво највише мјере историје, националне судбине, етике, живота и смрти. Његош је доградио Косовски завјет и утврдио му вјечно важење давши му историјско, национално, универзално, религијско и метафоричко значење. Косовски завјет је темељ и врх Његошеве аксиологије.

Могућности Лазаревог избора у Симовићевој драми веома су сужене. За њега алтернатива нема; он мора стати у одбрану Србије такве каква је, јер „бежати немамо куда! / Ми друге земље, до ове на Морави, немамо! / А ову, коју имамо, ваља нам бранити!“ Избор који стоји пред Лазаром и његовом војском је циничан, и тај цинизам судбине кнез Лазар осјећа и афористички формулише:

Ал можемо да бирамо: да нестанемо пузећи,
 као турске слуге и потурице,
 или да изгинемо како приличи људима!

Лазар поентира карактеристичним Симовићевим парадоксом:

Боље је да нас унуци мртве памте
 него да нас синови живе забораве!

Лазареве одлуке, и етички ставови уште, срочени су афористички и звуче као „вјечне истине“:

А Косово је раскрсница и вага.
 (...)

 Косово је вага на којој се мери
 хоће ли нас бити или неће.

Етички ставови и историјске одлуке имају своју теолошко-метафизичку основу и позадину. Лазар нужно не може да мисли прагматично, јер

брани превелику светињу. Таква светиња се неминовно мора бранити, без обзира на слабе изгледе на успјех, мјерен и просуђиван рационалним и прагматичним критеријумима:

Ја не одлучујем да ли ћу ићи у борбу
по томе колика је сила која ми прети
него по томе колику светињу браним!

Светиња коју Лазареви Срби бране неупоредиво је већа од троструко од њих веће силе која им пријети. Тако мисли и Симовићев Обилић који ће својим исказима освијетлити оно што ће Видовдан обзнанити:

Од данас ће знати, ко није знао,
да Србија није ћилим из Ушака,
на коме се дрема и сркуће шербет!
Да Косово није свилени јастук из Брусе!
Од данас ће знати, ко није знао,
да Срби знају за нешто скупље од главе!

Различите битке у име различитих начела у *Боју на Косову* воде Милош и Мурат, Бајазит и Лазар, Муратови синови Бајазит и Јакуб, па Вук Бранковић. Оно због чега и у име чега гине Милош, Мурату је смијешно. За Милоша је задата ријеч скупља од главе:

ОБИЛИЋ:

Ја данас своју главу, четити царе,
залажем и дајем за своју реч!

МУРАТ:

Боже... Што не смем да се насмејем!
То што ти главом плаћаш своју реч
не мора да значи да је твоја реч
скупа, већ да је твоја глава јевтина!
Миралеме...

Ја сам мисило да ме је убио јунак...
а мене је убила будала!
Колико мора да буде празна глава
која се даје за једну пуку реч?

ОБИЛИЋ:

Боље да се упиташ колико је вредна
та реч за коју се полаже људска глава!
Да није те речи, шта бисмо имали?

Обилић брани ријеч у њеној вишезначности, као врхунску драгоценост којом се човек као врста разликује од других живих створова, али и као задату ријеч, завјет, морални и религијски принцип – као вјеру, опет у њеној вишезначности. Муратово упозорење да се живот завршава тријумфом црва не додирује Обилића ни његову ријеч – ријеч је отпорна на црве; завјет је нетрулежан.

8. „Ово *што* је за *тебе* *пањ*, / за мене је *праг*“. Кључни дијалог о смислу Косовског завјета и Лазаревог страдања води се између Лазара и Бајазита. То је дијалог двају свјетова, двају погледа на свијет. За Бајазита је пањ на којем ће бити одсјечена Лазарева глава, и пад кнежеве главе у прашину, највећи Лазарев пораз и његово потуно понижење. За Лазара је тај пањ праг којим се потврђује избор страдања и мучеништва зарад вјечног, вишњег живота, а његова глава темељ вјечности и будућности; потврда вриједности за које се страда.

Бајазит је увјерен да би Лазар, да је знао какав ће бити исход битке, би-рао прагматичнији и рационалнији однос према Турцима – предао би се без борбе и тако сачувао војску и народ. Лазар му одговара да је и синоћ знао оно што данас зна:

ЛАЗАР:

Знао сам шта овим страдањем купујем.

БАЈАЗИТ:

Чуо сам како ви то зовете: вишњи живот!

Какав вишњи живот?

Тебе, Лазаре, чека овај пањ!

ЛАЗАР:

Ово, што је за тебе пањ,
за мене је праг!

БАЈАЗИТ:

Па ћеш с тог прага право у облаке?

Глава ће ти с пања пасти у прашину!

Ту, у прашину, где су ти сада чизме!

Па је ли ту, у прашини под ногама,

тај вишњи живот?

Твој живот не вреди ни жижљива грашка!

ЛАЗАР:

Живот човеку вреди онолико

Колико је спреман да га плати!

(...)

Кад би ти знао колико је скупа
и једна невидљива трунчица прашине,
у животу који се главом плаћа!

У том животу и варница која се гаси,
и пахуља која се топи,
вреде више него круна у твојом!

А када Лазар каже да ће се Косовска битка „дуго исплаћивати“ и да је она, можда, „наша највећа победа“, Бајазит му показује жртве по разбојишту:

БАЈАЗИТ:

(...)

Јесу ли ова трупла по Лабу и Ситници
тела победника?

ове одсечене руке, и сломљене ноге,
 јесу ли руке и ноге победника?
 Ова глава,
 што с копља гледа на земљи сопствену трупину,
 да није и ово глава победника?
 ЛАЗАР:
 Јесте, Бајазите!
 И погледај је добро да је упамтиш!
 Не рађа се оваква глава сваки дан!
 Ова се глава не полаже у гроб, него у темељ!
 Ова глава небу и земљи показује
 коју смо мету и цену поставили!
 (...)
 Ми смо се тукли у различитим биткама!
 Ти си победио у твојој, ја сам у мојој!

То је последњи, самим тим и повлашћени исказ који Лазар изговара пред усјековање своје главе.

Симовић је дао Обилићу високо мјесто у својој драми, али не онакво какво он има у *Горском вијенцу*. Главни јунак Симовићевог *Боја на Косову* је Лазар. Његово мјесто је неупоредиво више него у Његоша. Лазар је у Симовића главни стуб носач Косовског завјета и синегдоха колективног страдања. Уосталом, он је код Попе вјенцоносац страдалник.

9. „Из љаве је цијела народа“. Симовићеве пјесме војника из Новог Брда и из Поморавља и Подриња, у драми *Бој на Косову*, примиле су се у народу. Те двије кратке сродне пјесме, које се у извођењу најчешће сливају у једну, испјеване су „на народну“. Могао их је испјевати само пјесник који изванредно осјећа свој фолклор и своју традицију. Оне сажимају у себи огромно духовно и историјско искуство свјесне жртве и жртвовања. Те двије Симовићеве војничке пјесме врло су блиске и сродне пјесмама Кола у Његошевом *Горском вијенцу* – у њима је глас народа:

На трисветло и на трисаставно
 одлазимо на Косово равнo!

Одлазимо на суђено место,
 збогом, мајко, сестро и невесто.

Збогом, први, нерођени сине,
 збогом, ружо, збогом, рузмарине!

Збогом лето, јесени и зимо,
 одлазимо да се не вратимо!

10. „Али ако зайамѝе ко су и цѝиа су...“. Симовићев кнез Лазар у својој молитви над косовском трпезом све своје и све српско свео је на моћно зрно соли:

Нек немамо ништа,
до једно зрно соли!
Ал нек све буде
њиме осољено!

И кад нам све
однесу воде и ватре,
то једно зрно
нек нам буде све.

То Лазарево косовско зрно соли стигло је да осоли модерну српску лирику послвије Другог свјетског рата и њену критику, и да им обнови дубину памћења и стуб сјећања. За Косовски завјет водио је своје критичко-полемичке битке Зоран Мишић; на њему су испјеване *Велика Скиџија* Миодрага Павловића и *Усјравна земља* Васка Попе. Ето колико је моћно једно зрно соли из 14. вијека у другој половини 20. стољећа! И колико је моћна ова Симовићева метафора. Управо најбољи српски пјесници друге половине 20. вијека потврђују сву дубину и далекосежност мисли Симовићевог Обилића, сведену на један једини стих:

Какви будемо сутра, бићемо довека!

Културно и историјско колективно памћење је духовна тврђава. Зна Симовићев цар Мурат да је лакше побиједити Србе на Косову него срушити њихов стуб памћења који је и стуб идентитета, па у предсмртним тренуцима на то упозорава младог и самоувјереног Бајазита:

МУРАТ:
Ти данас, Бајазите, Србе можеш да победиш...
Али ако запамте ко су и шта су....
БАЈАЗИТ:
Неће запамтити!

Запамтили смо и очували идентитет стољећима. Памтила је Српска православна црква, памтила је стара црквена књижевност, памтила је усмена поезија, памтила је нова књижевност, а нарочито Његош, памтио је српски језик. Зато су и биће – чувари нашега идентитета увијек на мети, споља и изнутра. Утолико је значај пјесничког памћења већи.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

Љубомир Симовић

ЊЕГОШ БЕЗ ГРАНИЦА

Ова награда, која носи Његошево име, пружа ми прилику да изнесем неке закључке, или претпоставке, или слутње, или нагађања, до којих сам долазио у разним временима, враћајући се делима овог песника. Оно што увек морамо узимати у обзир, то је да су Његошу, у коме је Исидора Секулић видела „песника васионских аспирација“, око руку, ногу и крила били везани ланци владара, који су га из тих његових васионских аспирација принудно приземљивали на тло историје једног малог, и одасвуд – и споља и изнутра – угроженог народа. Међутим, можда су управо та приземљења чинила његово дело драматичнијим и садржајнијим, и можда су му управо она обезбеђивала продужену актуелност.

Основно питање пред којим се налази наш песник постављају Владика Данило и Игуман Стефан. „Што је човјек?“, пита Владика Данило; „Што је човјек, а мора бит човјек!“ више узвикује него што пита Игуман Стефан. То питање се понавља и поставља у најразличитијим ситуацијама и контекстима: шта је човек у односу на Бога, у односу на свемир, у односу на нацију и народ, у односу на националне митове, у односу на религију, на историју, на политику и, коначно, шта је човек у односу на самог себе.

Одговори на ово питање крећу се у највећим распонима, који ће се у *Лучи микроkozма* сажети у три стиха:

Злоћа, завист, адско наслеђе,
ово чојка ниже скота ставља,
ум га опет с бемртнима равни.

Доказе и за једно – да се човек спушта „ниже скота“ – и за друго – да се својим умом „с бесмртнима равни“ – непрекидно се смењују на Његошевим страницама. На једном месту ћемо прочитати: „Твар је творца човјек изабрана“, на другом: „Што је човјек? Ка слабо живинче!“ На једном ћемо месту открити да творац подједнако „сија у смртнима ка у божествима“, на другом ћемо чути:

Све се човјек брука са човјеком:
гледа мајмун себе у зрцало!

На крају, Његош ће у посвети *Луче микроkozма* Сими Милутиновићу Сарајлији, без посредништва неког од књижевних ликова, свом учитељу поверити:

С внимањем сам земаљске мудраце,
 вопрошава о судби човјека,
 о званију његовом пред Богом,
 но њихове различне доказе,
 непостојност колеба ужасна:
 све њих мисли на једно собране
 друго ништа не представљају ми
 до кроз мраке жедно тумарање...

У том тумарању кроз мракове истина све више измиче, или се, још горе, као истина све чешће указује слутња да човек није оно што би као човек морао бити. Тако ће разочарани Теодосија Мркојевић у једној прилици казати да људи:

све налице један на другога,
 ал човјека ка планине нејма,

а у другој ће резигнирано закључити:

Будале су људи од старине,
 будале ће остат довијека.

Од свих суморних истина неће бити далеко ни оно што ће о нама и нашем карактеру и менталитету казати Шћепан Мали:

Свуд страдају људи и народи,
 но пружају један другом руку,

свуда, само не овде, где неслога царује и међу људима и међу народима.

Са том истином ће се, на самом почетку *Горског вијенца*, суочити и Владика Данило:

О, кукавно, Српство угашено,
 зла надживјех твоја сваколика,
 а с најгорим хоћу да се борим!

Пре Његоша и његовог Владике Данила, то зло је видео и на њега је указао још Доситеј, када је у *Живоју и прикљученијима*, упозоравао: „Србија, Босна и Ерцеговина избавиће се с временом од Турака и ослободити; али ако народ у овим земљама не почне отресати од себе сујеверије и не искорени мрзост за закон, они ће ду сами себи бити Турци и мучитељи“. Не, дакле, само неслогу; и Доситеј и Његош ће видети још једно највеће зло. Доситеј је казао:

„мрзост за закон“, а Његош ће закључити: „рођени смо у бесудну земљу“. (Овде бисмо се могли сетити и стиха: „правда ви је што је вама драго“.)

На неслогу ће нам указивати и Стерија, и Змај, али ће се оно на шта нас је упозоравао Доситеј – да ћемо „сами себи бити Турци и мучитељи“ – непосредно потврдити у *Прологу за Горски вијенац* Лазе Костића, коме ће Његош, из облака над Ловћеном, поручити:

Док на ту земљу ови стоји кам,
најцрњи враг је Србин себи сам!

Треба ли да кажемо да се овај горки лајтмотив наставља кроз целу нашу историју и поезију, све до данашњих дана? Као да никад нисмо читали ни Доситеја, ни Стерију, ни Његоша, ни Змаја, ни Лазу Костића. Као да никад нисмо читали никога.

Ослонац који није успевао да нађе на земљи и у човеку, Његош тражи отискујући се далеко „у просторе и за просторима“, тражи умним летећи крилима „око сунца и планетах“, тражи у етици која би се могла засновати у присуству Бога, ако би било могуће да свевишњи заиста „светли у смртним ка̑а у божествима“. Међутим, присећамо се да је још Блејк рекао да су „људи заборавили да све божанствености пребивају у човечјим грудима“, што, по свему судећи, није могло промаћи ни нашем песнику. Од тих мракова које открива у човеку и међу људима Његош се брани својим „васионским аспирацијама“, високом поезијом, високом етиком, великим и патетичним речима и гестовима. Али се од тога брани и хумором.

Кад је о хумору реч, могли бисмо навести многе сцене из *Лажног цара Шћепана Малога*, као и неке сцене из *Горског вијенца*. Међутим, у овој прилици бисмо се зауставили на једном неупадљивом детаљу, који је, колико нам је познато, запазила једино Исидора Секулић. На почетку *Лажног цара Шћепана Малога*, као на почетку сваке драме, налази се списак лица која се у драми појављују. На том импозантном списку, уз патријарха српског, уз кнеза Долгорукова, „генерала и посланика царице росинске Екатерине вторе“, уз сердаре и војводе, везире, паше, бегове, судије и кадије, појављује се, равноправно с њима, и један Папагао! Папагај Шћепана малог! Колико би нас далеко у претпоставкама могао одвести овај детаљ, који Исидора дефинише као „апсурдан“, док ја не могу да одолим искушењу потражим оно значење које он има у термину *шеаџар ајсурда*? Докле би могао стићи Његош да се отиснуо даље у правцу у коме га је могао одвести овај апсурд, овај папагај, овако провокативно, као бомба, подметнут у ово елитно друштво генерала, сердара и војвода?

У страху да сам можда већ претерао, ја овде својим све слободнијим, све изазовнијим претпоставкама постављам границу... Али знам да та граница, као и ниједна друга, не може ограничити ширину Његошевих интуиција.

Малочас, не случајно, цитирао сам Вилема Блејка. Цитираћу га, на крају, још једном.

Блејк је у *Пословицама* њакла написао: „Молитве не ору“. А Његош је у *Лажном цару Шћејану Малом*, казао: „Молитве...лијек не бивају“.

Блејк је написао: „Кад би лав примио савет лисице, био би лукав“. А Његош је написао: „Ћуд лисичја не треба курјаку“.

Кад видимо ову и оволику сагласност између Блејка и Његоша, видећемо на којим је све фреквенцијама радио наш песник, и схватићемо зашто се тумачењима његовог дела не могу постављати никакве границе.

4. фебруар 2016.

Мср Миломир М. Гавриловић

ПЛАНЕТА ДУНАВ ЛЉБОМИРА СИМОВИЋА
– КООРДИНАТЕ ПОЕТСКОГ СВЕТА

У раду су представљене симболичке вредности које представљају координате Симовићеве трилогије *Планеџа Дунав*, али и корелације, попут односа човека и природе, човека и Бога, мита и стварности, власти, друштва и појединаца, поетике и политике, којима је одређена егзистенцијална и онтолошка присутност човека у *Планеџи Дунав*.

Кључне речи: Љубомир Симовић, трилогија, *Планеџа Дунав*, егзистенцијална позиција човека, Бог.

1. Уводне поставке. Песничку трилогију Љубомира Симовића чине три песничке збирке: *Љуска од јајеџа* (1998), *Тачка* (2004), и, збирка која целокупној трилогији позајмљује наслов, *Планеџа Дунав* (2009). Неколико кроз новинарске интервјуе разасутих Симовићевих ставова указује на значајне конструкционо-тематске особености трилогије. Песник је истакао да, што се тиче саодноса збирки унутар више целине, оно што је садржано и наговештено у прве две збирке, у трећој је настављено и закључено (уп. Поповић 2012: 251). Остварен је идејно-тематски дијалог три условно самосталне песничке збирке, које се могу тумачити и одвојено од контекста који је представљен трилогијом; међутим, идејни и тематски регистар се могу самерити тек сагледавањем односа остварених у оквиру трилогије. У складу са већ поменутиим Симовићевим ставом, да се замислити један могући стваралачки ход: збирке *Љуска од јајеџа* и *Тачка* су, иако стилски и тематски уједначене и блиске, настале као појединачни пројекти. *Планеџа Дунав*, збирка, настаје као потреба песника да на постављену проблематику пружи један заокружујући, свакако не и коначни одговор. Самим тим, ако је и идеја о трилошком јединству и проистекла пре писања трећепоменуте збирке песама, тек је са уобличењем збирке *Планеџа Дунав*, концепција трилогије могла бити остварена у оном виду у којем је данас, као заокружена целина, пред читаоцем. Свакако би се могли замислити и другачији концепцијски

односи између три збирке,¹ али, ако уважимо Симовићев став, односно тврдњу да је трећа песничка збирка пројектована да буде настављачка и закључна, самим тим трећу збирку морамо претпоставити оним делом трилогије у којем су сведени песнички конци прве две збирке, и то у оквиру јединствене излазне суме поетских значења. Такву концепцију не потврђује само песников наведени став и хијерархијско одређење наслова, већ и тематско-мотивски склоп три збирке. Одређене симболичке вредности, иако разасуте кроз песнички простор трилогије, представљене су управо кроз семантички потенцијал који сабирају и представљају ефектно средство контекстуализације које је реализовано управо дисперзивним и слободним позиционирањем тих метафоричких вредности у поетском простору трилогије. Управо је супремација одређених поетских значења која одређују сам тематски регистар трилогије и која су концентрисана у симболима као што су вода, тачка или јаје, централна поетичка осовина трилогије, представљена уједначеним стилским и реторичким/језичким средствима. Трилогију одликују три типа релација: саоднос самих збирки, однос целина/циклуса унутар збирки, али и однос песама унутар целине или циклуса. Представљени односи су само оквирни, превасходно због чињенице да је укључивањем збирки у трилогију претпостављен песнички свет који црпи значења из све три у трилогију укључење збирке, самим тим се и, *vice versa*, комуникација између одређених песама или семантичког потенцијала које садрже не лимитира само односом оствареним у оквиру једне уже целине. Управо су поетска исходишта већ наведених симболичких вредности омогућена слободном комуникацијом између песама на свим композиционим нивоима. Структурна концепција збирки је блиска, али не и идентична. *Љуска од јајетца* представља пажљиво конципирану целину, састављену од мањих структурних елемената. *Тачка* и *Планетца Дунав* су скројене са мање концепцијске строгости: целине у збирци *Љуска од јајетца* су одређене строгим тематским филтером, односно свака целина одговара на одређену тематску поставку, док су у друге две збирке, посебно у оквиру збирке *Тачка*, целине таквог типа мање присутне – доминирају целине у којима су сабрани различити тематски регистри. Симовићеву трилогију чине не само групе песама, већ и издвојене песме, које, у структури све три збирке, представљају или уводне или закључне песме одређене структурне целине, самим тим и истакнуте песме у оквиру структуре самих збирки.

Циљ овог рада би се исцрпео у покушају да се прикажу одређени механизми преко којих су три самостална поетска ентитета прекројена у једин-

¹ Аутору ових редова се чини да би подједнако могућа и оправдана анализа констелације Симовићевих збирки указивала на значај прве збирке песама, *Љуска од јајетца*, која је не само најконцизније пројектована, будући да се састоји од заокружених тематских скупова или циклуса, већ представља и поетички и стилски нуклеус саме трилогије, и, у највећој мери, тематски супстракт са којим комуницирају и у којем су антиципирана сложена исходишта друге и треће песничке збирке.

ствену целину, својеврсни триптих. Сматрамо да се ти механизми могу препознати кроз анализу истакнутих симболичких вредности *Планетне Дунав* и тематско-мотивских веза остварених у трилогији, али и анализом односа мита, савременог контекста и поетике, преко којих се могу назрети исходишта Симовићеве трилогије.

2. СИМБОЛИ КОЈИ ЗРАЧЕ. Питањем „Ако зрачи / мора ли и да значи?“ понтирана је песма *Два чийаоца ђред „Мажесџиком“*. У поетском свету трилогије *Планетна Дунав* позиционирано је неколико симболичких вредности, односно метафора које представљају поетичке стожере трилогије, исходишта која *зраче*, и која се протежу кроз сложени систем семантичких односа и исходишта кроз целу трилогију као хомогенизујући чинилац. Централне метафоре трилогије су насловљене: јаје односно љуска, тачка и Дунав, о чему је већ писано у критици (уп. Поповић 2012: 239–242; Живановић 2014: 132–134). Последња одредница сабира значења која садржи превасходно мотив воде, чији је семантички потенцијал, иако значајан у поетичком простору збирке, сразмерно мањи у односу на насловљене мотиве. Представљени списак може употпунити и представа Београда, чији се симболички потенцијал сабира управо кроз везу са мотивом Дунава. Насловима су истакнуте три централне метафоричке вредности трилогије, које сабирају и усмеравају тематско-мотивски регистар и поетичка и идејна исходишта збирке. Ове поетске вредности се не исцрпљују у оквиру оне збирке којој насловом припадају, већ се њихове симболичке вредности граде кроз позиционираност у оквирима све три тумачене збирке, односно трилогије, чиме је условљен не само сложенији семантички потенцијал поменутих метафоричких вредности, већ и хомогенизујућа улога тумачених мотива.

Најзначајнија песма за разумевање симболичког потенцијала коју носи мотив љуске јајета јесте песма из прве збирке трилогије, *Три сџудије јајетна*, о чему је већ било речи у критици (уп. Живановић 2014: 132). У поменутој песми су приказане три типолошки различите ситуације кроз које се могу назрети вредности које се везују за мотив јајета. Прва „студија“ приказује тројанског краља Пријама, унутар опседнутих зидина свог града, убеђеног „[...] да је ту/ миран и безбедан, као у јајету!“ Мотив јајета у оквиру тумачених стихова упућује ка оквирима (лажне) безбедности, ка одређеној затворености, херметичности и изолованости, али и потенцијалној и извесној могућности насилног отварања, односно пробијања у онај оквир и садржај који јаје, у овој песми зидине Троје чија се судбина поетички учитава у тумачени мотив, у својим границама сабира. Друга песничка слика са представом љуске од јајета повезује брод Кристофера Колумба, који, на симболичном плану, представља средство употребљено и поред подразумеване фрагилности и крхости, средство које омогућава да се досегне одсудни цивилизацијски искорак. Трећа „студија“ представља мајку која разбија јаје – „И не слуги при том да то јаје/ можда обухвата месец и Хималаје!“ Посреди је свакако учитана митска представа о разбијеном јајету из којег

се излио космос (уп. са Мелетински 1983: 196–202; 204–216), који је посредован са два истргнута мотива, месецом и Хималајима. Метафора јајета је проширена универзалним митским контекстом: свакодневна ситуација поприма оквире архетипског процеса, замишљене космологије и стварања света; самим тим и јаје може садржати оне квалитете који потенцијално могу бити стваралачки у митолошком кључу – може симболички представити оквире космолошког стварања. Међутим, иако је мит један од основних традицијских канала преко којих се Симовићева поезија, не само у тумаченој трилогији, остварује (уп. Гавриловић 2014: 18–43), искључиво митско тумачење треће „студије о јајету“ тек посредно комуницира са прве две; док, на плану читаве збирке, мит, као основа за разумевање мотива јајета, представља једну од могућих, чак и доминантних могућности, свакако не и једину. Будући да су мотиви љуске и самог јајета подједнако значајни за поетски свет трилогије, поставља се питање односа два одвојива сегмента – песма *Три студије јајета* указује да јаје у свакој „студији“ представља одређени контекст, било да припада историји, књижевности или миту, а да могуће границе предоченог контекста представља љуска јајета. Контекст, који се сабира у фигури јајета (античка реминисценција, историјски тренутак, представља митске космогоније), иницирана је тек (потенцијалним) ломљењем љуске, која представља не само статичну опну која чува контекст као целину, већ представља могућност да се тај контекст одржи, али и да се контаминира или чак и у потпуности измени. Љуска представља могућност да се контекст очува (зидине Троје), али и да се динамизује, пренесе у оквире новог контекста (Колумбова караула), чиме синтетише у сопствене оквире и квалитет открића и сазнања, чак и могуће песничке епифаније, посебно ако се уважи могућност да контекст који јаје представља подразумева одређени песнички свет и псеудомитску космогонијску представу, а љуска порозне границе тог света. Коначно, љуска подразумева не напуштање одређеног, већ квалитативно стварање новог контекста, што је оличено управо у могућности (псеудо)космогоније. Контекст и границе јесу значајне симболичке категорије које се могу приписати мотиву јајета; те су категорије искључиво активне – оквири представљени љуском одређују границе контекста које, осим што су фрагилне, такође су и порозне, чиме су оправдана два поетска исходишта трилогије. Прво, ако песничку збирку можемо назвати репрезентом једног песничког света, а фигура јајета може сублимирати један контекст, један свет, самим тим и песнички, онда је и идејна и тематска пропустљивост између три збирке трилогије поетички оправдана, чиме је стварање трилогије од три условно независне творевине оправдана на поетичком плану, а потом и на тематском и плану употребе симбола. Друга консеквенца представљене песничке стратегије је оличена у прожимајућем односу различитих равни: у Симовићевој трилогији, одреднице које упућују на одређени контекст, попут историјских, митских, књижевних или оних које припадају савременом тренутку, нису изоловане, већ синтетисане у јединствену поетску целину, о чему ће детаљније бити писано у другом делу овога рада.

Дакле, јаје може представљати контекст, а централно значење фигуре јајета у оквирима трилогије би се могло исцрпсти у метапоетској релацији песничког света *Планете Дунав*. Две песме из прве збирке, *Молићва из ѿо-ѿоѿа* и *Јуѿро у Ковиљу* богате сложену метафорику мотива јајета превасходно митским значењима. У *Молићви из ѿоѿоѿа* је наслућена апокрифна ситуација, саму молитву изговарају остављени у потоку: „да нас преко ове силне воде/ [...] однесе бар љуска од јајета!“ Управо је очување контекста једно од основних поетских вредности љуске јајета; ипак, библијска ситуација је битно измењена: заштиту потражују они напуштени, незаштићени, они који су, према познатој библијској представи, остављени да нестану, чиме се наговештава алтернативна митска матрица која опонира библијској, али и нова поетска концепција: контекст који припада жртвованима, игнорисанима, остављенима, постаје темат Симовићеве поезије.² У другој поменутој песми, насловљеној *Јуѿро у Ковиљу*, доводи се у везу један свакодневни догађај са митским моделом космогоније, стварања света, што је чест поступак у Симовићевој поезији: „Та кокошка! // Кокодаче, / ко да је снела планету!“ Као и у трећој „студији“ о јајету, један свакодневни догађај је доведен у везу са космолошким представом. Елементи песничке слике, који су одређени препознатљивим оквирима емпиријског мимезиса, контаминирани су поентираном митологемом, деформишу се у правцу грађења митске представе света. Управо присуство митског мотивског регистра у обе песме омогућава уплив митског семантичког потенцијала, који усмерава проток метафоричких и поетичких одреница које гравитирају око мотива јајета.

Симболичне вредности тачке, по којој је насловљена друга збирка трилогије, сложеније су, па чак и херметичне, у односу на значења мотива љуске и јајета. Тачка представља жижу, место преламања и сабирања, исходиште у којем се сабирају поетске нити трилогије, односно простор у којем се контекст концентрише. Већ тумачена у критици, првенствено као уточиште, упориште, па и место егзистенцијалне кризе (уп. Поповић 2012: 241; Живановић 2014: 132–133), тачка као мотив сабира неколико вредности, међу којима и наведене, али као симболична вредност, једна од централних семантичких вертикала трилогије, тачка пре свега представља простор у којем су сабране контуре песничког света трилогије. Тачка представља онај квалитет који контекст, представљен јајетом, другом симболичном вредношћу која врхуни у трилогији, упућује ка оним поетским исходиштима, која се потом тематски остварују на нивоу збирке, у оквиру целина или појединачних

² Једна од основних тенденција испољених у трилогији је покушај да се искаже став из позиције другог: остављеног, жртве, бескућника, неверника, са становишта онтолошке и егзистенцијалне стрепње, из позиције животиње или бубе, из позиције која припада нижем вредносном или културном регистру. Симовићева трилогија је заправо мрежа скривених гласова и позиција, које, по откривању почињу да, сопственим какофоничним и субверзивним премишљањима о концепцији историје, власти, односа власти и поданика, позиције човека, односа човека и бога, човека и природе односно живог света, представљају обресе једне апокрифне визуе света и механизма који делују у њему.

песама. Тачка представља синтезу песничких значења, и функционише двосмерно: тематско-мотивски и идејни оквири се усмеравају ка центруму поетског, али се и због саме радијантне природе тачке пружају ка свим деловима текста. Тачка у оквирима поетског света *Планеће Дунав* представља концентрисани поетски простор, који и сублимира значења и уграђује их у ткиво трилогије. Сасвим је индикативно што семантички оквири који се концентришу око мотива тачке представљају неке од централних тематских или мотивских вертикала трилогије: попут већ поменуте егзистенцијалне тежње или потребе за уточиштем. Песме • и *Ујоришна ѿачка* представљају два екстрема, барем што се тиче семантичког потенцијала, која је мотив тачке сабира; песме *Тамни вилајет* и *Ведар дан* такође представљају диспаратне квалитативне полове које тумачени појам дотиче. Песма • представља централну песму збирке *Тачка*; у њој је приказана позната митска представа Сизифове казне. Фигура тачке сублимира „[...] двоструки потенцијал, Сизифово ослобођење и пад“ (Живановић 2014: 132–133), али осим претпостављеног митског потенцијала, мотив тачке представља бремене, Сизифов усуд, концентрисану контуру једне не само митске биографије, већ митске парадигме, самим тим сублимира целокупност митског и литерарног контекста који гравитира око мита о Сизифу. Тачка је далеко више од представе која нуди пад и евентуално ослобођење, тачка представља концентрисани контекст једне митске парадигме која је издигнута на универзални, репетативни ниво, самим тим, и поновљива у контексту трилогије. Није од малог значаја што је песма представљена у форми питања, при чему се замена камена за тачку открива као директна интервенција лирског субјекта – одређен је хијерархијски однос: тачка представља суштински сублимат песничког значења, а стена представља, у овој песми неупотребљени, али могући ужи мотивски корелат. Управо је својство тачке да сабере контекст, у овом случају контекст једног мита и накнадне интервенције лирског субјекта, и истакне управо оне квалитете који ће бити поетски и тематски уобличени у трилогији: човеков однос према Богу/боговима, егзистенцијалну позицију човека, питање греха и питање одговорности. Фигура тачке функционише, дакле, и као поетички супстракт и као потенцијални тематски регистар, што потврђује и песма *Ујоришна ѿачка*, у којој је, насупрот свим негативним утицајима и односима који одређују угрожену егзистенцијалну позицију лирског субјекта, постављена сјајна и удаљена тачка „која обухвата и садржи све!“ Тачка свакако садржи вредност уточишта (уп. Живановић 2014: 132–133), али је ипак важнија одлика тачке та што то уточиште „обухвата[...] све!“ односно што су контуре спољашњег контекста пробијене (љуска од јајета), али су квалитативне одлике самог контекста очуване у самој тачки, простора који представља упориште контекста у којем се он сабира и у којем се може очувати. Ако је контекст она мера поетског света која представља тачку ослонаца егзистенције човека, тачка представља не само могућност да се квалитети контекста саберу и концентришу, већ и да се очувају. Тачка представља виталистичку трансформацију контекста, заправо онај контекст који

се, упркос угроженој позицији, може очувати. У песми из последње збирке трилогије, која је насловљена са *Ведар дан*, приказана је екстатична слика природе у којој је позициониран лирски субјект одговарајућег расположења који, свдећи границе предела у који је загладан у оквиру фигуре пчеле, у којој препознаје квалитет тачке „у којој почиње и завршава се/ онај велики венац или видик, / који склапају коприва, маслина, / моруна, тигар, лептир, кантарион, / орао, Хомер, Арарат и бог!“ Пре свега, у овој песми тачка се и мотивски указује као средиште у којем се концентришу одреднице једног контекста, сачињеног од елемената предела и, значајније, суме поетских квалитета које лирски субјект препознаје суочен са екстатичном представом природе. Биљке и животиње поменуте у цитираном списку³ нису од већег значаја за разумевање контекста којег на основу контакта са природом лирски субјект уобличује. Иако поменуте животиње са списка представљају могући декор доњег Калемегдана⁴ и подсећају на једну од најзначајнијих тематских вертикала трилогије, однос човека и природе, превасходно животињског света, најзначајније одреднице списка су управо три последње: Хомер, Арарат и Бог. Лирски субјект препознаје три истакнуте одреднице као значајне елементе контекста које сабира тачка – заправо указује на значај три централна традицијска канала (мит, историје и књижевност), са којима комуницира поезија Љубомира Симовића. На страну што поменути Хомер подсећа на Илион и љуску од јајета, помен Арарата на библијски потоп и Нојеву барку, а спомињање Бога упућује ка духовној и онтолошкој човековој потрази у оквиру трилогије, тачка сабира не само појединачне тематске вертикале збирке, већ и многобројне могућности које представљају традицијски канали преко којих се лирски субјект пружа ка траженим искуствима. Тачка у трилогији представља и филтер који из оквира контекста може изнети одређене вредности, као у понуђеном списку. Песма *Ведар дан* указује на то да тачка, као место које сабира контуре песничког света и филтрира суштинска поетска исходишта, одабира поетска значења у дијалогу

³ „Овај жанр, који ја условно називам каталог, налази се на раскршћу сликовног и појмовног мишљења [...] Сlike, дате методом набрајања, стварају предметну разноврсност, али кроз њих се провлачи један стални мотив, полазни појам који се варира у свим могућим подврстама [...]“ (Епштејн 2001: 95).

⁴ Видик који лирски субјект сабира у тачку открива се као доњи Калемегдан преко помена капије Карла VI; самим тим и неочекивано увођење тигра или моруне у списак оправдава контекст доњег града са приступом зоолошком врту и Дунаву. Управо је цитирани списак пример сложене мреже поетских релација у Симовићевој трилогији: помињање капије Карла VI уводи у контекст песме и две значајне симболичке вредности трилогије: Београд, односно доњи град који је повезан са рекама, и, самим тим, Дунав. Будући да су и Дунав и Београд недвосмислено тумаченом песмом повезани са мотивом тачке, али и са мотивима јајета и љуске од јајета, мрежа потенцијалних значења се указује не само као сложена, већ и плодотворна за тумачење. Тиме је и потврђена теза овог рада да проворазредне симболичке вредности трилогије исцрпљују сопствена многобројна значења тек у међусобној интеракцији.

са већ поменутих традицијским каналима. Посве другачији сензибилитет и семантички потенцијал који сабира тачка доноси песма *Тамни вилајет*. Простор, који је, као што то наслов директно и сугерише, конципиран према народном предању, представља тачку, место неодредивих размера и одлика. Парадоксалну природу простора који је одређен тачком одређују панична потреба лирског субјекта, који проговара у множини, да препозна димензије и квалитете простора у којем је заробљен, још значајније, да покуша да се измести из истог, али и нејасна потреба непознатих субјеката да уђу у окви-ре у којима је лирски субјект привидно заточен. Представа тамног вилајета, остварена градацијским редуковањем, претпоставља метонимијску представу човекове егзистенцијалне позиције, која се активира широм трилогије. Тачка, односно тамни вилајет у којем је заробљен лирски субјект, представља контрастни квалитет тачке у односу на две претходне тумачене песме: очување контекста може бити рестриктивно у односу према лирском субјекту и колективу који представља. Контекст може бити и често јесте угрожавајући, може бити травестиран, као и управо онај нежељени контекст којег лирски субјект одбија док, као у *Тамном вилајету*, наслућује могуће нове, поетске или егзистенцијалне, светове, могуће прихватљиве контексте. Тачка сабира контуре песничког света, али се те контуре могу диспаратно поставити према позицији коју заузима лирски субјект, односно могу бити рестриктивне, као у песмама • и *Тамни вилајет*, али могу бити и афирмативне, односно темељи егзистенцијалне позиције, као у песмама *Ујоришина тачка* и *Ведар дан*. У оквирима трилогије, тачка сабира контекст, а позиција и визура лирског субјекта одређују препознате квалитете контекста.

Планеџа Дунав је назив који припада трећој збирци, али и самој трилогији. Семантички потенцијал синтагме *Планеџа Дунав* подразумева и насловљену вредност поменуте синтагме, односно претпоставља мотивацију за хијерархијско истицање насловљеног мотива изнад мотива попут јајета или тачке. Пре свега, Симовић у оквиру трилогије, посебно у песми *Јуџро у Ковиљу*, доводи појам планета са мотивом јајета, који може представљати потенцијални контекст, док сам појам планете може означити један поетски простор, један песнички свет испуњен претпостављеним контекстом. Међутим, комбиновање једног уопштеног појма, планете, која може сабрати множину песничких значења које пружа један песнички контекст, испрва делује редуковано одредницом Дунав. Међутим, Симовић је у интервјуу истакао да му је постављање Дунава као централног мотива омогућило да, у оквиру трилогије, повеже и обухвати „све крајности, све распоне, све нивое, сва времена, све од неолита до Белефа, све од миша до Ахила, све од неког пивопије до Зевса и Хомера.“⁵ Јасно је да Дунав није ограничавајућ

⁵ „Дунав фасцинира и као слика и као стихија, и као амбијент, и као симбол. Фасцинира мноштвом облика живота који се развијају у његовом окриљу. Фасцинира, да се послу-жим Хелдерлином, мноштвом 'градова које је засновао'. Фасцинира оном пучином која се протеже од Земуна до Панчевачког моста, пучином која у време пролетњих поплава прети

фактор у тематском и, што је значајније, у поетско-идејном смислу, будући да је семантички потенцијал који нуди историјски, књижевни, митски, географски и, уопште, ванвременски статус Дунава достатна потка на основу које је трилогија заснована.⁶ Дунав је, према песниковом опредељењу, централни симбол трилогије, надређен хијерархијски над осталима, који грави-

да се поново претвори у Панонско море. Али највише фасцинира као тачка с које се поглед отвара на све стране, у свим правцима у простору и времену. На Дунаву имам утисак да сам у непосредној вези са свим земљама кроз које протиче. Имам утисак да ништа од онога што је прошло није прошло. Да су сва времена присутна и жива управо у овом часу, да постоје сва одједном и заједно ... Отвореност те сцене коју ми је понудио Дунав омогућила ми је да овом књигом обухватим све крајности, све распоне, све нивое, сва времена, све од неолита до Белефа, све од миша до Ахила, све од неког пијачног пивопије до Зевса и Хомера.” (Гордић 2014: 352–353).

⁶ О значају и статусу Дунава у оквиру трилогије довољно откривају следећи изводи из интервјуа:

„Dunav povezuje gradove i zemlje, jezike i narode, kulture i civilizacije, ribe i ribare, ptice i lovce... Kad sam na obali Dunava imam utisak da sam u vezi sa svim gradovima kroz koje protiče, i sa svim ribarima i lovcima, i sa svim ribama i pticama, koji su, u raznim vremenima, živeli na njegovim obalama i u njegovim vodama.“ – преузето из интервјуа у дневном листу Политика, објављеног 1.1.2010. под насловом *Поезија је нешто друго, у односу на све*; разговор је водио Зоран Радосављевић.

<<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Poezija-je-neshto-drugo-u-odnosu-na-sve.lt.html>>

„(...) Dunav, koji ovde nije samo scenografija nego i tema, i simbol, i inspiracija. Dunav povezuje razne zemlje, razne kulture i narode, ali povezuje i različita vremena. Sedeći na obali Dunava, vidim i kazačice s ribljom čorbom na „Dunav festu”, ali vidim i neolitsko naselje u Vinči. Dunav je prisutan svuda, i u svemu. (...) Koliko mi je Dunav važan, i kakav mu značaj pridajem, vidi se i po tome što sam mu u naslovu ove trilogije dao status planete.“ – преузето из интервјуа у дневном листу Политика, објављеног 6. 5. 2013. под насловом *Како отворе уста, најправе штићу*; разговор је водио Зоран Радосављевић.

<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Kako-otvore-usta-naprave-stetu.lt.html>

„Izlazak na Dunav za mene je bio kao izlazak na vrh s koga se pruža pogled ne samo daleko u prostor nego i daleko u vekove i vremena. Dunav kao simbol, Dunav kao metafora, pomogao mi je da neke događaje, pojmove i probleme sagledam u najvećem mogućem kontinuitetu i rasponu, od neolita do naših dana. Izlazak na Dunav za mene je bio kao izlazak na vrh s koga se pruža pogled ne samo daleko u prostor nego i daleko u vekove i vremena. Dunav kao simbol, Dunav kao metafora, pomogao mi je da neke događaje, pojmove i probleme sagledam u najvećem mogućem kontinuitetu i rasponu, od neolita do naših dana.“ – преузето из интервјуа у недељнику Време, број 1206, под насловом *Како који избори, моћуносци је све мања*; разговор је водила Сања Ћирић. <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1173590>>

„Imam utisak da me Dunav povezuje sa svim gradovima i zemljama kroz koje protiče, pa i više od toga: sa svim ljudima koji su od najdavnijih vremena živeli, lovili, pecali i podizali naselja na njegovim obalama. Na reci kao da se brišu granice između vekova i epoha. Na reci sam najneposrednije shvatio da su naši davni preci bili više integrisani u svet nego mi, da su bili u prisnijem odnosu sa drvećem, ribama, zmijama, zvezdama nego mi. Pitam se da li smo mi tu prisnost i tu integrisanost zauvek izgubili. I pitam se da li poezija to može da nam vrati.“ – преузето из интервјуа у дневном листу Вечерње новости, објављеног 16.10.2012. под насловом *Све се кућује и продаје*; разговор је водио Драган Богутовић.

<<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:401418-Ljubomir-Simovic-Sve-se-kupuje-i-prodaje>>

тирају ка њему и богате га сопственим значењима. Дунав, дакле, одређује границе треће збирке, и, што је значајније, мапира границе све три збирке, усмерава и контролише проток семантичког потенцијала, и чини онај централни контекст који и јесте препознатљива одредница песничког света трилогије. *Планеџа Дунав* је лозинка која директо упућује на димензије једног песничког света, једног контекста који је самерен са dostatним семантичким опсегом који нуди насловљени мотив. Митска парадигма је такође присутна, Дунав је *иланеџа* – један могући свет, једно замишљено јаје, један порозни контекст; у оквиру мотивске мапе стожер из којег се истачу и у којем се сабирају остали мотивски и идејни рукавици. Да је Дунав она симболичка вредност која сублимира вредности осталих, указује и подређеност других централних мотива трилогије, попут љуске, јајета и тачке, представи Дунава, али и сложени оквири које мотив Дунава гради сопственим деривацијама, попут мотива воде или потопа, па чак и мотива рибе или директном повезаношћу са, за трилогију значајном, представом града Београда. Појам *иланеџа Дунав* се у оквиру Симовићеве трилогије остварује као онај песнички простор који представља директну идејну, поетичку и мотивску (надређујућу) конкретизацију оног семантичког потенцијала који појам јајета носи у оквирима сопствене универзалности. Свеобухватни контекст трилогије је одређен оним универзалним особинама које појмови контекста (јајета, љуске) и тачке (простора у којем се концентришу значења контекста), пружају надређујућем појму *иланеџа Дунав*, али и оним конкретним значењима ка којима надређени појам усмерава подређене. *Планеџа Дунав*, као трилогија која сабира три стилски и тематски уједначене збирке, представља свет над световима (уп. Живановић 2014: 132–135; Живановић пише о концепцији света *међу* световима); не само контекст који сабира суму поетских исходшта трилогије, већ и поетски простор који претпоставља и доказује сопствену постојаност. *Планеџа Дунав*, и сума поетских значења који ова синтагма нуди у оквиру трилогије, претпоставља контекст из којег је песник стваралачки захватио, као што представља и контекст који је створио.

Симболичка представа Дунава припада домену воде, мотиву који, иако већ адекватно тумачен у критици (Живановић 2014: 133–134), заслужује пар редова. Према Богдану А. Поповићу, централна метафора трилогије је вода, присутна у све три збирке (в. 2012: 239–242), мада овај рад указује на супремацију других симбола, посебно Дунава који сублимира све поетске квалитете којима мотив воде обогаћује трилогију. У песми *Чудо са водом*, значајном за разумевање семантичког потенцијала који сабира насловљени мотив, вода је представљена попут стваралачке и животворне силе, елемента који омогућује епифанијско искуство. Приказан је сужањ, одвојен од сваког познатог искуства или сећања, који, тек у додиру са водом, може да поново освоји одређена сећања, која не припадају само његовом искуству, већ представљају читаву мрежу емоција, додира, кретања воде, преко којих допире до својих, туђих, али и универзалних искустава. За мотив воде се везује појам слободе – слободе искуства и слободе сећања, која омогућава сужњу да се

из безнадежне ситуације измести у парадоксалну позицију у којој присваја пуну меру слободе: „Жив закопан, сужањ у тамници, / сужањ лишен свега, у шакама/ држи кључ од свега: бистру воду!“

Представа града, односно Београда представља једну од централних тематских вертикала трилогије, на шта и Симовић указује – *Планеџа Дунав* је тематски „везана за Београд и његове реке.“⁷ Представа Београда уобличена у циклусу прве збирке *Праг Београда* и појединачним песмама из осталих циклуса прве, али и из друге две збирке трилогије. Најзначајнија одлика Београда је подвојеност – у трилогији, Београд је простор који је подељен на горњи и доњи, на два ентитета, која се разликују превасходно раслојавањем културног и цивилизацијског слоја на нижи и виши. Између два пола, контрастно постављена, постоји читав низ активних веза. Београд из Симовићеве трилогије јесте град који је подељен на два пола, али су саме супротности које одређују полове условљене. Горњи град, простор високе културе, цивилизације и интелигенције, не постоји без доњег, који представља огледалску вредносну трансформацију горњег града; два пола чине целину, горњи град постоји једино уз присуство доњег, и *vice versa*. У целој трилогији, а посебно у поменутој целини, потреба лирског субјекта да упозна Београд је везана искључиво за доњи простор; недвосмислен и јасан став лирског субјекта је да доњи простор града садржи одређене квалитете без којих није могућ горњи Београд. Управо је и фасцинација лирског субјекта доњим простором и потреба да прикаже културне и цивилизацијске механизме који у њему владају мотивисана односом у оквиру којег занемарени и презрени слој културе и интелигенције омогућава постојање вишем. Горњи град није у центруму визуре лирског субјекта – осим као противтежа доњем: „А да ли Доњи, гвозденим теговима, / курварством и лоповлуком, повучен / доле у најдубље таме и дубине, / својим тасом дотакавши дно, / тим силаском у понор и ад, // подиже горе, у ону висину, / високо изнад шарана и вина, / тас на коме светли Горњи град?“ Међутим, иако простор доњег града припада униженом цивилизацијском оквиру (у односу на горњи град), коцкарима, трговцима, лађарима, лоповима и проституткама, лирски субјект проналази оне квалитете доњег града, који, иако неприметни у односу на квалитете горњег града, представљају суштинске одреднице Београда. Први квалитет доњег града који се открива у циклусу *Праг Београда*, у контрастној упоредаби са врховима Београда и кроз парафразу познате представе Београда као града са седам врхова (Константин Филозоф), управо јесте насловљени *праг* Београда, односно повезаност доњег града са водом, рекама, која представља тачку додира две магистралне тематске линије у трилогији – мотива воде, односно Дунава и града: „[...] мислим да је праг Београда вода!“ Дунав представља онај контекст који усмерава исходишта Симовићеве трилогије, Београд

⁷ Преузето из интервјуа у дневном листу Политика, објављеног 1.1.2010. под насловом *Поезија је нешто друго, у односу на све*; разговор је водио Зоран Радисављевић.

<<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Poezija-je-neshto-drugo-u-odnosu-na-sve.lt.html>>

представља грађу које попуњава поменути контекст, и управо због те плодотворне поетичке везе, лирски субјект перцепира доњи град заправо лицем, а не наличјем Београда, односно прихвата доњи Београд као простор који, преко додира са водом, односно Дунавом, црпи ону духовну енергију, на коју се калема простор врхова, о којима лирски субјект не открива много. Простор горњег града припада тек неколиким песмама, као што је песма *Защитийник Теразија*. Да место сусрета воде и Београда, односно праг Београда претпоставља она искуства за којима трага лирски субјект, сведоче песме 4. и 6. из циклуса *Праг Београда*. У четвртој песми, присуство реке, у овој песми Саве, доводи се у везу са фигуром унесрећеника, који нема ништа осим могућности да спусти главу на праг Београда. Да се на простору на којем се додирују тле и вода материјална немаштина и унесрећеност могу заменити духовним искуством и утехом, упућују излазни стихови: „А имаће више него све/ ако све пусти/ ко тикву низ Саву!“ Доњи град је простор који припада жртви, пораженом, али, сакупивши у себе две крајности, дозвољава духовну ревитализацију. Већ је праг над којим се унесрећеник може одморити одређени духовни квалитет, док је одрицање и тог ситног искуства, најаву могуће духовне компензације.⁸ Простор сусрета воде и тла представља не само простор утехе, него и спознаје: „тако и ја спутивши руку у Дунав, / држим у руци све поноре, све воде, / али и све ведрине, и све олује, / и све висине, мрачне од звезданог дима, / које се огледају у њима!“ Место додира воде и тла посредује у епифанијском искуству, које типолошки подсећа на поетску ситуацију опевану у песми *Чудо са водом*, у којем додир са водом такође посредује ка упознавању специфичног искуства блиског епифанији. У шестој песми циклуса *Праг Београда*, искуство које посредује додир са реком представља целокупни поетски свет који се огледа у Дунаву, али, што је и значајније, на поетичком плану представља управо контекст трилогије, поетски свет *Планеће Дунав*, који настаје у додиру искуства лирског субјекта и површине Дунава. Веза Дунава и Београда је поетички оправдана – поетски свет трилогије настаје обгрљен контекстом, који је одређен поетским квалитетима и потенцијалима Дунава; представа града настаје као одговарајући тематски корелат доминантном поетичком постулату трилогије. Вертикална подвојеност Београда према којој је нижа сфера представљена као донекле детронизирана слика вишег града, али без које није могућ духовни узлет и врлина вишег простора, остварена је и у песми из друге збирке, *Пиво ђред кафаном „Доњи град“*, у којој су митологије и свакодневница прожете. Простор доњег града је замишљен попут пакла: врућина, глад, усахла природа, пожари, пламени ветрови, смрад и

⁸ Доњи град, и поред мотива нижег вредносног регистра којим је одређен, представља простор у којем постоји могућност духовног; у трећој песми циклуса, приказана је неспособност житеља горњег града да препознају духовне вредности које представљају темељ цивилизацијског обзора којем припадају: „А свеца који на длану носи Град / остависмо у мраку, на прагу!“

табла кафане – ознака улаза у (псеудо)доњи свет. Одреднице пакла су пренете на простор опустошен врином, чиме су митски и свакодневни приказ доведени у корелативни однос. Представа Београда, уобличена у циклусу *Праг Београда*, тематски је надограђена проблематиком постављеном у знатном броју песама распоређених у све три збирке трилогије, посебно у закључној. Читав низ искустава и проблема прелама се у окриљу тематског круга који сабира песме о Београду; одређене песме, поменућемо само две, проблематиком коју покрећу или симболиком коју садрже представљају вредне додатке поетској топонимији Симовићевог Београда. Вреди поменути песму *Вечера у кафани* Ариље која се, *после бурне расправе, завршава морем крви*, у којој је представљена својеврсна дијалектика вредности, на фону инфлаторних прилика деведесетих година, у оквиру које краљевина може вредети као пар коњских кобасица или као небројене жртве хуманитарне и политичке катастрофе. За разумевање Симовићеве поетике у оквирима трилогије, значајна је песма *Повраћајак у Београд: црвено и зелено*, у којој је Београд употребљен као декор за постављање једне виталистичке и оптимистичне животне позиције: „Не мораш ништа да ми кажеш, знам, / Оно што је започело црвеним / и зеленим завршава се црним! // Али, кажи, / пре него што пожути и поцрни, / да ли се зелени? Зелени се! / Да ли се црвени? Црвени се!“⁹

3. Позиција човека у *ПЛАНЕТИ ДУНАВ*. У Симовићевој трилогији, позиција човека је одређена несигурним егзистенцијалним статусом. Човек је у опасности, која долази како од споља, преко репресивних механизма друштва, културе или социјалних односа, тако и изнутра, због инхерентне неспремности човека да одговори на изазове који су му постављени. Централна тематска траса трилогије, спроведена кроз све три збирке, јесте комплекс угрожености, и представљен је у оквиру оних поетских ситуација у којима је егзистенцијална позиција човека доведена у питање – од уводног циклуса *Љуске од јајета* и саме трилогије, *Бубе у глави*, па све до закључне песме треће збирке и целокупне трилогије, *Дочек рибарских чамаца који уз обалу Дунава присићају са великом рибом*. Дунав и Београд јесу централне одреднице песничког света *Планете Дунав*, али је сама трилогија одређена присуством човека, односима у којима учествује и позицијама које осваја и,

⁹ Са овом песмом директно комуницира песма *Плаво Црвено*, у којој се развија виталистичка дијалектика која одређује хуманистичке оквири трилогије. Кретање и перцепција лирског субјекта су одређени потребом да види ново, непознато, другачије, да у познатом види непознато, у препознатим бојама другачије боје и квалитете; лирски субјект се одликује способношћу да и у црном, које означава негацију – и у виталистичком и у поетичком смислу, дакле, суспензију како животне, тако и стваралачке моћи, примети квалитете који омогућују стваралачку и виталистичку ревитализацију: „уместо да се, у црном, угасим, / или да се, с њим у судару, пеним, / ја се, напротив, удубљујем у црно! / Кад се удубим у црно, мене црно / греје златним, спасава зеленим!“ Поетичке импликације цитираних стихова су очигледне – и негација представља могућност инспирације, као што и претпоставља настанак песме.

почесто, губи. Читав је низ поетских ситуација које приказују не само померене, а каткад сасвим травестиране односе, већ и подривену позицију коју човек покушава да освоји или да задржи. Егзистенцијална угроженост човека је у Симовићевој трилогији приказана системом поремећених односа: човек и природа, човек и друштво/власт/систем, човек и митске вредности, човек и Бог/богови/духовност.

Однос човека и природе се исцрпљује у приказу односа човека према животињском свету; флора се, осим у декору песама, повлачи из Симовићеве трилогије. Однос према животињском свету је двосмеран – није само човек у стању да угрожава и уништава, почесто је и сам угрожен и у опасности, као у циклусу *Бубе у ѓлави*, у којем доминирају управо песме у којима је тематизована угроженост човека: *Бајалица ѓрођив леђиђира*, *Ауђиођорђиређ са бубама у ѓлави*, *Ауђиођорђиређ са шкорђиђом*, *Молиђва за буђеђе из ружнођ сна*, *Мравиђак*, *Ващке*. Човек, односно лирски субјект је неко ко је у константној опасности од буба; контрастира се перспектива, човекова егзистенцијална позиција је угрожена: „Идите лептири, из ове главе: / у овој глави нема цвећа!“, „Ударајући ми о лобању изнутра, / бумбари, гундељи и скакавци лете, / лете, лете, да ме распамете!“, „Помози ми, Господе, да се пробудим / из сна у коме лептир купусар не зна, / а ја немам начина да му докажем, / да ова глава није главица купуса!“. Назире се једна алтернативна и узнемиравајућа концепција односа, у којој се људи питају какву судбину им спремају краљеви мрва, и у оквиру које је приказан свет у којем човекова егзистенцијална позиција зависи од поремећених односа и одређена је саркастичним, па чак и циничним, коментарима: „у мртвом свету, крв ће наша, / преживети у вашим!“. У циклусу *Бубе у ѓлави*, централну позицију заузима кратка прозна целина у којој се представљени модел односа инсеката и човека квалитативно мења. То је целина *Ауђиођорђиређ са шкорђиђом*, у којој је приказ двосмерни и активни однос човека и инсекта: представа шкорпије са репом усмереним у теме се удваја у оквиру две могућности, убиства, које се улива у тематски оквир угрожене човекове позиције, и самоубиства, које открива деструктивну природу човека. Страх пред животињом и страх од животиње су две стране истог новчића; лирски субјект у одбрамбеном гесту шкорпије не може да препозна разлику између могућег агресивног става или пак поразне могућности, која претпоставља самоубиство пред већим злом. Комплекс *веђе* зла, односно већег потенијала за агресију и деструкцију које је инхерентно самом човеку у читавом систему односа, па и у односу према животињи, тематизован је и у песми *Исђовест о змиђи* из треће збирке, која представља тематску допуну песме *Ауђиођорђиређ са шкорђиђом*. Поетска ситуација је типолошки блиска, уз то што је у потоњој песми рефлексију заменио чин: покушавши да отклони егзистенцијалну зебњу, лирски субјект убија змију, тек да би схватио да га она није посматрала да би му наудила, већ да је препознала (оправдано) опасност од стране човека. Перспектива је промењена, лирски субјект на тренутак при сваја перспективу змије, и разуме сав потенцијал зла који инхерентно носи

у себи. Међутим, начин на који човек одговара на претњу претпоставља подједнаку могућност зла, подједнаку тежњу за деструктивним и агресивним понашањем. Човек је упућен на зло, било да му зло прети, било да злим чином одговара. То сазнање је поразно: механика Симовићевог света је одређена могућношћу зла као инхерентне категорије човекове егзистенције. Да је потенцијал човека да чини зло активиран у оквирима трилогије, сведоче и неколике песме са мотивом лова разасутим кроз збирке, попут песама *Ойцијинска кланица*, *Крунисање ловца на дивље љајке*, *Пиће са ловцем* и *Мишоловка*, у којима се питање односа човека и животиње не дотиче само агресије усмерене ка природи, већ и аутоагресије, дехуманизације, травестирања природних односа и релација.¹⁰ У првој поменутој песми, ловци су претворени у *ловчејину*; у песми *Пиће са ловцем*, ловац без потребе и мотивисан самозадовољством убија животиње у свеопштем процесу дехуманизације – такав ловац неће бирати у шта ће управити цев: „Ако ти не треба / разлог да пуцаш у вроне, / неће ти требати ни да пуцаш у чаше, / да пуцаш у коње, да пуцаш у све!“ У песми *Мишоловка* је приказан поремећени систем односа у ланцу исхране који је човек изменио поставивши насловљени мотив, механички и нежив предмет у ланац исхране, травестирајући на тај начин законе природе. Управо, изузимајући песме *Ауђиорјирей са шкорјијом* и *Исјовесј о змији*, ретке су поетске ситуације у којима човек препознаје размере своје могућности да почини зло у оквиру трилогије. Песма *Ајкулама* сведочи о надмоћној позицији човека који препознаје не само сопствену надређену позицију, већ и легитимише сопствени агресивни потенцијал: „Кружите око мене, ајкуле, само кружите! / Спаковаћу вас у конзерву сардина. [...] Одбранићу се од сваке напасти, / од сваке звери, од але и вроне!“ За разумевање односа човека према животињама, посебно су значајне три песме из *Тачке* у којима се појављује мотив зоолошког врта као заточеништва, односно затвора. Песма *Пићалица међу кавезима* представља субверзивно премишљање раја: лирски субјект зоолошки врт конципира као травестијску представу раја у којем је истакнут не само вид егзистенције који води ка детронизацији и дегенерацији („Зар се вук овде изражава са *ав?*“), већ и рајски *modus vivendi* у виду бесмислене егзистенције у кавезу. У песми *Деће у зоолошком вртју*, из инфантилне позиције се сагледава животињски свет, који је посредован кроз множину говора, језика, раличитости, облика и боја – као мноштво суспендованих могућности. Лирски субјект, проговарајући из децје перспективе, указује на ригидни и рестриктивни однос

¹⁰ Упутно је указати на неколико песама које тематизују сусрет са фантастичном фауном, односно чудовиштима, у којима је сусрет са немани увек одређен угроженом егзистенцијалном и несигурном позицијом лирског субјекта, као у песама *Лејње јујиро са чаџом и шањиром*, *Облачно јесење вече са чудовиштем*, *Сцила и Харибда*, *Мушњој и крвавој*; као и у излазној песми целе трилогије, *Дочек рибарских чамаца који уз обалу Дунава љисају са великом рибом*, у којој је егзистенцијална позиција човека одређена подређеним статусом према фигури владоца, која представља алу „коју ми хранимо“.

човека према живом свету, али и кризу разрушених хуманистичких обзора које најављује поента песме: „Окружен мноштвом језика које не разумем, [...], Схватам да човек није једина могућност! // Али зашто све друге могућности држимо у кавезима?“. Да питање човековог односа према животињама претпоставља и проблематику човековог хуманистичког пада и егзистенцијалне несигурности, јасно указује и песма *Кошава* у којој лирски субјект у свеопштем вихору који постаје свеопшта одредница песничког света, ипак осећа „смад коњушница, смад камиљих штала, базд лавова, лавова, шакала и хијена“. Постављено је, не без ироније, питање човековог спасења: „И питам се шта ће нас спасити: бог, револуција или хигијена?“, у којем је недвосмислено посредована иронијска слутња о неостварљивости жељене „хигијене“ човекове хуманистичке позиције.

Однос човека према богу у трилогији¹¹ је вештачки, поремећен и травестиран. Постоји потреба за духовним које се открива управо преко активираног односа према фигури бога, али је и духовна криза човека потврђена на плану односа према богу. Циклус из збирке *Љуска од јајетџа, Deus ex machina*, у којем су супростављени високи патос којим се приказују фигура бога и потреба за његовим присуством и, са друге стране, вредносно снижавање представе бога из човекове перспективе, представља читав низ травестираних духовних вредности, и указује не само на човекову угрожену духовну позицију, већ и на то да је његово разумевање духовних категорија непотпуно, најчешће и сасвим искривљено. Потреба за дивинским и духовним присуством, за богом, посредована повишеним патосом, заправо се претаче у бесмисао потребе, која није духовна, већ употребна, практична: човек конципира бога као средство које се по потреби искључује и укључује, које ради „на дрва или на струју.“ Човек конституише позицију у којој прихвата Бога, његове максиме и истине, чак и казне прописане за човекове прекршаје, али уз иронијску дистанцу: само ако је бог управо *deus ex machina*, која може по потреби да се укључи и/или искључи. Духовна ограниченост човека није усмерена ка (не)разумевању појаве, већ ка могућности употребе оних потенцијала који се могу искористити у утилитарне или чак свакодневне

¹¹ Фигура бога и, пре свега, однос човека према духовним вредностима које може подразумевати дивинско присуство, најефектније су, у оквиру Симовићеве поезије, представљени у песничкој трилогији *Планетија Дунав*. Песнички опус Љубомира Симовића који претходи трилогији свакако садржи песме у којима је представљена фигура бога и одређена на фону потврђених духовних вредности или изневерених очекивања. Песме као што су *Пољед на свей* или *Ѕиремајући се да ујалим њејролејку* тематизују однос човека и бога, али су управо песме које актуелизују поменути тематичку дистрибуиране у оквиру целине Симовићеве поезије; једино су у трилогији песме о односу бога и човека, песме које тематизују фигуру бога или представу раја, постављене у одређен саоднос, формирајући не само мање тематске целине или циклусе, него и остварујући специфичну семантичку пропустљивост и комуникативност. Представа бога у *Планетији Дунав* се конституише у саодносу са тематским и идејним оквирима саме трилогије.

сврхе. Свет Симовићеве трилогије јесте простор у којем човек духовне вредности премеће у практичне, ни не примећујући кризу сопствене духовне позиције. Трећа песма триптиха *Deus ex machina* управо говори о немогућности препознавања ни фигуре бога ни суштинских духовних вредности које представља, од стране човека; ако се, на нивоу инцидента, бог и препозна, човек ће га послати „преко границе, / с пушком и бајонетом, / да безбожништво / шири целим светом!“¹² Свет Симовићеве трилогије је понајпре простор у којем се не могу рекреирати библијске сцене и у којем се не може конституисати библијска фигура бога,¹² већ се разобличава, дивинско присуство не сабира ни духовне ни цивилизацијске вредности; бог постаје пре свега средство, а потом и средство негације духовних вредности које својом појавом изворно нуди. Травестијом фигуре и (претпостављене) улоге бога и божанског присуства није само суспендован процес имплементирања једног одређеног духовног спектра вредности у поетски свет Симовићеве трилогије, већ су мапиране и границе егзистенцијалне и духовне позиције коју човек заузима, а која је, иако приказана као (привидно) надмоћна у односу на духовне вредности које нуди дивинско присуство, заправо у дубокој кризи. Духовна потреба је једна од основних потреба човека у трилогији; међутим, најчешће је травестирана или унижена, тек понекад препозната као суштинска, егзистенцијална. Да је могућност комуникације између бога и човека озбиљно угрожена, указује и песма *Грмљавина* из збирке *Тачка*, у којој су самерене две типолошки блиске ситуације са различитим консеквенцама. Прва песничка ситуација представља тренутак у којем је Одисеј, коначно се обревши на обали Итаке, у грмљавини препознао божји глас, присуство и вољу. Митска слика се допуњује могућношћу да митски херој поред гласа античког бога чује најтиши глас млинарице, чиме се могућност да се и божји и људски глас чују истовремено, и, што је још значајније, присуство бога обзнани, одређује не инцидентом, већ стајном тачком понуђене механике света. Митској матрици се супроставља представа савременог тренутка, према којој се, упркос свеопштој потреби за комуникацијом, почетна слика контрастно травестира: бог тражи човека, а не обратно, глас бога је значајно тиши од буке коју ствара човек, игнорант, који не примећује понуђени и могући канал комуникације: „Грми све даље, грми све слабије. // Умотан у облаке и магле, / најзад је горе ишчирио и бог: / није нашао човека за сведока!“ Поетски свет тумачене песме нуди могућност да комуникација између два ентитета у потпуности нестане, што доводи до привидног нестанка бога. Комуникација је једносмерна, човек ни не примећује могуће (и понуђене) комуникационе канале – бог и духовне вредности које могући контакт може пружити нису више ни стајна тачка човекове духовне позиције, нити су, као у античко доба, у границама које човек може, или чак и има

¹² Симовићева поезија је ипак поетски простор у којем се могу ревитализовати митске матрице, у распону од травестије и иронијског односа према миту, до могућности да мит буде конститутиван за остварење самог поетског света.

потребу, да досегне. Детронизација фигуре бога најефектније је изведена у песми *Пољед љрема Београду са десне обале Дунава*, која представља парафразу Хлебњикове песме *Зверињак* – божја представа се травестира и субверзивно приказује путем аналогije: за сваку животињску врсту самим тим и за човека, бог носи оно обличје које припада врсти која га препознаје. Лирски субјект песме, не без хумора и ироније, примећује да „онда у овом безбожничком свету / осим богова никог другог ни нема!“ Парадокс је јасан – свет је безбожнички, јер бог је одстрањен из њега човечјом интервенцијом, али и садржи бескрајно много обличја која могу подсетити на њега. Фигура и присуство бога су сведени на свакодневницу; Симовић приказује божје итерације у читавом низу радњи, које припадају нижем регистру – простору и ивентару доњег града: „Богови продају, Богови купују! / Богови кују, кувају, броје и мере!“ Бог се указује као циркузант, револвераш, келнер, пијанац, кочијаш, касапин – списак могућих итерација божјег лика се вредносно снижава све до фигуре просјака: „Не видим ни Бога оца, ни Бога сина! / Али видим божјака на пијаци, кога / пар чизама претвори у бога!“ Бог је, поред суме лажних представљачких могућности, као квалитет/модус који одређује духовни потенцијал и обзор самог човека, привидно нестало из песничког света тумачене песме, али и оквира саме збирке.¹³

Међутим, присуство Бога јесте суспендовано, али није у потпуности и измештено из трилогије. Бог, као нетравестирана и неунижена духовна вредност постоји, као и могућност божјег присуства у простору који припада човеку, али и сам контакт, што је и наговештено у песми *Мрак на љрађу*: „Седиш на прагу, зуриш у мрак, и не знаш / је ли све на свету погасио / зато што те је напустио, или зато / да би ти у мраку ближе пришао, Бог!“ Две су опције сабране у активној фигури Бога у односу на статичну позицију човека: напуштање или покушај приближавања. Осим у поменутој песми, тек назначена могућност дивинског присуства тематизује се и у песмама *Покушај благовести* и *Горње куће*, посредована уз учешће природе у (могућој) појави бога. Песма *Обала Дунава код Винче* је значајна за разумевање односа човека и бога, будући да приказује две могућности тог односа, попут песме *Грмљавина*. Симовић анимистичко разумевање природе и фигуре бога, која се обзнањује у свакодневним предметима, природним појавама, домаћим и дивљим животињама супротставља савременој позицији човека, који се удаљио од анимистичке представе живота, самим тим се удаљивши од природе, потенцијално и од самог бога. Цивилизацијски прогрес претпо-

¹³ Фигура Бога у Симовићевој трилогији није самерена према фигури хришћанског Бога – бог не представља једну митску матрицу, у овом случају хришћанску, већ је бог заправо наличје човека, сабира човекове духовне обзоре; заправо, бог је она инстанца у којој се огледа духовни обзор и оквири хуманизма модерног човека, што не смета Симовићу да тематизује и разара митске моделе преузете из хришћанске матрице, у неколиким песмама, међу којима треба поменути песме *Пророк Јона у рибљем ресџорану*, *Наследнику чамаца и алајџа Андрије и Симона Пејџра*, *рибара Галилејских* и *Чудо са рибама* (в. Гавриловић 2014: 36–37).

ставља духовну регресију – у покушају да „више буде“ човек, модерни човек се удалио од првобитне представе, самим тим се, парадоксално, у жељи да буде ближи bogу, zapravo удалио од њега. Лирски субјект се пита да ли је савремени човек већ суверено заузео приказану позицију, изместивши заправо себе из оних оквира у којима може препознати присуство бога. Тумачена песма сугерише да је Бог и даље присутан у поетском свету Симиовићеве трилогије, али да је често одсутан, удаљен, недоступан; узрок таквог односа је човеково (не)делање. Бог у трилогији постоји као ретка могућност, али ипак као могућност за духовну ревитализацију човека, која се измешта, на границе дохватљивог, односно на сам оквир песничког универзума *Планете Дунав*.

За могућност божјег присуства се, у трилогији, везује једна маестрална тематска линија, која се провлачи кроз целину Симиовићеве поезије; реч је о певању о малим стварима,¹⁴ уживању у скромним животним искуствима и призорима, понајчешће о храни, пићу, скромном животном комфору или призорима у природи. Таквих песама има разасутих и у трилогији; у њима је приказан лирски субјект који се радује одсјају сунца у реци, осветљеним пахуљама, небу после кише, мирису јабука, хлебу, јајету, луку, чаши вина или кригли пива, столу на којем је постављен оброк. Песма *Сјо са воћем и њоврћем* указује на то да постоји одређена веза између перцепције ситних животних задовољстава у Симиовићевој поезији са представом бога: „Је ли се то можда / неки бог / из висина / спустио/ овде, на овај сто, / овде у ово / воће и поврће, / зато да бих га / могао дотаћи, / и да бих се могао / њиме нахранити?“

Детронизирајућу представу бога прати и детронизирајућа представа раја, представљена у циклусу *Пред рајским вратима*, који припада збирци *Планете Дунав*, која представља трећу целину истоветно насловљене трилогије. Читав је низ поступака којима се разара позната митска представа раја – од потпуне одсутности бога, преко низа субјективних представа раја, до стилизације која упућује ка инферналним мотивима. Простор рајских врата је приказан као чекаоница, али моделована према приказу административне препреке, шалтера. Субверзивна сумња је једино што повезује све ликове циклуса – сваки од ликова пред вратима унижава подразумевану библијску представу раја ограниченом перцепцијом која је подређена личном искуству: куварица се пита ко у рају кува и чисти, док сељаци рај замишљају као град. Личне перспективе ликова се сусрећу у заједничкој мисли: „Да ли онога што нам се овде нуди / има мање или више, / и да ли је боље или горе, / од оног што смо имали на земљи?“ Пародирајући поступак представе раја достиже врхунац у визији раја као простора у којем нема места за телесна задовољства. Постављено је питање: ко ће уопште желети

¹⁴ О „својеврсним химнама малим стварима, наизглед ситним пословима и једва приметним уживањима“ пише Александар Јовановић: „Симиовић пева о малим стварима само да би показао да оне не могу бити мале, јер без њих ништа друго нема смисла: оне су залог пуног доживљаја света, знаци кроз које божанско улази у наше животе“ (2011: 19–22).

да уђе у рај, ако у њему нема оних „квалитета“ који се у свакој кафани могу пронаћи. Сумња и подозрење у преварни хоризонт очекивања пред рајским вратима врхунац достиже у одбијању лирског субјекта излазне песме целине да уопште и уђе у рај; рајски простор је представљен као место које мора бити пакао неке, да би другоме био рај: „Па како можеш да верујеш у рај, / ако рај, да би зецу био рај, / купусу мора да буде пакао?“ Субверзивна представа се употпуњује приказом раја као логора или затвора у којем станарима следује „чорба са мувама, лежај са стеницама“ док „[...] над баракама кроз облаке / лете анђели с аутоматима!“ Концепција раја из тумачене целине *Планеије Дунав* указује не толико на нестанак дивинског присуства, колико на немогућност човека да потражи и замисли оне духовне вредности које могу одредити његову егзистенцијалну стајну тачку. Лирски субјект тумаченог циклуса лични духовни обзор спутава ограничењима сопствене имажинације; са друге стране, понуђена представа раја својим субверзивним квалитетима одговара оном лирском субјекту чија је егзистенцијална позиција и одређена угроженим духовним обзорима.

Човек је у оквиру Симовићеве трилогије угрожен и као члан друштва, као јединица система. Читав низ песама је посвећен феномену власти и односу према обичном човеку. *Планеија Дунав* не говори о одређеном типу власти, иако се могу препознати одређене референце које указују на тачно одређено време или политички естаблишмент; у *Планеији Дунав* се пева о универзалним релацијама које одређују однос човека и система, без обзира на политичке и идеолошке одреднице тог система. Сам однос власти и човека је најпотпуније приказан у четири песме скупљене под заједничким насловом *Крунисање бундеве*, у којима је власт приказана као позиција или механизам који мења и оне који држе власт и оне који јој се повинују. Власт је приказана као сила која мења људску природу, чини владоце похлепним, себичним, лењим, а поданике субмисивним и пониженим пред системом. Управо је однос власти и човека приказан као двосмерни процес унижавања почетне позиције, повратно урушавајући процес. Симовић избегава класне моралне поуке – није човек на власти *de facto* негативан, нити је поданик оличење позитивних атрибута. Заправо, и властодршци и поданици припадају истом малограђанском менталитету, истом грађанском слоју којег потреса криза духовних вредности. Власт, као механизам који мења човека, било онога који је члан власти, било онога који јој се повиновао, заправо је она инстанца која је носилац негативног контекста. Треба поменути неколико песама у оквиру којих су приказане консеквенце представљеног односа власти и човека: *Чизме* у којој је приказана деградирана природа човека који служи као оруђе/оружје система; *Пиће са џанкерицом* у којој је цинично описан однос између предизборних обећања и постизборних потеза власти, који јасно указује да обећано представља само једну врсту мантре преко које се спроводи режимски, психолошки и економски терор; *Жаба у сјомаку* у којој је, кроз призму фино изведене ироније, приказан поданик који,

уз јасно сагледавање субмисивне позиције коју заузима у односу на власт, конзумира оно што му је, оличено у насловљеном мотиву, као поданику од власти намењено. Једна од централних песама трилогије, *Ауџојорџреџ са ѓлавом на сџолу*, иако тек посредно везана за тематизовање односа власти и појединца, значајна је за разумевање егзистенцијалне позиције човекове, која је, у оквирима трилогије, угрожена – на разне опасности и активности спољашњег света, било саме природе или човека/система, лирски субјект одговара пасивношћу, одбијањем да учествује, предавањем: „Бацио сам пушку и капу! / Нека победи снег!“ // На сто се спушта, / ко на дно, / моја глава! // Мени се спава, / угасите, мени се / спава!“ Мада цитирани стихови могу указати на мотив повлачења у снове, у потрагу за новим светом, како за новом егзистенцијалном позицијом, тако и за новим духовним хоризонтом; ипак је централно исходиште песме одређено неактивношћу, која се указује значајним, мада не и одсутним, човековим „квалитетом“ у контексту целокупне трилогије. Човек се у трилогији расцепљује између статичне фигуре коју зло у виду друштва/система, другог човека, природе угрожава и активне фигуре која је способна да наноси зло, било у оквиру система, било у оквиру међуљудских или односа према природи. На ретким местима у трилогији, човек се опире приказаној дихотомији, али и ограничавајућој механици односа оствареној у песничком свету трилогије.

Од односа власти и појединца/човека, занимљивија је тенденција Симовићеве лирике да у поезију читава податке који припадају конкретном друштвеном, националном, социјалном контексту, што је заправо једна од поетичких одлика целокупне Симовићеве лирике, од првих збирки па све до *Планетје Дунав* – читав низ песама у којима се може препознати контекст који директно указује на инфлаторну кризу из деведесетих година двадесетог века. Богдан А. Поповић примећује да је један слој *Планетје Дунав* окренут „нашој реалности завршнице прошлог века“, односно да Симовић преобликује песништво „што се некад звало ангажована поезија.“ – „У његовом видном пољу су познати ликови и догађаји; друштвене, политичке и културне прилике на које они пресудно утичу; последице које за њима остају у материјалној, моралној, духовној сфери. Ни на трен нам се не поставља питање шта и кога „циљају“ ове песме иронијских, критичких, сатиричких својстава, али нам, подједнако, на ум не пада помисао да се њихов креативни учинак оваквим дејством исцрпљује“ (2012: 343). Поповић је у праву, Симовић је мајстор да усмери политички, социјални и друштвени контекст у правцу универзалне поруке, да од ангажованог направи декор у којем поставља одређену проблемску ситуацију, да употребом сатиричног, иронијског, па и пародијског и циничног квалитета, са једне стране, а са друге, и уносом митологема, без обзира на то да ли се конституише или разара један митски модел, сачини поетске оквире који надилазе почетни контекст, и не представљају тек коментар актуелизоване тематике. Привлачност Симовићеве поезије опада када песме са препознатљивим друштвеним контекстом

прати одређена, најчешће експлицитна морална поука која се односи на некакву одлику националног бића или менталитета; негативну особину која се, као у некаквој будници, износи на видело и осуђује, као у песмама *Исџина о ексерима* и *Исџина о џланинама*, у којима се може приметити представљена моралистичка тенденција. Међутим, више је оних песама које се ослањају на одређени друштвени контекст, а у којима је избегнута већ поменута тежња. На овом месту је упутно поменути дводелну *Нуљџу џесму*, у којој је контекст инфлаторне кризе са краја прошлог века само контекстуална подлога за приказивање једне субверзивне цивилизацијске механике односа која се исцрпљује у фигури нуле, цифре која „Све изражава, све обухвата [...]“.

О односу мита и поетике, као и мита и приказивања стварности писали смо опсежно у другоме раду (2014: 18–43), чији се домети могу искористити и за разумевање поменутих односа у оквиру *Планетџе Дунав*. Значај односа мита и приказа стварности ефектно капсулира следећи извод из поменутог рада: „Када комуницира са митским искуством, поезија Љубомира Симовића представља покушај реактивизације једне изгубљене слике света, може покушати да активира искуство, које, иако универзално, прети да заувек нестане са духовног обзора модерног човека. Симовићева поезија која комуницира са митом се може одредити као покушај обнове једне специфичне слике света одређене искуством које неумитно нестаје. Та поезија је духовна у оном смислу у којем читаоцу открива и указује на заборављене, али и још увек неизгубљене успаване слојеве духовности сакривене у митским порукама разасутим у немитској садашњици. Стварност код Симовића постаје огледало митског испољавања и, *vice versa*, мит постаје матрица стварности: песник је спајањем митског и свакодневног пронашао ефектан поступак изградње песничке слике“ (Гавриловић 2014: 30–31). Приказани поетички однос је активиран у низу песама, упутно је поменути песме *Обала Дунава код Винче*, *Последњи суд*, *Два сусрећја са шараном*, *Олуја над Београдом*, које представљају доследну поетску илустрацију приказаног поетског механизма. Митски модели у Симовићевој поезији су често одређени субверзивним квалитетом и тежњом да се митска матрица измени; субверзивни квалитет подразумева како травестију и деформацију првобитног митског модела, али и креацију новог модела света, конципираног на остацима митске парадигме, у којем се несметано може активирати митски семантички потенцијал, свакако измењен. Модел субверзивне демитизације остварен је у песмама *Пророк Јона у рибљем ресџорану*, *Наследнику чамаца и алаџа Андреја и Симона Пеџира*, *рибара џалилејских*, *Чудо са рибом*, *Исџина о клесџиима*, у целинама *Deus ex machina* и *Пред рајским враџиима* – мит се успоставља као значајан традицијски канал са којим се самерава Симовићева поезија, без обзира на то да ли су митски квалитети употребљени као универзалне и репетативне одреднице поетског простора или су подвргнути субверзивном искривљењу.

4. Даљи ПРАВЦИ ИСТРАЖИВАЊА. У оквирима овога рада су представљене симболичке представе, тематски оквири и поетички механизми који су подстакли аналитичку радозналост аутора рада и за које сматра да могу бити управо оне координате поетског света које могу указати на поетичка исходишта Симовићеве трилогије. Свакако, читав је низ проблемских питања на које одговара *Планеџа Дунав*, који заслужују подробну истраживачку пажњу и који најављују неке будуће радове посвећене Симовићевој трилогији. *Планеџа Дунав* чека оне тумаче који ће поетичка исходишта и тематске и симболичке вредности трилогије позиционирати и контекстуализовати у оквиру Симовићеве поезије, и који ће, самеравањем песничких вредности трилогије са целином Симовићеве лирике, указати на позицију *Планеџе Дунав* у контексту надређене целине. Но, то је већ тема која антиципира нове радове и анализе.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Гавриловић, Миломир. Митски модели у поезији Љубомира Симовића. *Наш џираџ* 63–64 (1994): 18–43.
- Гордић, Славко. Из позиције песника. *Летњопис майице српске* 493/3 (март 2014): 349–354.
- Епштејн, Михаил. *Блуд рада: есеји, каталози и мали џираџаџи*. Нови Сад: Stylos, 2001.
- Живановић, Јелица. Планета Дунав – један од могућих светова. *Наш џираџ* 63–64 (1994): 124–135.
- Јовановић, Александар. Песничке вертикале Љубомира Симовића. Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 17–30.
- Мелетински, Е. М. Поетика мита. Београд: НОЛИТ, 1983.
- Поповић, А. Богдан. Планета Дунав – стваралачка реалност песничке трилогије, предговор у Симовић, Љубомир. *Планеџа Дунав*. Београд – Смедерево: Београдска књига – Смедеревска песничка јесен, 2012, 239–251.
- Симовић, Љубомир. *Планеџа Дунав*. Београд – Смедерево: Београдска књига – Смедеревска песничка јесен, 2012.

Milomir M. Gavrilović

PLANET DANUBE BY LJUBOMIR SIMOVIĆ
– COORDINATES OF POETIC WORLD

S u m m a r y

This work presents certain symbolic values that represent coordinates of Simovic's trilogy *Planet Danube*, as well as correlation systems like relation between: man and nature; man and God; myth and reality; authority as well as society and individual; poetics and politics; therefore relations that determine existential and ontological position of a man in the *Planet Danube*.

Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету
Модул: Српска књижевност
gasha88gm@gmail.com

Мср Никола Маринковић

БИБЛИЈСКИ ПОДТЕКСТ У *ПЛАНЕТИ ДУНАВ* ЛЈУБОМИРА СИМОВИЋА: КА ПОЕТИЧКОМ ДИСКОНТИНУИТЕТУ

У раду се испитују различити начини преобликовања библијског подтекста и његових дискурзивних деривата у поетској трилогији *Планети Дунав* Љубомира Симовића. Однос лирског текста и библијског подтекста са њему одговарајућим дискурсима у трилогији пореди се са одговарајућим поетичким структурама у ранијим Симовићевим делима, у циљу уочавања могућих дисконтинуитета и помака у укупној поетици песника.

Кључне речи: библијски подтекст, молитвени дискурс, модерно доба, поетика, дисконтинуитет.

У песничком опусу Љубомира Симовића трилогија *Планети Дунав* (2009, 2012) заузима посебно место. Сем што је у питању и даље актуелно песничко остварење, јер се нова збирка није појавила, трилогија својом композицијом показује да је једна од Симовићевих књига које у себи, сем уобичајеног лирског Ја, садрже и антологичарско Ја, као ауторску лирску инстанцу која од већ постојећих песама и ширих песничких целина склапа нове. Због такве природе ове књиге, могуће је посматрати је као један од потенцијалних камена међаша у Симовићевом опусу, који поетичким континуитетима акумулирају песничка остварења једног периода, а поетичким помацима истовремено припремају евентуална нова остварења. На том, ширем композиционом плану, *Планети Дунав* се може посматрати и као књига која стоји наредо са *Хлебом и сољу* (1985, 1987, 1991), односно *Госином из облака* (2008).

Критика је валоризовала појединачне Симовићеве збирке које су ушле у састав трилогије, *Љуску од јајејџа* (1998) и *Тачку* (2001), али је критички одзив на саму трилогију био знатно мањи. Александар Б. Лаковић о трилогији пише као о „екскурзији кроз простор и време“ (Лаковић 2010: 1132), и открива њене централне мотиве и симболе (пре свега тачку) закључујући: „Свим овим наведеним Симовићевим и временски и географски дисперзивним мотивима као заједничкост намеће се наш данашњи живот и појединац

данас и овде, односно додељени нам простор и време“ (Јаковић 2010: 1132). У поговору другог издања трилогије, Богдан А. Поповић је уочио да се у њој „сједињује историјско са актуелним временом“ (2012: 239), што је особина и других Симовићевих збирки, попут *Ума за морем* (1982) и мапирао основне симболе око којих се гради њено тематско и структурно јединство: тачку, Дунав и рибе; који су „по снази и обухватности симболичког дејства“ равноправни (2012: 241). Јован Делић превасходну пажњу посвећује мотиву Дунава, који препознаје као кохезивни фактор збирке: „Ако је вода, односно Дунав, праг Београда, онда ова моћна рајска ријека спаја све три књиге“ (Делић 2012: 489). Космичко значење реке, затим и воде, води до повезивања лирског сижеа „са временом како у значењу Хроноса, што ће рећи историје и савремености, тако и са временом у значењу временских непогода, што пјеснику омогућава да активира библијске мотиве и архетипове“ (Делић 2012: 494), чиме се такође ствара основ за повезивање са претходним Симовићевим збиркама и учвршћују поетичке константе у његовом стваралаштву. Коначно, пажљиво ишчитавајући целину трилогије, Јелица Р. Живановић метафорички закључује да се због ширине могућих значења „Дунав заиста може назвати *планејом*, једним од могућих светова, у коме простор и време зависе од *џачке* из које их посматрамо“ (Живановић 2014: 135), што укупно, у поређењу са претходним тумачима, показује шири консензус око чворних тачака *Планеје Дунав*.

Ипак, почетно наслућена сличност са претходним антологијским Симовићевим збиркама намеће питање да ли се и у којој мери *Планеја Дунав* поетички разликује од претходне Симовићеве поезије. Да бисмо овај проблем могли да истражимо, потребно је одредити област у којој су потенцијална разликовања остварена, и описати песничке поступке који то разликовање уобличавају. На први поглед јасно је да на тематском и плану песничких поступака постоји јасан поетички континуитет, што је критика већ запазила. Због тога се као једино решење намеће проналажење оног комплекса тема, мотива и поступака у *Планеји Дунав*, који се, као таква специфична целина, налазе и у претходним Симовићевим збиркама.

Шире схваћен библијски подтекст (с његовим поетичким одјецима у српској средњовековној књижевности), у спрези са Симовићевим основним песничким поступцима доминантно је присутан у збиркама *Ум за морем* (1982), *Источнице* (1983) и *Десет обраћања Богородици Тројеручици хиландарској* (1983). После скоро три деценије, у *Планеји Дунав* постоји низ циклуса и засебних песама које су такође настале на библијском подтексту, али у другачијем културно-историјском контексту¹. Симовићева истовремена заинтересованост за традицијско и савремено, уз присуство специфичног лирског ангажмана, додатно верификује овакву компарацију, која, надамо се, може дати занимљиве резултате.

¹ Симовић је у међувремену писао и мемоарско-есејистичке књиге везане управо за тај контекст, што, у ширем истраживању, може бити од посебног значаја.

Уводна песма у трилогији, *Бајалица њројив лејџира*, специфичним обликом насловне синтагме и епиграмским дистихом обликује позицију лирског субјекта трилогије као гласа коме су било какви заноси страни: „Идите, лептири, из ове главе:/у овој глави нема цвећа!“ (Симовић 2012²: 11).

Ова позиција додатно је наглашена следећом песмом, *Ауџојорџрејом са бубама у глави*, у којој се аутодескрипција лирског наратора симболички проширује каталогом хтонских животиња, које, уместо идиличног мотива цвећа (у подразумеваном поређењу по супротности), припадају гласу који пева:

„Око моје главе зунзаре зује,
ројеви свитаца пале се и гасе,
паук ми мрежу пред очима плете!
Ударајући ми о лобању изнутра,
гундељи, бумбари и скакавци лете,
лете, лете, да ме распамете!“ (Симовић 2012²: 12).

Мотив распамеђивања, стога, показује латентну нестабилност унутар физиономије лирског ја, која пројектовањем унутрашњег стања на хтонску фигуру шкорпије, у песми *Ауџојорџреј са шкорџијом* добија и аутодеструктивни призвук: „Како се, на пример, шкорпија осећа кад зна да је увек, у сваком тренутку, у теме циља њен сопствени реп?“ (Симовић 2012²: 17). Завршни стихови поменуте песме експлицитно откривају размере „распамеђења“ лирског ја: „А са све већим ужасом се питам неће ли та буба пред злом, које препозна у мени, утећи у смрт, као у мање зло“ (Симовић 2012²: 18).

Управо из овакве позиције лирског ја отпочиње молитвени дискурс у трилогији, те *Ауџојорџреј са шкорџијом* контрастно прелази у *Молиџву за буђење из ружног сна*, чиме се већ на почетку трилогије успоставља паралелизам са претходним збиркама у којима је овај начин лирског говора присутан. Само увођење молитвеног микрожанра, пак, битно утиче на динамизацију збирке на свим плановима текста.

Новија лингвистичка проучавања молитвеног дискурса наглашавају његову комуникативну компоненту, где се самој молитви чак приписује и „комуникативна функција“ (Кончаревић 2006: 86). Нај тај начин Бог у *Планеџи Дунав* добија привилеговану позицију првог (у низу) адресата, јер се од монолошког говора, који је карактеристичан за претходне песме, доминантно конципиране реторичким питањима, прелази у обраћање. Истовремено, сам молитвени дискурс постаје један од лирских говора у трилогији, који међусобно ступају у полемички однос. Овај однос је тим пре значајан јер, као и други дискурси, и молитвени има свој устаљен облик, који у себе може примити тоталитет времена, тако битан за *Планеџу Дунав*: „Литургијска реч је канонизована на плану израза, док на плану садржаја она /.../ иконизује /.../ целокупни видљиви и невидљиви свет у њиховој прошлости, садашњости и будућности“ (Кончаревић 2006: 86).

Ако се после овог теоријског екскурса вратимо на саму песму *Молићва за буђење из ружног сна*, видећемо да је у њој молитвени дискурс укрштен са дискурсом лирског Ја, које је, како претходне песме показују, доминатно окарактерисано мотивима хтонских животиња, чиме је створена извесна врста напетости између два дискурса, али (још увек) без релативизације једног на рачун другог:

„Помози ми, Господе, да се пробудим
из сна у коме лептир купусар не зна,
а ја немам начина да му докажем,
да ова глава није главица купуса!“ (Симовић 2012²: 19).

У наведеном цитату може се препознати готово неприметно присуство трећег дискурса, који открива присуство модерног, логичког ума² унутар лирског Ја – у питању је необична употреба глагола „доказати“, који показује како између лирског Ја и лептира, који у овом стиху може бити и метонимија природног света, влада епохално отуђење. Ово отуђење све више проговара како се кроз текст наставља и продубљује антагонизам између молитвеног дискурса и модерног ума. Већ у песми *Укрцавање у Нојев ковчеж код Београда* библијски подтекст је уписан у урбани предео, а молитвени дискурс раслојен у вишегласје које није саборност³, па тако један од гласова у песми реторичким питањем манифестује како отуђење од природе, тако и поглед на свет саткан у опозицијама (који се у лирском говору остварују као софизми, о чему ће више бити речи касније):

„Ајде што угониш свиње, треба нам месо,
што угониш овце и козе, треба нам млеко,
али зашто укрцаваш и вукове?
Поклаће нам вукови козе и овце!“ (Симовић 2012²: 19).

Глас коме ово питање припада као да је исти онај који, са повлашћене позиције некога ко је већ у *ковчежу*, покушава да убрза укрцавање: „Улазите, шта чекате, вода расте!“ (Симовић 2012²: 18). На тај начин, овај глас заправо конституише модерног Ноја, који испуњава императив егзистенцијалне угрожености (и то тако да се у том испуњавању пресликавају све особине модерног света), уместо Божјег императива да се укрцавањем у ковчег спасе *цео свет* (чија метонимија овде постају – вукови).

Дихотомија библијско-модерно, која може бити и прсликана унутрашња нестабилност лирског Ја наслућена већ у *Аутиооријенту са џкорџијом*,

² Управо је логички ум једна од основних одлика модерног доба: „Formalna je logika bila velika škola izjednačavanja. Prosvjetiteljima je nudila shemu izračunljivosti svijeta. /.../ Za prosvjetiteljstvo postaje prividom sve što se ne razrješava u brojkama, na kraju u jedinici; moderni pozitivizam odbacuje to u pjesništvo“ (HORKHEIMER – ADORNO 1989: 21).

³ „Литургијско *ми* не означава збир индивидуа присутних на молитви; *ja + ja + ja...*“ (Кончаревић 2006: 97).

поетички образована продором духа модерног времена у молитвени дискурс, наставља се и у битном циклусу *Праг Београда*, па се у седмој песми циклуса радикализује симболичку апорију између Доњег и Горњег града: „У Горњем листају псалтир, у Доњем шпил“ (Симовић 2012²: 41). Иако крај циклуса покушава да помири ове две супротности као међузависне, следећи циклус, *Deus ex machina*, укида ово сапостојање различитих миметичких равни (високо-миметске и ниско-миметске).

Прва песма циклуса, *Главе њод њоклојцем*, насловном синтагмом формира аутореференцу на збирку *Шлемови* (1967), чиме се најављује радикална релативизација библијског подтекста. Битно је напоменути да се ова релативизација у прве две песме циклуса развија као реализација метафоре похрањене у наслову циклуса (*Deus ex machina*):

„само нам кажи:
на шта ради тај Бог,
на дрва,
или на струју“ (Симовић 2012²: 47), односно:

„Само нам кажите:
како се тај Бог
укључује,

како
искључује?“ (Симовић 2012²: 48).

Трећа, завршна песма циклуса, измештањем библијских микронаратива о Мојсију и Авраму у модерно доба, сучељава Бога са модерним принципом моћи⁴, који, следствено, постаје властан над самим Богом:

⁴ За разумевање овог принципа и могућег ишчитавања његовог присуства у *Планети Дунав* потребно је навести да се као место одређивања да ли је нека владавина добра или лоша наметнуло тржиште, те да заправо тржишни односи дефинишу моћ, и све се одмерава са тачке гледишта корисности. „Утилитаризам је технологија управљања баш као што је и јавно право у доба државног разлога било облик размишљања, или правна технологија којом су покушали да ограниче бескрајну узлазну линију државног разлога“ (Фуко 2005: 65). Овај Фукоов цитат, ако се упореди са семантичком структуром фигура којима је у збирци *Шлемови* приписана моћ, показује значајну разлику која, уколико је тачна теза да је културно-историјски контекст могао утицати на Симовићеву поетику, може објаснити извесне наслућене дисконтинуитете о којима смо писали на почетку рада. За разлику од фигура моћи у *Шлемовима*, које фукоовски речено припадају „државном разлогу“, у *Трилогији Дунав* на више места проговарају гласови чије се семантичко и вредносно полазиште налази у принципу тржишта, док се фигура моћи „државног разлога“ назире у песми *Чизме*:

„То су заиста праве државне чизме!

Погледај само како су потковане!

То није само обућа, то је оружје!

Кад си обувен, ти си и наоружан!“ (Симовић 2012²: 132).

„А да се, којим случајем, догоди
да Бога сретне који од фараона,
да ли би га препознао фараон?

Да ли би га препознао не знам,
али шта би са њим урадио знам!“ (Симовић 2012²: 49).

На нивоу циклуса, релативизација библијског подтекста остварена је реторичким сучељавањем библијског дискурса (у првој песми) односно текста (у трећој песми) са модерним погледом на свет, чиме се почетна (из песме *Молићива за буђење из ружног сна*) назнака модерног Ума полемички шири на рачун молитвено-библијског дискурса/текста, чија форма опстаје, али губи творачку премоћ. Управо овде се види разлика у односу на Симо-вићеве збирке у којима је библијски подтекст и/или молитвени дискурс такође присутан.

Већ у *Ходочашћу Светиома Сави* изразито негативно интонирано модер-но доба („У овом мраку множе се они што могу/ да купе све, а не могу ништа да створе.“) супротстављено је реторичкој фигури ослободиоца који би тре-бало да се чује „са крста, с точка, с Косова“ (Симовић 2008: 77). Сам светитељ позитивно је обликован, као христолика фигура иманентно супротна свету из којег је упућена молитва:

„Чашо вина,
хлебе,
свето слово!.../
Чуј нас, свети оче, који одјекујеш
од звона и клепала који траже спаса!“ (Симовић 2008: 77).

Врхунац ове супротстављености модерног света и молитвеног дискур-са, у којој молитвени дискурс односи превагу, свакако је у *Десећ обраћања Бољородици Тројеручици Хиландарској*, где не само да је присутна лирска свест о меркантилној природи модерног света („Тројеручице, док нас лове и мере/ метром, литром, кантаром, тегом и врећом“), већ се колективно молитвено Ми у патњи спаја са ликом Христа, који такође страда: „Троје-ручице, луко и утехо,/мајко чокоту ког распињу и туку“, чиме се наведена супротстављеност продубљује, али се и сам молитвени дискурс ојачава (Си-мовић 2008: 193–194). У том смислу, знак његове преваге над изазовом модер-ног света је други дистих последњег катрена *Обраћања*, у коме двочлани императив „нек понесе“, ту премоћ наглашава: „нек нас из ове црне земље у облак/ понесе храст, засађен трећом руком!“ (Симовић 2008: 194).

Молитвени дискурс, којем културно-историјски контекст даје и при-звук ангажованости, присутан је и у лирском путопису *Мали ојачник за ђуџинике*, где читава песма *Свети Симеон* антонимију земаљске власти и Бога разрешава у корист сакралног:

„Ми, који смо га гледали у висинама,
и глас му слушали и с коња, и из грома,
сада га видимо како нем, клечећи,
у пепелу, с челом при темељу,
шапуће у уво глувога камена,
којим слуша, и можда чује, Бог“ (Симовић 2008: 193–194).

Ако се песма *Свети Симеон* упореди са другим песмама у којима је такође присутан антагонизам између моћи и Бога (попут лирског путописа *Пејројавловска ѿврђава*) или аналогних песама у *Планети Дунав* које смо навели, видеће се да семантичку разлику прати и реторичко-дискурзивна. За разлику од *Пејројавловске ѿврђаве* или цитираног циклуса *Deux ex machina*, који су испевани у краћем метру, *Светиоџ Симеона* и *Десеј обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској* одликује дужи метар, ритмички смирености. Молитвени дискурс, а што је битно за положај библијског подтекста у *Планети Дунав*, своју семантичку снагу дугује форми⁵, па је потпуно закономерно да буде травестиран ако уплив духа модерног времена утиче на песнички израз.

Модерни дух, такође, диктира и сасвим специфичан облик централизоване моћи (уз истовремено одбацивање религиозне организације света), па у модерном свету „sve nosi biljeg krute kontrole i mehaničkog reda“ (MUMFORD 1986: 56). Откривање специфичног облика ове контроле релативно коинцидира са настанком Симовићевог *Ходочаџћа Светиома Сави* – 1979. године Жан-Франсоа Лиотар у књизи *Посијмодерно сћање* пише о деградацији хуманистичких институција, које „образују компетенције, а не више идеале /.../ Преношење знанја више није намењено томе да образује, /.../ оно систем снабдева играчима способним да примерено осигурају улогу прагматичних радних места“ (LIOTAR 1988: 80). Консеквентно, тако се ствара „друштво у коме су људи поистовећени са функцијама“ (VLADUŠIĆ 2012²: 8). Из ове тачке гледишта, аналогност стихова из *Ходочаџћа Светиома Сави* („У овом мраку множе се они што могу/ да купе све, а не могу ништа да створе.“) са закључком да у друштву људи-функција „sve što donosi profit može da postoji, sve što ne donosi – mora da nestane“ (VLADUŠIĆ 2012²: 8) не може бити случајна, већ је пре доказ способности Симовићеве поезије да детектује парадигму епохе у којој настаје.

Због тога уводни дистих песме *Последњи суд* има посебан значај за однос духа времена и библијског подтекста у *Планети Дунав*. Наиме, кроз игру питања и одговора поставља се софистичко питање о уласку у рај: „Може ли рибар да уђе у рај/ заједно с рибом коју је упецао?“ (Симовић 2012²: 54).

Софистички, односно манипулативни карактер питања открива се ако имамо на уму да је рибар, заправо, *функција*, а не личност која треба да уђе у рај. Сама логика софизма, следствено, односе различитих функција и њихове

⁵ Поређење са збирком *Четири канона* (1996) Ивана В. Лалића такође показује како доследна употреба молитвене форме јача потенцијал самог молитвеног дискурса, па представе модерног света у поменутој Лалићевој збирци имају другачију семантичку нијансу.

супротности преноси у метафизичко и тиме га осетно релативизује⁶, протежући условности овога света на онострано. Апсолутизација семантичке категорије функција присутна је у песми *Маске*, у којој је тоталитет света прекривен маскама, чиме се личности губе у фантастичној бесконачности која се граничи са самом смрћу, (што је вишеструко мотивисано називом песме у којој се први пут појављује концепт функције као замене за личност – *Последњи суд*):

„Свако лице с којим се суочиш само је маска, испод које се бели друга маска, испод које се црни трећа маска, испод које се цери четврта маска /.../

А твој страх, са сваком маском коју скинеш, расте, јер већ почињеш да слутиш која се маска крије, и која те маска чека, иза последње маске!“ (Симовић 2012²: 60).

Песмом *Маске* тако се заокружује представа модерног света у првом делу трилогије *Планејџа Дунав*, и ствара мотивацијско полазиште за даљу разраду односа библијског подтекста и модерне парадигме у другом делу, некада засебној књизи – *Тачка*. Тако се у песми *Пророк Јона у рибљем рестиорану* на апокалиптичну слику пожара који гута град надовезује хедонистичко-карневализацијска слика прибежишта у рибљем ресторану, које открива тамнију истину:

„А нема наде, граде опседнути,
да ће се неки од јунака,
који сад, с рибом у тањиру, ћути,
огласити из рибљег стомака!“ (Симовић 2012²: 110).

Старозаветна митолошка неман, кит Левијатан⁷, тако постаје метафора света, чиме библијски подтекст заснива своју релевантност за садашњицу, а митска матрица продужава своју актуелност. Али, истовремено са потврђивањем старозаветне митске матрице, релативизује се новозаветна, у песмама *Наследнику чамаца и алајџа Андрије и Симона Пејџа, рибара Галилејских* и *Чудо са рибама*, у којима две рибе и пет хлебова више не могу, као у тек-

⁶ Изузетак из релативизације носи песма *Основе рачуна*, која у подтексту има новозаветну параболу о удовичине две лепте. У њој се фигуром мудраца, која деконструише меркантилну логику („Али мудрац, који зна да су трговци/тих хиљаду лепти чист *сувишак*! а да су две лепте удовици *све*“) остварује семантичку превласт библијског подтекста над модерном парадигмом. Ипак, само присуство поменуте логике показује да је модерна парадигма, чак и када не односи семантичку превагу, дефинитивно битан чинилац у структури *Планејџе Дунав*.

⁷ Треба напоменути да се у овој песми заправо само наговештавају обриси велике немани, која ће се провлачити и кроз друге песме трилогије, да би потпуно уобличиће добила у последњој, *Дочек рибарских чамаца који уз обалу Дунава ѝрисџају с великом рибом*.

стовима јеванђелиста, да нахране пет хиљада потребитих. На тај начин сиромаштво, као саставни део света који лирско Ја опева, а и као део велике Симовићеве теме „приземља“⁸, постаје нерешив проблем за божанску инстанцу. Модерна парадигма, као парадигма стицања профита (VLADUŠIĆ 2012²: 8), тако поново тријумфује над библијским подтекстом.

У трећем делу *Планетије Дунав*, истоименог назива, тријумф модерне парадигме над библијским подтекстом присутан је већ на почетку друге композиционе целине, у песми *Жене Сјпароџ Завейџа*. У овој песми, структурираној као низ реторичких питања, дат је каталог женских старозаветних ликова, стилизован тако да истакне логичке апорије између етичког норматива целине Светог Писма и конкретних епизода табуизоване телесне љубави. На тај начин експлицитно истицање некохерентности, сем што релативизује библијски подтекст, потврђује скривено присуство модерне, логичке парадигме унутар лирског Ја.

Та парадигма захтева да се „ispravnost nekog stava zasniva na onome što је njemu ponovljivo i konstantno, gde se ono što је opšte i identično (logički identično) smatra за principijelno“ (BANTIN 2010: 47) па лирско, а заправо рационалистичко-лирско Ја поставља готово оптужујуће реторичко питање:

„Јесу ли се те жене распаметиле,
распаметиле и распомамиле?
Јесу ли те жене ослобођене свега,
или су робиње свакоме и свему?

Имају ли те жене точкове,
имају ли опруге и вентиле,
зупчанике, пумпе, центрифуге,
имају ли резервне делове?
Јесу ли то жене или машине?“ (Симовић 2012²: 180–181).

Лирско-рационалистичко Ја тако старозаветне женске ликове, не без ироније, препознаје као машине, чиме се остварује њихова потпуна дехуманизација, а библијски подтекст је пародијски преокренут у своју супротност. У дубљем смислу, старозаветне жене, али и каталог мушких ликова-праотаца који су у песми побројани, губе статус архетипских ликова, јер је рационалистичка парадигма директно супротна митској. На нивоу стила, спајање женског тела и машине, и то тако да се у тело уписују делови механичког, твори ефектну гротеску, сличну гротесци романтичарске прозе. Симовићеве старозаветне жене тако постају структурно сличне лутки Олимпији из Хофманове приповетке *Пешчани човек*, чиме само гротескно у *Планетији Дунав* губи карневализацијску, обновитељску природу, и постаје сигнал „страха од живота“ (КАЈЗЕР 2004: 259), с обзиром на то да у романтичарској

⁸ „За мене“, каже Симовић у једном интервјуу, „то приземље није само приземље, него једна раван, један новио на коме живи велики, можда највећи, број људи.“ (Симовић 1991: 8).

прози гротескном одговара „осећање безданости с обзиром на свет који је постао апсурдан“, како пише Фолфганг Кајзер (2004: 103). Симовићева гротеска тиме својом структуром⁹ упућује на „отуђени свет“ (КАЈЗЕР 2004: 258), у коме је немогуће, парафразирајући Кајзера, оријентисати се помоћу убицајених категорија (2004: 103). Једна од тих категорија, свакако, је и библијска митска матрица, која се у песништву Љубомира Симовића актуелизује кроз библијски подтекст и молитвени/библијски дискурс, па самим тим, и они морају бити травестирани/пародирани, односно семантички релативизовани.

Врхунац пародијско-релативизаторске деградације библијског подтекста и његовог реторичког еквивалента, библијско-молитвеног дискурса, у *Планети Дунав* дат је у вишечлавној песми *Пред рајским вратицама*. Сам наслов песме успоставља асоцијативно-семантичку везу са песмом *Последњи суд*, чиме доприноси кохезији саме трилогије, али, још значајније, повлашћено композицијско место песме (претпоследње) указује на то да ће управо у њој доћи до коначног разрешења реторичке и семантичке напетости између библиског подтекста и дискурса и семантичких структура са којима је био јукстапозициониран у до сада наведеним песмама трилогије.

У првом делу песме један од два гласа поставља стилски маркантно питање:

„Је ли још увек на снази забрана
да се једу јабуке с дрвета
око кога се пузећи обавија,
и с кога нам се шапатам обраћа, змија?“ (Симовић 2012²: 2015).

Стилски маркер у овој строфи свакако је синтагма „на снази забрана“, којом се, преобликована променом реда речи, фраза из бирократског говора уписује у лирски. Пошто је у првом делу овај говор ушао у текст, он ће се јављати до краја песме. Тако у другом делу већ прва строфа открива истовремену присутност замене личности функцијом и бирократских фраза:

„У чекаоници пред рајским вратима,
куварица пита пиљара, пита поштара,
пита професора логике, пита носача:
Постоји ли у рају кућни ред?
Када се леже, када се устаје?
Ко кува, ко меси, ко пере судове?“ (Симовић 2012²: 215).

За улазак у рај, у претпоследњој строфи, цариник пита „и где се и коме предаје, пријавни лист“? (Симовић 2012²: 216), чиме се слика рајских врата,

⁹ Истовремено, ова структура је и опозитна логичком духу модерног света, јер „Уобличења гротескног су најгласнији и најсмисленији отпор сваком рационализму“ (КАЈЗЕР 2004: 264).

преко учешћа више гласова (што је за Симовићеву поетику карактеристично), деформише дискурсом носиоца (заправо друштвене функције) тих гласова. Овај дискурс, условно речено бирократски, тако стиче реторичку премоћ над традиционалном, библијском сликом раја као места блаженства – врта, антиподног урбаном простору. Због тога је и могуће да сељаци (још једна ставка у каталогу социјалних функција пред капијама Раја) „и рај и пакао замишљају ко Град!“ (Симовић 2012²: 216).

Наведени стих тиме показује да је вредносни хоризонт (Бахтин би рекао идеја) који обликује гласове друге песме циклуса *Пред рајским вратицима* заправо исти онај модерни дух, који овај пут „проговара“ бирократским дискурсом. Тиме ови пиљари, сељаци, праље, цариници, професори, који у другим Симовићевим делима говоре колоквијалним језиком (видети нпр. поему *Субојца*) и тиме стичу своју индивидуалност, употребом бирократског језика бивају подређени¹⁰ ономе ко је тај дискурс створио. Консеквентно, слику раја заправо не пародирају сами гласови праље и других који пред рајским вратима стоје, већ инстанца од које потиче језик којим говоре, а то је свакако инстанца моћи, јер је бирократски језик „skrojen po meri manipulatora“ (KLIKOVAC 2008: 87).

Четврти, претпоследњи део песме, читав рајски врт, реторичким питањима која прелазе у софизам, представља као простор који је такође регулисан законима и прописима, попут државе:

/.../
„јесу ли по рајским шумама и рекама
дозвољени лов и риболов?

Ако јесу, то је рај за ловце,
али је за рибе и срне пакао!
Ако нису, то је рај за срне,
а самим тим је за ловце пакао!“ (Симовић 2012²: 219).

Софизам се овде остварује лажном опозицијом између ловца и срне, која је у рају могућа само уколико у њега улази ловац као функција, а не преображена личност, схваћено по хришћанским мерилима. Говор који успоставља овај софизам, који је по дефиницији манипулативне природе, стога је и сам манипулативан. Ова манипулација показује да је, кроз бирократски дискурс, дух модерног времена (односно модерна моћ) градивно стицао реторичку премоћ над различитим елементима библијског подтекста, да би при крају збирке и сама слика раја била радикално деформисана. Управо из те деформисаности, у последњем делу песме сам рај постаје концентрациони логор, у коме се лирски субјекат налази у бараца, а „над баракама кроз облаке/ лете анђели с аутоматима!“ (Симовић 2012²: 220). Сама за себе,

¹⁰ Овим одустајањем од индивидуализације говором мотивисано је и њихово свођење на функције.

ова слика раја може деловати субверзивно¹¹ у односу на хришћански мит и религију која се на њему заснива, али ако је посматрамо као врхунац поетичког процеса преобликовања библијског подтекста, који делује на нивоу целине *Планејџе Дунав*, онда је то тренутак у коме се инстанца моћи, која диктира језик којима је слика раја обликована, самопрепознаје. Ово самопрепознавање тим пре је очитије, јер је глас који поставља забринуто питање да није рај заправо концентрациони логор у претходним песмама већ препознат као глас манипулације. Рај тако, посредован дискурсом чије полазишно место је моћ, једино и може функционисати као концентрациони логор.

Слика раја као концентрационог логора налази се на поетички супротној позицији у односу на песничке слике *Исјочница* или *Десет ђ обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској*. За разлику од поменутих збирки, у којима је критика препознала одлике средњовековне поетике (ХАМОВИЋ 2011), у *Планејџи Дунав*, како је показала анализа песама у којима се јављају наглашени софизми, нема „укидања супротности“ (ХАМОВИЋ 2011: 304) већ се оне наглашавају до те мере да је сам хришћански рај немогућ, сем као логор. Тиме се показује да више нема примене „неких одређујућих средњовековних у оквиру песничких поступака“ (ХАМОВИЋ 2011: 316), јер је средњовековље заменио дух модерног доба, остваривши реторичку, а тиме и дискурзивну надмоћ.

Ова надмоћ, која се у врхунцу градативне релативизације и пародирања библијског подтекста манифестује као бирократски језик, истовремено је поетички и континуитет и дисконтинуитет. Као континуитет, она је могућа, за Симовићеву поезију карактеристичном, „усмјереношћу на туђи говор, глас, ријеч“ (ДЕЛИЋ 2011: 59). Као дисконтинуитет, дискурзивна надмоћ модерног духа се остварује истискивањем средњовековних песничких поступака у корист језика манипулације. Тиме и смисао библијског и средњовековног подтекста у *Планејџи Дунав* постаје значајно супротан у односу са претходно Симовићево песништво: уместо спасоносног (ХАМОВИЋ 2011: 316) он је узнемирујући. Последишно, и „косовско опредељење“ у Симовићевој поезији, остварено управо упливом библијског подтекста и средњовековних поетичких образаца, нестаје¹² пред изазовом модерног принципа моћи. Будућа песничка остварења Љубомира Симовића показаће да ли је *Планејџа Дунав*, као антологијска целина, полазиште за нову поетичку фазу у

¹¹ Субверзија хришћанског мита присутна је у Симовићевој поезији и пре, али на карневализацијски начин, попут песме *Небески знаци изнад Београда*. Истовремено, ова песма се може читати и као најавна слика раја из *Планејџе Дунав*, поготово у завршним стиховима: „Отвори, бре, очи, осврни се мало,/ ово небо није небо/ већ земљино огледало“ (Симовић 2008: 69).

¹² У ширем истраживачком захвату, нестајање ове поетичко-митске парадигме треба пратити у паралелном ишчитавању мемоарско-есејистичких и песничких књига Љубомира Симовића, насталих од *Боја на Косову*, као врхунца „косовског опредељења“, па до *Планејџе Дунав* и евентуалних будућих дела.

стваралаштву овог песника, фазу у којој његова поезија, наглашено песмистички сведочи епоху у којој настаје.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДЕЛИЋ, ЈОВАН. Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмјереност на говор другог. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 59–79.
- ДЕЛИЋ, ЈОВАН. Пјеснички путопис као театар. Над трима пјесмама Љубомира Симовића; Планета као водени праг Београда. О трокњижу Љубомира Симовића *Планеџа Дунав. Лејџојис Мајџице срјске* CLXXXVIII/3 (2012): 480–497.
- ЖИВАНОВИЋ, ЈЕЛИЦА. Планета Дунав – један од могућих светова. *Наџ џраџ* XXI/1–2 (2014): 124–136.
- КАЈЗЕР, ВОЛФГАНГ. *Гројескно у сликарсјиву и џесниџџиву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- КОНЧАРЕВИЋ, КСЕНИЈА. *Језик и џравославна духовносј*. Крагујевац: Каленић, 2006.
- ЛАКОВИЋ, АЛЕКСАНДАР Б. Како пронаћи „тачку у којој почиње и завршава се“ све. *Лејџојис Мајџице срјске* CLXXXVI/6 (2010): 1132–1136.
- ПОПОВИЋ, БОГДАН А. Планета Дунав – Стваралачка реалност песничке трилогије. Љубомир Симовић. *Планеџа Дунав*. Београд – Смедерево: Београдска књига – Смедеревска песничка јесен, 2012.
- СИМОВИЋ, ЉУБОМИР. *Ковачница на Чаковини*. Београд – Горњи Милановац: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета – Дечје новине, 1991.
- СИМОВИЋ, ЉУБОМИР. *Госј из облака*. Београд: Просвета, 2008.
- СИМОВИЋ, ЉУБОМИР. *Планеџа Дунав*. Београд: Београдска књига; Смедерево: Смедеревска песничка јесен, 2012².
- ФУКО, МИШЕЛ. *Рађање биџолиџиџке*. Нови Сад: Светови, 2005.
- ХАМОВИЋ, ДРАГАН. Косовско опредељење у поезији Љубомира Симовића. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2011, 303–319.

*

- БАХТИН, МИХАИЛ. *Ка философји постпуга*. Београд: Службени гласник, 2010.
- НОРКНЕЙМЕР, МАКС, ТЕОДОР АДОРНО. *Дјалектика просвјетителства*. Сарајево: Свјетлост, 1989.
- КЛИКОВАЦ, ДУШКА. *Језик и моћ*. Београд: Библиотека XX век: Krug, 2008.
- ЛИОТАР, ЏАН-ФРАНСОА. *Постмодерно стање*. Нови Сад: Братство-Јединство, 1988.
- МУМФОРД, ЛЕВИС. *Пентагон моћи, Мит о машини. 2*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1986.
- ВЛАДУШЋ, СЛОБОДАН. *Срњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник, 2012².

Nikola Marinković

BIBLICAL PRETEXT IN LJUBOMIR SIMOVIC'S *PLANET DANUBE*:
TOWARDS A POETICAL DISCONTINUITY

Summary

Paper deals on different ways of transformation of biblical pretext and it's corresponding discourses in Ljubomir Simovic's trilogy *Planet Danube*. Relationship between poetic text, biblical pretext and discourses derived from it are being compared with similar poetical structures in earlier Simovic's works, in order to reveal eventual shifts in overall poetics of the Serbian poet. Those shifts take place due to the impact of modern paradigm of power, incorporated in *Planet Danube* in form of the bureaucratic language.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторанд на модулу Српска књижевност
nikola.urdov.marinkov@gmail.com

Мср Немања З. Каровић

ПИТАЊЕ КАО ПОЕТИЧКА СТРАТЕГИЈА У *ПЛАНЕТИ ДУНАВ* ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

У раду је истакнута нарочита учесталост упитних реченица у стиховима Љубомира Симовића, а потом су питања сагледана као песнички поступак који се, захваљујући својој многозначности, одражава на бројне и међусобно различите области смисла збирке *Планета Дунав*. Посебна пажња посвећена је тумачењу песничких питања у циљу херменеутичког сазнавања природе гласа који их изриче. Из испитивања сложених односа између чуђења и запитаности произашло је интерпретативно трагање за филозофским тежњама лирског ја. У завршној целини рада аналитички је истраживан могући каузални однос између субјектовог осећања угрожености и самоисказивања кроз упитне реченичне конструкције.

Кључне речи: питање, песнички поступак, запитаност, угроженост, филозофија.

1. Поетички значај питања. Није неопходна нарочита читалачка помоћ и пажљивост, да би се уочило како Симовићеви песнички искази, почевши од *Словенских елеџија* (1958) и *Шлемова* (1967), преко *Субојје* (1976), *Видика на две воде* (1980), *Источница* (1983), па све до три последње збирке песама, *Љуске од јајета* (1998), *Тачке* (2004) и *Планете Дунав* (2009), често задобијају упитни граматички облик. Питања су, са мањом или већом учесталошћу, стална поетичка карактеристика Симовићевог лирског гласа у безмало свим песничким књигама, али мора се нагласити да у трилогији *Планета Дунав*, коју чине претходно поменуте три последње збирке песама, овај поступак достиже највиши ниво фреквентности. О томе речито сведочи чињеница да се у *Планети Дунав*, која се састоји од укупно 138 песама, у чак 62 песме може пронаћи стиховани облик упитне реченице. Уколико њима придодемо и песме које су испеване у форми загонетке, у којима се запитаност постиже и без коришћења упитника, открива нам се да су питања садржана у готово половини од укупног броја песама Симовићевог опширног трокњижа. У претходним редовима нисмо користили, за књижевну

критику уобичајенији, термин *рeтoричкo питaњe* из најмање два разлога: први, јер је свако реторичко питање пре свега упитна реченица, којој се тек у контексту песничке изражајности приписује реторичност, а други и важнији, јер у поезији Љубомира Симовића нису сва питања реторичка. Дакле, термин питање, с једне стране, у себи садржи шири и обухватнији семантички опсег, а са друге, прикладнији је и прецизнији за коришћење у контексту Симовићеве поетике.

Учесталост, обликотворни значај и укупну поетичку важност упитних реченичних конструкција у стиховима Љубомира Симовића потврдила је и у више наврата истакла досадашња књижевна критика. Тумачећи песму *Учишeљница из Таора*, Радивоје Микић упућује да питањима Симовић постиже „семантичку отвореност“ и „неодређеност смисаоних тонова“ (Микић 1996: 147), док Александар Јовановић овај поступак сагледава кроз, за Симовића карактеристичан, „реторички замах“ (Јовановић 1993: 141). Јован Делић поетичку проблематику питања смешта у шири контекст дијалогичности, односно „усмјерености на туђи говор, глас, ријеч“ и тежње ка постизању „илузије усмености“ (Делић 2011: 63), док Предраг Петровић примећује да се у Симовићевом песништву могу пронаћи готово све врсте реторских питања: еротезе, еперотезе, антипофоре, еротеме, пузме, анаценозе, симбулеузе, затим истиче да песнички субјект питањима изражава властито виђење света, те да „реторички организованим језиком производи особено сазнање о свету“ (Петровић 2011: 127), и у наставку текста закључује: „Питање постаје носилац песничког сазнања о парадоксима људског постојања, могућност да се виђено онеобичи и потом из равни присутног и актуелног измести у митско време и простор у коме се указује суштинска праслика стварности“ (Петровић 2011: 133).

Поетички значај питања у поезији Љубомира Симовића не исцрпљује се у чињеници да се она као песнички поступак јављају учестало. Њихова фреквентност сугерише нам пре свега да би их ваљало препознати као сталан песнички поступак и одредити као једну од поетичких константи Симовићевог укупног стваралаштва. Такође, истраживање питања које би се ограничило искључиво на реторички контекст и стилско-изражајну ефектност значајно би сузило потенцијалне области тумачења и у извесној мери стеснило херменеутички хоризонт. Сматрамо да се поетички капацитети песникових питања обухватније могу истражити уколико Симовићеве упитне реченице у стиховима сагледамо не као реторичко поступање, већ као комуникациони процес, или, прецизније речено, говорни догађај. То значи да бисмо, делимично се користећи Јакобсоновом лингвистичком теоријом, питање схватили као поруку која је смисаоно усмерена у најмање три правца: ка адресанту, адресату и референту. У том смислу ваљало би се подсетити да

„у сваком комуникационом догађају, па тако и у сваком говорном догађају, који је комуникациони догађај *par excellence*, *џошeљaлaц* (*eмишeнiћ*, *aдресaнiћ*) шаље поруку *џримaоцу* (*рeципијeнтy*, *aдресaнтy*) о

одређеном *йредмету* (*референцу*), који Јакобсон назива *контекстом*“ (КАТНИЋ-БАКАРШИЋ 1999: 2).

Када наведене елементе јакобсоновског учења пренесемо у домен тумачења песничког текста, Симовићева питања указују нам се као својеврсна трострука поетичка чворишта која читаоцу имплицитно пружају сазнајни увид у особености лирског гласа (адресанта), затим лица којем је питање упућено (адресата), али и смисаоног садржаја који је питањем исказан (референта). Једноставније речено, тумачење упитних реченица Симовићеве поезије добро је полазиште за истраживање песникове поетике, због тога што омогућава слободно интерпретативно кретање кроз три значајне области лирског света. О овоме ваља рећи још понешто.

1.1. Будући да се Симовићев лирски глас учестало оглашава и самоисказује упитним реченичним конструкцијама, анализа постављених питања показује се као легитимно средство херменеутичког сазнавања субјекта. Тумачење се тада ослања на смисаону усмереност питања ка адресанту или, јакобсоновски речено, заснива на његовој експресивној функцији. Питање увек нешто саопштава о ономе ко га изговара, открива порекло гласа из ког је проистекло и детерминише позицију говорника, те на различите начине богати наше знање о песничком субјекту. Питање се тако открива као дво-струко усмерена епистемологија: субјект упитном реченицом тежи да сазна свет, а кроз истоветно питање допушта читаоцима да откривају његово биће. Постављајући питање, субјект отвара врата света, али истовремено пушта у себе свет *с оне сйране чийања*. Значај наведене интерпретативне методе за тумачење Симовићеве поезије огледа се понајпре у чињеници да се у трилогији *Планећа Дунав* јављају различити лирски гласови, при чему је управо смисао постављених питања кроз која се исказују једини начин међусобног разликовања. Субјект који се у свету песничког дела изненада објављује изговарајући упитну реченицу, за собом оставља траг запитаности који ће тумача књижевног текста нужно довести до идентитета говорника. Разлике међу бројним лирским гласовима *Планеће Дунав* темељне су, дубоке и непремостиве, а њихова аксиолошка полазишта сасвим супротна, што се врло лако да уочити када се упореде, рецимо, питањем оглашени говорници циклуса *Deus ex machina* са запитаним лирским гласовима из песама *Сћо са воћем и йоврћем* и *Приближавајући се високим йланинама*. Наиме, у поменутом циклусу, кроз питања као што су „Добро, / примићемо тог вашег Бога, / наћи ће се кашика и за њега, // само нам кажи: / на шта ради тај Бог, / на дрва, / или на струју?“ (Симовић 2012: 47)¹³ или „Само нам кажите: / како се тај Бог / укључује, // како / искључује?“ (48) испољава се један обезбожени свет чије је разумевање Божје егзистенције опосредовано одвећ земаљским и приземним принципима рада машине. То су гласови глава затворених

¹³ Све стихове трилогије *Планеће Дунав* преузимамо према Симовић 2012.

поклопцем¹⁴, а ума сведеног у уске границе профаног, утилитарног и прагматичног света. Симовићу су била довољна свега два питања да суштински ослика и јасно представи безбожнички систем мишљења, који духовне и метафизичке категорије снижава у раван ниских, земаљских потреба, односно обесмишљава, свдећи их на ниску меру и уске оквири властите духовне заосталости. Запитаност испољена у песмама *Сјо са воћем и њоврћем* и *Приближавајући се високим њланинама* сведочи о битно другачијој позицији песничког субјекта. У првој песми питањем је изречена не само похвала лепоти воћа и поврћа, већ је, што је нама значајније, истовремено изражена и субјектова изразита религиозна свест о божанској свеprisутности, док у другој песми, замишљен над питањем о постанку планина, лирски глас препознаје чудесно стваралаштво Божје руке.

1.2. Питање може послужити и као извор грађе за истраживање и сазнавање онога коме је упућено. Тада се херменеутичка пажња усмерава на оно смисаоно тежиште упитне конструкције које се тиче примаоца поруке, односно адресата, другим речима, у први план интерпретације долази, терминима теорије језичких функција казано, конативна функција питања. Који су то адресанти имплицитно садржани у питањима Симовићевих лирских гласова? Реципијенти су бројни и међусобно различити, а да бисмо то показали, навешћемо неке од њих: адресант може бити субјект (*Ауђојорјреј са бубама у ѓлави*, *Ауђојорјреј са ѓкорјијом*), божанска инстанца (*Мравињак*, *Прађ Беођрада* 7), саговорник из песме (*Укрцавање у Нојев ковчеђ код Беођрада*, *Последњи суд*, читав циклус *Пред рајским врађима*) или сасвим неодређен, а тада заправо понајвише сличан читаоцима (*Ђурђевдан*, *Кујна и осђава*). Дакле, у трилогији *Планетја Дунав* откривамо широки распон од а) класичног реторичког питања упућеног непознатом адресату, који може бити сваки читалац понаособ, или ћутљивом и *обезреченом* имагинарном саговорнику, не да би се добио одговор, већ изразило чуђење, постигла уверљивост или саговорник подстакао на размишљање¹⁵; преко б) упитних реченица које су део лирског дијалога; па све до в) питања које субјект поставља самоме себи у тренуцима интензивне рефлексивне самозагледаности.

1.3. Питања нужно упућују на одређени предмет, на извесни семантички садржај. Када се у центру истраживачког фокуса нађе предмет поводом којег адресант шаље поруку адресату, онда је посреди заправо тумачење референцијалне функције питања. Оно што се у лингвистичким проучавањима говорних догађаја означава референтом, у песничком тексту аналогно је тематском усмерењу које је детерминисано изреченим питањем. Једностав-

¹⁴ Наслов једине, али трочлане, песме циклуса *Deus ex machine* гласи *Главе њод њоклојцел*. Интересантно би било истражити развој метафоре поклопца у поезији Љубомира Симовића од збирке *Шлемови* до ознаке за ограничену свест техничког и десакрализованог света у каснијим збиркама.

¹⁵ У таквим случајевима није важно коме се питање поставља, него пред ким се изговара.

није речено, маркирајући и тумачећи референте Симовићевих песничких питања, у исто време се открива и одређује тематска садржина песама у којима се питања јављају. Чег се то тичу упитне реченице Симовићевих стихова? У *Планеји Дунав* постоји велики број појединачних питања, а свако има свој предмет којим изражава аутентичну тематску садржину. Стога на овом месту наводимо тек неке од њих: одређивање непознате појаве (*Ауџо-џорџреј са бубама у џлави*), порекло и смисао догађаја (*Ђурђевдан*), етика самоубиства и морално самопроцењивање (*Ауџоџорџреј са џкорџијом*, *Исџовесџ о змији*), узнемирено очекивање будућих догађаја, анксиозна нестрпљивост, неиздрживост неизвесности (*Мравињак*), трагање за метафизичким спаситељем (*Пољлед са Београдске џврђаве џрема северу*), испитивање егзистенцијалног простора (*Тамни вилајетџ*), стрепња пред непознатом егзистенцијалном угроженошћу (*Облачно јесење вече са чудовиџијем*, *Леџње јуџро са чаџом и џаџијом*, *Муџној и крвавој*, *Дочек рибарских чамаца који уз обалу Дунава џрисџају с великом рибом*), загладаност у мистично наличје појава и ствари (*Пољлед на Дунав у време високоџ водосџаја*), трагање за пореклом и значењем речи (*Сињајевина*, *Неџвијеђе*) итд.

Због, с једне стране, бројности питања и њихове поетичке комплексности, а са друге, ограниченог обима рада, у наставку текста издвојићемо два проблема која произлазе пре свега из запитаности Симовићевих лирских гласова и покушати да на њих понудимо један могући одговор. Позабавићемо се следећим питањима: да ли се из упитних реченица може ишчитати филозофска позиција песничког субјекта и какав је однос између осећања угрожености и стања запитаности?

2. Филозоф на путу. Питања се могу сматрати поетичком константом Симовићеве поезије због тога што су као песнички поступак доследно присутна у широком стваралачком и временском луку од прве збирке *Словенских елеџија* до скорашње *Планеје Дунав*, али и због тога што се показало да је мера њихове учесталости из књиге у књигу све већа. Несумњиво мноштво упитних реченица у стиховима Љубомира Симовића аналитичку пажњу неминовно усмерава и ка следећем проблему: да ли фреквентност питања у *Планеји Дунав* проузрокује и сразмерно јављање њиховог нужног дијалектичког пара – одговора. Чак и површан увид у Симовићев песнички текст показао би да питања и одговори не стоје у директној пропорционалности, већ напротив, да упитних конструкција има несразмерно више, што убедљиво доказују бројне песме код којих се последњи лирски исказ окончава знаком питања, као што су: *Ђурђевдан*, *Кујна и осџава*, *Ауџоџорџреј са џкорџијом*, *Пољлед са Београдске џврђаве џрема северу*, *Праџ Београда 7*, *Тамни вилајетџ*, *Исџина о џланинама*, *Нуџа џесма*, *Облачно јесење вече са чудовиџијем*, *Муџној и крвавој*, •, *Чудо са рибама* итд. Чак и када након упитника уследи одговор, читалац не наилази на јасан, недвосмислен и коначан исказ, већ на својеврсну претпоставку или нагађање, у којима и даље струји рефлекс запитаности и непрекидни тон чуђења. Неке од песама које посведо-

чавају такво поступање песника су: *Сињајевина, Нецвијеће, Исјовесѝ о змији, Жене Сѝароѝа завеѝа, Олуја над Беоѝрадом, Беоѝрадски леѝѝњи фесѝивал 2*. Неретко, упитна реченица коју изговори лирски глас не само да не доводи до одговора, већ изазива читав низ нових питања. То својеврсно уланчавање упитних конструкција саобразно је са, за Симовића толико карактеристичном, поетичком стратегијом набрајања. Наведени поступак можда је понајбоље описао сâм песник, у песми *Ауѝоѝорѝреѝ са ѝкорѝијом*, када је, у тренуцима наглашене поетичке самосвести, време исписивања стихова изразио следећим речима: „Док ја нижем ову питалицу“ (18).

На основу претходно реченог, може се закључити да је позиција песничког субјекта у дијалектици питања и одговора померена на ону страну која је обележена тензијом смисаоне недовршености и напетошћу ишчекивања одговора. Интересантно је да се наведена тензија испољава не само у равни значења, већ и на плану звучања, прецизније, реченичне интонације. Подсетимо се:

„Као код изолованих речи, тако и код реченица у српскохрватском језику разликујемо две основне интонације: узлазну и силазну. Која ће од ових двеју интонација карактерисати реченичну реализацију, наш говорни акт, то у првом реду зависи од природе реченице, затим од субјективног односа говорног лица према ономе што нам саопштава“ (Ресо 1991: 88).

Док изјавне реченице, како вели Асим Пецо у наставку текста, карактерише узлазни тон у првом њеном делу, а затим интонациони пад при реченичном свршетку, упитне реченице најчешће одликује узлазни тон до самог краја, јер оне, будући незавршене, очекују продужење у облику одговора. Пре него што истражимо каквом су реченичном интонацијом обележени Симовићеви упитни песнички искази, морамо поменути и следећу проблематику:

„Посебан проблем у склопу овог питања је интонациона разлика између реченица различите синтаксичке вредности. Несумњиво је да постоји разлика у интонацији између исказа упитног карактера типа: 'Готово?' [...] и упитне реченице типа: 'Јесте ли ми род...?' У првом примеру питање се исказује реченицом афирмативног склопа, тј. ту не постоје посебна морфолошко-лексичка обележја којима се указује на интерогативност, због тога у оваквим случајевима интонациона средства преузимају на себе ту функцију“ (Ресо 1991: 94).

Уколико је узлазна интонација присутна и у упитним реченицама које у свом склопу имају и морфолошко-лексичке ознаке интерогативности, онда су посредни „посебни експресивни моменти који могу пратити и сваку другу реченицу, и сваки наш говорни акт. Овакву емоционалну обојеност, која прати говорну реализацију, неки називају емфатичним акцентом“ (Ресо

1991: 95). Узлазна интонација несумњива је у Симовићевим упитним реченицама у којима изостају морфолошко-лексичке ознаке упитности, као на почетку песме *Аућојорџрећ са бубама у џлави*: „Зоља? Комарац? Кромпирова златица? Балегар?“ (12), али је такође присутна и у питањима у којима је интерогативност постигнута већ врстама и облицима речи, као у стиховима *Тамноџ вилајетја*: „У *џија* су нас ово утерали? У *џија* су нас ово затворили?“ (61) или *Облачне јесење вечери са чудовиџијем*: „Зна ли ико да каже *џија* је ово? Ако није певац, *заџијо* кукуриче? Ако није овца, *заџијо* блеји? Ако је ово риба, *заџијо* лаје?“ (94, подвлачење је наше). Дакле, и један и други тип упитних реченица код Симовића је обележен нарастајућом интонацијом, и у случајевима када је нужна, али и онда када њена употреба служи интензивирању експресивности и појачавању емфатичности стихова. Интонациона, али и семантичка тензија песама нарочито је продужена и због чињенице да одговори, који треба да снизе интонацију и умање напетост, често изостају, те изражајни занос изречених питања траје у својеврсном смислу и након што се читање песме оконча.

Чињеница је да се многе Симовићеве песме из трокњијја *Планетје Дунав* окончавају упитним исказом, али то не мора нужно да значи да је у њима одговор изостао, те да га, сходно томе, ваља потражити ван песме, већ нас може наново упутити на прочитани текст, сугерисати да је одговор, ипак, на дискретан, тајновит и суптилан начин, садржан у изреченим стиховима, или чак на оном месту на којем бисмо га најмање очекивали – у самом питању. При тумачењу поезије Љубомира Симовића није згорега имати у виду поменути смисаону и логичку инверзију, те поенту стихова наслућивати у садржини питања, а не у ишчекивању засебног, самосталног и коначног одговора. Уколико питања Симовићевог лирског гласа схватимо као неку врсту одговора, онда се неминовно морамо запитати шта им је претходило, односно који су узроци субјектове необичне запитаности која питајући одговара.

Упоредимо следеће песме. На једној страни је *Аућојорџрећ са шкорпијом*, песма у којој лирско ја, након изненадног сусрета са пауколиком животињом, поставља низ питања везаних за компликовани однос између шкорпије и њеног репа. Запитаност је овде проистекла из немогућности различивања да ли је у природи отровне жаоке садржана могућност заштите и одбране или се у њој скрива потенција самоубиства. Песма започиње погледом на познатог зглавкара, али се даље развија уланчавањем упитних реченица које се тичу онога што је у шкорпији непознато. Сазнајни интерес лирског гласа понајбоље је изражен у следећем стиху: „можда постоји нешто што нико не зна, а шкорпија зна?“ (17). Потом, у песми *Ђурђевдан*, субјект је загладан у сасвим обичан, познат, свакодневан и донекле баналан приказ – паучину коју ветар цепа. Међутим, и у њему лирско ја препознаје или тек наслућује значење које остаје недокучиво: „је ли тај ветар, / који кроз букве дува, / свети Ђорђе лептира и мува?“ (13). Песме *Сјо са воћем и џоврћем* и *Олуја над Београдом* изграђене су идентичним поступком. У првој песми

субјект се пита да ли лепота хране на столу сведочи о присуству Бога у њој, а у другој да ли жене, под претећом олујом, са конопаца скидају веш или дивљи чаршави односе жене у облаке. Дакле, у свим наведеним песмама лирски глас полази од онога што је претходно било познато његовом искуству (шкорпија, ветар, паучина, храна на столу, чаршави на ветру), а потом открива наличје ствари и појава, препознаје присутност тајновитог, непознатог и несазнатљивог, под чијим утиском постаје зачуђен и запитан. На другој страни су песме *Тамни вилајет* и *Облачно јесење вече са чудовишћем*. У њима се, за разлику од претходно поменутих, од почетка до краја не појављује ниједан мотив за који би се могло рећи да припада субјектовом ранијем искуству, што значи да оне приказују директан сусрет лирског ја са непознатим, односно да контакт са несазнатљивим није претходно опосредован познатим. Док лирско ја *Тамног вилајета*, задобивши колективни облик лирског ми, са грозничавим нестрпљењем испитује скучен и непознат простор заједничке егзистенције, у песми *Облачно јесење вече са чудовишћем* покушава да утврди идентитет гротескног бића које је пред њим. Дакле, у првом типу песама, лирски субјект у познатом окрива непознато, те питања која из описане ситуације проистичу имају следећи, сасвим апстраховани, образац: *што је ово што иначе знам што је?* Други тип песама има нешто другачију упитну схему, будући да песничко ја ступа у додир са ванискуственим стварима, бићима и појавама, па она гласи: *што је ово што не знам (није било ко други зна) што је?* У оба случаја, то је несумњиво, субјект детектује оно што нико не зна, што не би ни могао да зна, а и да зна, уколико је носилац сазнања шкорпија или ветар, не може, чак и да хоће, да нам каже. Тако долазимо до основног полазишта и темељне одлике истраживане песничке запитаности – лирски глас *Планете Дунав*, заправо, поставља питања баш зато што на њих нико не зна одговор. Због тога упитне реченичне конструкције у стиховима служе не да би се искао одговор, већ да би се стваралачки маркирало оно што је непознато, нерешиво, недокучиво и несазнатљиво и на тај начин преиспитале границе и могућности личног, али и укупног људског сазнања. Симовићево трокњиже указује нам се, пре свега, као израз дубоке замишљености и зачуђености пред догађајима, бићима и стварима, из које проистиче субјектов одговор исказан питањем, које није ништа друго до чиста рефлексивна запитаност, али и својеврсна епистемолошка провокација света.

О доследној окренутости непознатом и помној загледаности у границе људског сазнања, које леже у основи метафизичке запитаности, проговориће и сам лирски субјект у песми *Плаво црвеног*. У трећем стиху прве строфе песничко ја саопштава: „ја видим оно што не види нико” (232) чиме истиче разлику, посебност и својеврсну доживљајну и сазнајну повлашћеност у односу на друге људе, затим у последња два стиха друге строфе вели: „ја у свему познатом, било то / јабука, јаје, видим непознато” (232) и тако открива садржину дубљег увида у ствари и појаве, то јест предмет и објекат властите загледаности, да би у последњој строфи, у стиховима: „уместо да се,

у црном, угасим, / или да се, с њим у судару, пеним, / ја се, напротив, удубљујем у црно“ лирски глас исказао начин на који ступа у однос са непознатим, методу којом општи са садржајима који превазилазе хоризонте његовог знања. Песма *Плаво црвено* има прворазредни аутопоетички значај јер темељно расветљава позицију лирског субјекта и служи нам као драгоцен прилог тумачењу природе Симовићеве песничке запитаности, зато што описује управо оне субјектове доживљаје који не само да претходе оглашавању кроз упитне реченичне конструкције, него их и проузрокују. Дакле, метафизичка питања лирског субјекта имају извесну историју и сложену генезу, представљају последњи и закључни чин богате пређашње унутрашње догађајности, која се протеже од субјектове издвојености од остатка света и сазнајне повлашћености у односу на друге људе, преко сусрета са жуђеним непознатим, до удубљивања у тамне просторе изван граница спознаје.

Вратимо се укратко на однос између упитне реченице и лица које ју је изрекло, односно на могућност сагледавања садржаја питања као грађе за тумачење и сазнавање лирског гласа из ког је упитност проистекла, о чему је више речи било на почетку рада. Уколико се, како смо утврдили, питање поставља пред непознатим и несхватљивим, а истовремено својим садржајем открива, расветљава и детерминише онога ко упитну реченицу изговара, онда би се из песама Симовићеве *Планетне Дунав* могла апстраховати и ишчитати једна смела једначина идентитета, која би сажето гласила: *оно си чиио йии~~и~~а~~ш~~, сиио~~а~~ йоси~~и~~о~~ји~~и~~ш~~ онолико колико не знаш*.

Симовићева поезија проблематизује границу између питања и одговора, оспорава је, проналазећи јој слабе тачке, семантички је потамњује и чини мање осетном. Због тога није јасно да ли су Симовићева питања нерешива јер немају одговор или зато што су и сама својеврсна песничка врста одговора. У том смислу, изглед интерпункцијског знака питања указује нам се, уколико је аутору ових редака дозвољен излет у маштање над поетским текстом, као ваљана симболичка ознака Симовићевог толико учесталог поетичког сажимања смисла питања и одговора, јер у себи садржи извијену линију као слику запитаности, али и тачку као сигнал обавештења и одговора.

Загледаност у неоткривено и тешко доступно наличје ствари и појава, као и темељно и доследно удубљивање у несхватљиво, први су разлози који нас сугестивно упућују на могућност да у бићу лирског гласа наслутимо или назремо обресе филозофске фигуре. Због тога је на овом месту добро навести речи Карла Јасперса који у *Уводу у филозофију* вољно удубљивање истиче као једно од полазних филозофских пракси:

„Оно што религије чине преко култа и молитве има свој филозофски аналогон у вољном удубљивању, у испитивању себе, да би се доспело до самог бића. То се мора учинити у оно време и у оним тренуцима кад се у свету не бавимо циљевима овог света, а кад, ипак, не остајемо празни, него додирујемо баш оно битно, било на почетку дана, било на крају дана, било у међу тренуцима“ (JASPERS 1973: 221).

Песму *Аушойорирей са бубама у џлави* наводимо као еклатантан пример филозофског удубљивања у биће. Наиме, песник метафорички богати, развија и изграђује говорну фразу *имайи бубице у џлави*, како би је искористио да у пренесеном смислу проговори о субјектовој темељној загладаности у сопствени унутрашњи свет – угрожен бићима неутврђеног идентитета, што се опирају покушајима лирског гласа да их упозна, именује и објасни. Субјект је, како видимо, окупиран непознатим које је запосело његово властито биће. Посреди је, дакле, лирска саморефлексија или, Јасперсовим речником казано, усамљено филозофско освешћивање, из чега је као последица произашло самоосликавање, које песник смешта у наслов именујући га аутопортретом.

Карактеристичан изостанак коначних одговора у песмама *Планетије Дунав* сугерише нам да лирски глас знање не поседује, али да према њему осећа љубав, јер му несумњиво тежи. Да оваква особина лирског ја потврђује његову филозофску природу показују Јасперсове речи којима објашњава разлику између znalца и филозофа:

„Грчка реч филозоф (philosoph) настала је као супротност речи софос. Она означава човека који воли сазнање (знање) за разлику од човека који је себе назвао znalцем јер је поседовао знање. Тај смисао речи очувао се до данас: суштина филозофије је тражење истине, а не поседовање истине, без обзира на то како се често она одавала догматизму, то јест коначном, потпуном и поучном знању исказаном у ставовима“ (JASPERS 1973: 129).

Дакле, Симовићев лирски субјект је филозоф не онолико колико зна, већ колико пита.

Раније смо у раду утврдили да је лирски субјект у дијалектици питања и одговора померен на страну запитаности, односно позициониран у просторима обележеним семантичком тензијом и смисаоном недовршеношћу. Из наведене тврдње може се ишчитати још један ваљан аргумент о филозофској природи лирског гласа, односно његовим аутентичним истинотражитељским тежњама. Управо субјектова уроњеност у питања и ступање у стваралачки потентне области самоисказујуће запитаности, које је додатно појачано и интензивирано поступком уланчавања нових питања, која долазе на место и уместо ишчекиваног одговора, типична су филозофска поступања, јер „Филозофија значи: *бити на џути*. Њена питања су битнија од њених одговора, а сваки одговор се поново претвара у ново питање“ (JASPERS 1973: 129, подвлачење је наше).

Уколико питања Симовићевог лирског субјекта не рачунају на одговор, већ теже да проблематизују свет, да епистемолошки изазивају стварност, дакле, уколико је у њиховој основи садржана изворна и аутентична филозофска тежња, онда се, сходно томе, и у њиховом зачетку налази исто оно што

стоји на извору сваке филозофије – чуђење.¹⁶ Отуда нам се метафизичка запитаност лирског гласа указује као филозофска врста одговора на претходеће чуђење пред светом.

Лирски субјект који се објављује и самоисказује питањима, за собом оставља пуноважне смернице и сигурне путоказе ка властитом бићу, зато што је природа изречених питања сагласна природи бића које их је поставило. Упитне реченице које су усмерене ка смисаоним садржајима који се не могу знати, откривају нам непатворену филозофску тежњу субјекта. Његова загледаност у непрозирно и несазнатљиво, заокупљеност непознатим и тајновитим, експлицитно истакнута у аутопоетичким стиховима песме *Плаво црвено*, а имплицитно садржана у многим песмама Симовићеве трилогије, темељне су поставке филозофског поглед на свет. Стога, речи Карла Јасперса којима разјашњава основе филозофирања можемо узети као потпуно саобразне природи лирског гласа *Планетије Дунав*:

„Онај ко мисли да све може да прозре, тај више не филозофира. [...] Ко се више не чуди, тај више не пита. Ко више не зна ни за једну тајну, тај више не тражи. Уз темељну уздржаност на границама могућности знања, филозофирање познаје и пуну отвореност за оно што се на границама знања показује као нешто што се не може знати“ (JASPERS 1973: 224).

3. ТРАЖЕЊЕ РЕЧИ И ВАПАЈ ЗА БИЋЕМ. Када се осврнемо на прву и последњу песму Симовићевог трокњижа, то јест на почетне стихове збирке *Љуска од јајетца* и последње стихове *Планетије Дунав*, дакле, на саме оквире дела, код којих се увек читава нарочита семантичка осетљивост, уочавамо да они стоје у смисаоно комплементарном односу, да међусобно комуницирају кроз специфичан узајамно дозивајући, односно дијалогички говор лирских мотива. Наиме, у песми *Бајалица њројив лејтира*, која отвара трилогију, лирски глас тера лептире од себе, јер у његовој глави нема цвећа, док се у песми *Дочек рибарских чамаца који уз обалу Дунава њрисцају са великом рибом*, којом се књига затвара, описујући грандиозне и гротескне размере рибарског улова, заправо пева о неутољивој глади але која стоји уз човека и чека да буде нахрањена. Дакле, у *Бајалици* је позиција лирског субјекта обележена одсутношћу цвећа, мотива којем се најчешће приписују позитивне или барем вредности које нису негативне, док је у *Дочеку рибарских чамаца*

¹⁶ „Из чуђења произлази питање и сазнање, из сумње у оно што се сазнало рађа се критичко испитивање и јасна извесност, из *човекове њојресеносији* и свести о сопственој изгубљености извире питање о самој себи.[...] Платон је рекао да је извор филозофије чуђење. Наше око нам је 'омогућило да стекнемо поглед на звезде, Сунце и небески свод'. Тај поглед нам је 'дао нагон за истраживањем свемира. Из тога се родила филозофија, највеће благо које су смртницима подарили богови'. А Аристотел: 'Јер чуђење је оно што је људе нагнало на филозофирање: најпре су се чудили ономе што им се чинило изненађујуће, затим су постепено ишли даље и питали се о преображавањима Месеца, Сунца и звезда, и о настанку свемира'" (JASPERS 1973: 133).

позиција лирског гласа одређена присутношћу але, чудовишног змијоликог бића које има карактеристично непријатељски однос према човеку. Прва и последња песма збирке, које личе на крајности истог распона, као да нам указују на дуг и сложен процес пражњења и нестајања људских и човекољубних, а нарастања дехуманизујућих и егзистенцијално угрожавајућих вредности. Отуда се трилогија *Планејџа Дунав* може читати као књига о томе шта се догодило у времену које је протекло између поменуте две крајности. И заиста, читалац Симовићеве књиге често наилази на песме у којима је описана и приказана човекова угроженост (чији извор може бити ситна гамад, елементарне силе, водене стихије или чудовишта), али и удаљеност од Бога, обезбожени људи и десакрализован свет.

У трилогији *Планејџа Дунав* осећање угрожености приказивано је на бројне, али и међусобно различите начине. Песме које ћемо навести као примере груписали смо према типу и врсти угрожености. Прву скупину чине песме у којима извори егзистенцијалне опасности нису смештени у спољашњи, већ у унутрашњи свет лирског субјекта. Већ наслов песме *Аутиојорџреј са бубама у џлави* најављује да је песма, уколико је тематски саобразна сопственом називу, настала као производ самозагледаности и откривања угрожавајућих уљеза у границама бића, а не у просторима ван њих. Поетички је индикативна чињеница да субјект не може да именује и идентификује угрозитеља, већ кроз питања и неуспешна нагађања набраја читав каталог различитих врста инсеката. Дакле, нису бубе стварни извори опасности, већ метафоричан песнички начин да непознату угроженост са нечим упоређи и на тај начин прикаже и опева. Песма *Исјовесј о змији* такође насловом упућује на саморефлексију и извор угрожености. Дела која је субјект почињо, а која сада исповеда, у потпуности су била условљена и контролисана осећањем страха. Убио је змију зато што је се бојао. Међутим, страх се одржао и након мучког убиства, о чему сведоче следећи стихови: „На крају, уплашен – и од мртве змије, / и од онога што сам учинио“ (166), што само значи да змија уопште и није била извор страха. Завршетак песме открива да стрепња и запитаност пред њом, происходе из самозагледаности. Опасност је унутра, у субјекту. Песма *Исјовесј о змији* приказује пут самоспознаје и самооткривања у неколико корака, другим речима, описује страхом исцртане и тешко проходне стазе које воде до неповољне истине о сопственом бићу. Стихове *Дочека рибарских чамаца* сврстали смо у ову скупину због тога што субјект у њима на посредан и сугестиван начин говори о каузалној повезаности унутрашњег света човека и извора егзистенцијалне угрожености, односно истиче да је ала израсла јер смо је ми хранили, то јест да се опасност појавила нашом кривицом.

У другу групу спадају песме у којима субјект осећа страх пред будућим догађајима, при чему се међусобно стапају и прожимају осећање угрожености, неиздрживо ишчекивање страдања и из њега производећа запитаност. У песми *Мравињак* дешавања из света инсеката саображена су великим

догађајима историје људскога рода. Угроженост и запитаност произлазе из субјектовог јасног предосећања да његова судбина зависи од намера и будућих поступака краља мрава, који управља мрављим мегалополисима и тврђавама које се експанзивно шире и претећи нарастају. У песми *Пољед са београдске тврђаве према северу* лирски глас нетремице посматра надолazeћу опасност – велику рибљу главу која се помаља из Дунава и из облака, која пристиже из хоризонталне и из вертикалне равни света. Субјект експлицитно истиче осећање језе и страве, а себе упоређује са беспомоћним црвом на удици. Пошто су разлози угрожености наведени, питање је усмерено ка нечему другом – ка имену или идентитету јединог бића које субјекта из невоље може избавити: „ко ће ме одбрани, црва на удици?“ (27). Песма *Облачно јесење вече са чудовиштем* сва је испевана у знаку трагања лирског гласа за именом и идентитетом угрозиоца. Онај који питања изриче, себе доживљава и представља као будућу жртву непознате и неименоване опасности. *Укрцавање у Нојев ковчег код Београда* има несумњиво снажан библијски подтекст. Осећање угрожености и запитаност пред будућим догађајима ваља тумачити у контексту имплицитно присутног метафизичког троугла који чине: људска сагрешења, божанска инстанца и казна у виду потопа апокалиптичних размера. Да извори угрожености остају непознати, те да опасност још већом чини њена неодређеност, можда понајбоље показују песме *Лейње јујиро са чаџом и џањиром* и *Мујиној и крвавој*. У три последња стиха прве песме субјект јасно и директно исказује ограниченост сопственог знања о стварима и немогућност да открије и разуме одакле опасност вреба: „Не знам шта се иза свега крије / Насули су ме у тањир и у чашу, / а не знам ко ће да ме једе и пије!“ (93); док се у другој песми лирски глас непосредно обраћа извору опасности, али избегава да га именује, што је очигледно исказано већ својеврсном елиптичношћу наслова, те му као једина могућност преостаје да у последњим стиховима питањем изрази бојазан и стрепњу пред будућим догађајима.

У трећу скупину сабрали смо неколико песама у којима је угроженост и запитаност лирског ја изазвана снажним осећањем метафизичке напуштености. Стихови *Тамног вилајетџа* густо су прожети питањима којима бројни и различити лирски гласови испитују простор у чије су блиске али неодређене границе туђом вољом бачене њихове егзистенције. Речи које изговарају не сусрећу се ни са чим другим до мраком и не додирују ништа осим непознатог. Јалови су сви покушаји именовања простора властитог постојања, ниједна реч не пристаје уз смисао за којим се трага. Неуспела нагађања о природи места у којем су се задесили, откривају да услови бивствовања не само да превазилазе нехуманост, већ задобијају размере инферналности. Паклени доживљај простора, који је проистекао из пренаглашеног осећања скучености и клаустрофобије, несумњиво сведочи о егзистенцијалној угрожености, неудобности света и метафизичкој тескоби. У песмама *Мрак на ираџу* и *Покуцај Благовести* лирски глас се пита о Богу смештен у свет из

којег је Бог протеран¹⁷. У обема песмама истакнута је прекинута веза са божанским и осликан десакрализован, или да се послужимо песниковим атрибуту, *уџащени* свет. У првој, субјект из свеопштег мрака ишчитава амбивалентне духовне вредности: „Седиш на прагу, зуриш у мрак и не знаш / је ли све на свету погасио / зато што те је напустио, или зато / да би ти у мраку ближе пришао, Бог!“ (146). Иако наведени стихови могу истовремено сугерисати и могућност поновног приближавања Бога и човека, али и коначни раскол, у другој песми наглашена је песимистичнија варијанта разрешења овог односа. Наиме, сунчеви зрак који се некако пробио кроз небо затворено наслаганим облацима, успева тек на тренутак да обасја свега неколико далеких кућа које су – напуштене. Бог у *уџащеном свећу* нема више коме да се обрати, те због тога од нових *Блаџовесџи* остаје само *йокуџај*. Егзистенцијална угроженост субјекта, која је проистекла из осећања метафизичке напуштености, како на примеру ове песме видимо, не значи да је Бог напустио човека, већ управо супротно, да је човек одбацио Бога. У песми *Поџлед на Дунав у време високоџ водосџаја* субјект питањем у познатом открива непознато, односно посматрајући Дунав не види само реку, већ и симболички начин којим се може суочити са истином. Међутим, истини не приводи свакодневни Дунав, већ онај који: „у доба дугих киша, / плавећи рибарска насеља и салаше, / носи и растура кућерицу од шаше?“ (114). Дакле, тек слика Дунава као постопа у малом, као реке која истовремено собом носи потенцију страдања и прочишћења, као воденог тока који изражава вољу нечег другог, већег и од човека и од Дунава – задобија одлике, смисао и улогу метафизичког путоказа. Осећање егзистенцијалне угрожености овде је сугерисано песничким истицањем да једини пут до коначне истине неминовно води преко страдања.

Већ из овог краћег интерпретативног осврта на три скупине Симовићевих песама, лако се може уочити неколико ствари о природи субјективне угрожености: (1) да долази из различитих области: унутрашњег света лирског јунака, будућих догађаја или интензивних доживљаја метафизичке усамљености; (2) да увек угрожава биће, то јест да прети егзистенцији, и то не само лирског субјекта, већ често и читавог људског рода; (3) да се често, с једне стране, угроженост преувеличава до библијских размера, док се, с друге, позиција лирског ја приказује као слабашна и крхка, па се стиче утисак да би његову постојаност могла да угрози много мања опасност од оне која се описује и слутити; (4) да егзистенцијална опасност никада није семантички обухваћена, савладана, одређена и дефинисана једним именом, то јест речју, већ непрестано измиче именовању, а тиме и спознању; (5) да

¹⁷ Сliku обезбоженог света проналазимо и у: читавом циклусу *Deus ex machina*, као и кроз циклус *Пред рајским враџицама*, али и у песмама: *Праџ Беоџрада 7, Последњи суд, Два сусреџа са џараном, Иџина о клещџима, Чудо са рибама, Грмљавина, Горње куће, Наследнику чамаца и алаџа Андрије и Симона Пеџра рибара џалилејских, Пророк Јона у рибљем ресџорану*.

се као по правилу јавља у блиској вези са запитаношћу. До краја рада посветићемо се управо последњој тачки претходног набрајања, односно покушаћемо да дамо један могући одговор на питање да ли је однос између осећања угрожености и стања запитаности *коезистенцијалан* или *каузалан*, другим речима, да ли у фиктивном свету Симовићеве *Планете Дунав* егзистенцијална опасност и метафизичко питање постоје једно *пored* другог или једно *због* другог.

Најпре ћемо навести песме у којима је присутна поетичка појава коју желимо да испитамо. У *Аутијориреи* са бубама у глави, *Тамном вилајети* и *Облачној јесењој вечери са чудовиштем* лирски субјект се налази у истоветној ситуацији: он поставља низ питања, загледан у непознату, али претећу појаву с којом се суочио и која чини да се осећа егзистенцијално угроженим. У сва три случаја опасност се тиче бића, иако долази из различитих области: у првој песми припада унутрашњем свету лирског гласа, у другој простору који га окружује, а у трећој је приписана чудовишној појави из непосредне близине. Суочивши се са непознатом егзистенцијалном опасношћу, субјект изриче питања којима жели да именује извор претње, што ће рећи да је упозна, идентификује, семантички обухвати, смисаоно савлада, и коначно, да је разуме. Да је то прворазредни интерес лирског гласа и његова основна тежња, показује чињеница да у све три наведене песме упитно конструисани искази доминирају над обавештајним. Међутим, описану намеру субјект не успева да оствари. Уместо тога, суочава се са својеврсном језичком блокадом, као да је наишао на област смисла у коју је приступ речима забрањен. Иако наводи бројна имена којима жели да одреди извор угрожености, ниједно од њих није право. Субјект до краја остаје запитан и нем пред претећом појавом. Заправо, немогућност именовања указује се као генеричка сила постављених питања.

У разумевању ове појаве од велике помоћи нам је есеј Валтера Бенјамина *О језику уопште и језику људи*. Бенјамин полази од претпоставке да човек језиком саопштава изрециви део свога духовног бића, односно да је у речима садржано оно што назива – језичким бићем човека, а потом закључује: „Дакле, човек саопштава властито духовно биће (уколико се може саопштити), тиме што све друге ствари именује“ (BENJAMIN 1974: 32). Када овај став применимо на три Симовићеве песме, увиђамо да немогућност лирског гласа да нађе реч којом ће именовати појаву којој присуствује, заправо није ништа друго до немогућност субјекта да изрази властито језичко биће. Као додатни аргумент за изнесену тврдњу подсетићемо се једне песме из Симовићеве збирке *Словенске елегије*, која у контексту нашег испитавања има изразито привлачан наслов – *Тражење речи*. У њој субјект описује реч за којом непрестано и неуспешно трага, и у првом стиху треће строфе упоређује је управо са бићем, речима: „Да постоји ван нас ко биће!“ (Симовић 1985: 17). Трагање за речима и овде је у блиској вези са осећањем угрожености, што је посебно истакао Милосав Тешић, пишући о стиховима поменуте Симовићеве песме:

„Трагалац за речима настоји да у симбиотичкој заједници с њима изнађе једини ослонац у свету општег страха, несигурности и предато-сти неизвесној судбини. У завршној строфи песме он је, захваћен онемо-лошћу пред егзистенцијалном зебњом, лишен речи и у њему се свет – који као да догорева – указује у слици пропадања, оболелости, безнађа и сићушности” (ТЕШИЋ 2010: 24).

Вредна је помена и реч којом Тешић веома ефектно и успело описује субјектово непрестано трагалаштво за речима и муке именовања, а која гласи – *изванречје*. Видимо да чврста веза осећања угрожености и потраге за речима, као и из ње производећи вапај за бићем, нису поетичка новина *Планетне Дунав*, већ да су у Симовићевом песништву присутни још од прве збирке, због чега би циљ неког будућег рада могло бити њихово праћење кроз читав песников опус.

На овом месту ваља се запитати да ли утврђена немогућност именовања ствари, односно немогућност изражавања властитог језичког бића, заправо сведочи о неком дубљем расколу у субјекту. У том смислу од помоћи нам је теза која гласи: „што је дух дубљи, тј. што је егзистентнији и стварнији, утолико је изрецивији и изреченији” (BENJAMIN 1974: 35), из које би проистекло да је субјектов боравак у *изванречју* знак духа који копни. Међутим, овим и даље остајемо у последицама, а не у разлозима претпостављеног раскола. Одговор се крије у коренима Бенјаминове језичке метафизике. Наиме, немачки аутор метафизички смисао именовања ствари ишчитава из *Светлог йисма*, прецизније, из Мојсијеве *Књиже Посијања*. Бог је речју створио природу, а човеку је оставио да стварање доврши именовањем: „Јер Господ Бог створи од земље све звери пољске и све птице небеске, и доведе Адаму да види како ће коју звати, па како Адам назове коју животињу онако да јој буде име” (1 Мол. 2, 19). Отуда, „божанска творевина завршава се тиме што ствари добијају име од човека, из кога у имену, говори само језик” (BENJAMIN 1974: 33). Међутим, ваља нагласити да човек ствари не именује случајно, већ их прво сазна тако што послушне остатке стваралачке речи у њима, а потом налази одговарајућу реч.

„Човек се саопштава Богу кроз име које даје природи и припадницима сопствене врсте (у властитом имену), а природи даје име на основу саопштења које од ње прими, јер је и цела природа прожета безименим немим језиком, резидијумом стваралачке божанске речи, која се одржала у човеку као спознајуће име, а лебдећи над човеком као реч која доноси пресуду“ (BENJAMIN 1974: 45).

Дакле, да би именовао, човек прво мора да чује стваралачку Божју реч из ствари, стога што будуће одабрано име може бити само рефлекс божанске речи којом је ствар створена. Наведене тезе Бенјаминове метафизике језика од драгоценог су значаја за тумачење поетике *изванречја* Симовићевих песама. Лирски субјект *Аушлойорирейи са бубама у глави, Тамног вилајейи*

и *Облачне јесење вечери са чудовишћем* не може да изрази име, не налази праву реч, јер не чује стваралачку реч Бога од које је све настало. Из везе стваралачке Божје речи и људског именовања произлази да је немогућност изналажења имена ништа друго до несумњиви знак човекове удаљености од Бога. Сходно томе, субјектово осећање угрожености не долази споља и није проузроковано другим бићем, већ се налази дубоко у унутрашњем свету лирског гласа, и израз је непризнаване и потиснуте метафизичке кривице, док је неутажива жеља за именовањем сигнал жеље за повратком напуштеном Богу и изгубљеној истини.

Вратимо се сада унатраг истим аналитичким путем којим смо дошли до претходног закључка: из удаљености од Бога произашла је немоћ субјекта да чује стваралачку реч у стварима, због чега појаве не може да именује, а кад не може да их именује, онда не може да их сазна, а кад не може да их сазна, онда их назива различитим и вечито погрешним именима (од рибље главе која извире из Дунава, преко мрава, зоља, комараца, балегара, вашака, мишева и остале ситне гамади, до рупе, бунара, поклопца, сандука, рога, репа, чудовишта и але), због чега осећа угроженост од суочавања са неименованим непознатим, која није ништа друго до непризнато и метафоричним маскама скривено осећање метафизичке напуштености. Тражење речи знак је потраге за властитим бићем и жудње за апсолутном духовном утехом, или оним што је Тешић назвао *јединим ослоњцем у свейу* (Тешић 2010).

На крају, да одговоримо на раније у раду постављено питање – да ли у фиктивном свету Симовићеве *Планеће Дунав* егзистенцијална опасност и метафизичко питање постоје једно *ћоред* другог или једно *збоћ* другог. Сматрамо да између субјектовог осећања угрожености и стања запитаности постоји двострука каузалност, која се огледа у томе што лирски глас питањима покушава да превлада непознату претећу опасност, док у немогућности изналажења имена и одговора лежи истински извор и узрок угрожености.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Библија. Београд: Александрија, 2008.

Делић, Јован. Дијалогичност пјесништва Љубомира Симовића и усмјереност на говор другога. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић-Димитријевић (ур).

Песничке верћикале Љубомира Симовића. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2011, 59–78.

ЈОВАНОВИЋ, АЛЕКСАНДАР. *Песници и ћреци*. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.

МИКИЋ, РАДИВОЈЕ. *Песма: ћексћ и конћексћ*. Приштина: Григорије Божовић, 1996.

ПЕТРОВИЋ, ПРЕДРАГ. Симовићева песничка реторика. Александар Јовановић, Светлана Шеатовић-Димитријевић (ур). *Песничке верћикале Љубомира Симовића*. Бе-

оград: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 2011, 123–140.

СИМОВИЋ, ЉУБОМИР. *Планећа Дунав*. Београд: Београдска књига, 2012.

Симовић, Љубомир. *Хлеб и со*. Београд: Српска књижевна задруга, 1985.

Симовић, Љубомир. *Чишћење слика*. Београд: Београдска књига, 2008.

Тешић, Милосав. Обележено и необележено, руку под руку. Јован Делић (ур.). *Пољед на две обале*. Београд: Београдска књига, 2010, 21–24.

*

BENJAMIN, Walter. *Eseji*. Milan Tabaković (prev.). Beograd: Nolit, 1974.

JASPERS, Karl. *Filozofija egzistencije, Uvod u filozofiju*. Ivan Ivanji (prev.). Beograd: Prosveta, 1973.

КАТНИЋ-БАКАРШИЋ, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Open Society Institute, 1999.

РЕСО, Asim. *Osnovi akcentologije srpskohrvatskog jezika*. Beograd: Naučna knjiga, 1991.

Nemanja Z. Karović

INTERROGATIVE SENTENCES AS POETICAL STRATEGY IN LJUBOMIR SIMOVIĆ'S *PLANET DANUBE*

Summary

In this paper we pointed out the elevated frequency of interrogative sentences in Ljubomir Simovic's poetry. We suggested the fact that this type of sentence serves as specific poetic procedure, which impose multiple meanings on Simovic's *Planet Danube* poetry book. We emphasized interpretation of questions being asked by the poet, with the purpose of hermeneutic understanding of poet's own voice. The function of identifying relations between wondering and questioning was to explain philosophical tendencies of lyrical subject. In the final segment of the paper we analysed the possible connections among subject's feeling of being jeopardized and his self-expression through interrogative sentences.

Мср Немања Каровић

Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду

Учитељски факултет Универзитета у Београду

karovic.nemanja@gmail.com

Мср Исидора Д. Ђоловић

ТЕМА ЛЈУБАВНОГ ТРОУГЛА У ДРАМАМА ХАСАНАГИНИЦА
ЛЈУБОМИРА СИМОВИЋА И СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

Уочавајући сличности главних ликова и њихових трагичних судбина, скренућемо пажњу на постојање неколико занимљивих паралела између две драме које спаја средишња тема љубавног троугла. У оба случаја, проблематизује се питање односа јавног и приватног, растрзаност бића између друштвених датости и личних стремљења у свету који је лишен искрености и сведен на прорачунато поигравање људским животима, осуђеним на сталне трагичне неспоразуме. Женска фигура је, као по правилу, у средини, а женски принцип кобно постављен насупротив мушких прагматичних, политички и друштвено ангажованих потеза који прикривају несигурност, повређену сујету и неутемељеност.

Кључне речи: жанровска транспозиција, социологија брака, љубавни троугао, питање слободе, статус жене.

1. Увод: Тумарање кроз свет мрака. Љубомир Симовић и Душан Ковачевић без двоумљења су наши најзначајнији савремени драмски писци, међу чијим текстовима можемо уочити много заједничких одлика, и поред изразитих особености. То су пре свега депатетизација митског/легендарног предлошка кроз употребу гротеске и сатире¹, као и мрачно виђење модерног доба и транспоновање универзалне проблематике из традицијског језгра. За оба аутора заједнички је феномен мрака / света таме, отуђености, непремостивог јаза који постоји између личног и колективног интереса, односно појединца и друштва. Баве се суштинском подвојеношћу човека на јавно и приватно биће, чији су захтеви и потребе међусобно супротстављени и искључиви. У таквом свету, са свепрожимајућом атмосфером архетипске језовитости и страха, постојање било каквог симболичког троугла утолико је

¹ О деконструкцији мита веома опширно пише и Јасмина Врбавац: *Жрђивовање краља / Мит у драмама Љубомира Симовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005, стр. 26.

кобније што се његове странице, мада једне другима непрестано стреме, никако не дотичу – и сви су несрећни.

До сада драме *Хасанаџиница* и *Свети Георгије убива аждаху* нису довођене у детаљнију поредбену анализу, иако се нарочито о првој опширно писало. У вези са обе приче, углавном се пажња обраћа на однос према почетним узорима, начин на који је осавремењен и актуализован њихов архаични смисао, као и средства подривања високопарно представљених патријархалних вредности попут религије, брака, патриотских идеала. Уочавајући сличност главних ликова и њихових трагичних судбина, скренућемо пажњу на постојање неколико занимљивих паралела између две (како се чини) неупоредиве драме, а које спаја средишња тема љубавног троугла. Разрадом и додатним мотивисањем ликова у балади, Симовић проширује причу о наизглед потпуно безразложном Хасанагином раскидању брака, које са собом повлачи кобне последице. Симовић је причу обогатио вештим фокусирањем на супружнички однос и увођењем трећег лица, Хасанагиничине младалачке љубави, али и значајнијом интеракцијом успостављеном између њеног брата и супруга. Што се Ковачевића тиче, по сопственом признању желео је да догађај о коме је као дечак слушао од деде обради на начин античких трагедија, па у средиште ставља напету и комплексну повест о Гаврилу, Катарини и Ђорђу Цандару.

Разматрајући транспоновање епских тема и мотива у драмске оквире, Миодраг Станисављевић скреће пажњу на „композицијску схему коју је Пол Жинестје класификовао и анализирао као геометрију простог троугла.“ (СТАНИСАВЉЕВИЋ 2006: 71). При том своје примере представља графички, управо на поменути начин – решењем које смо и сами сасвим спонтано изабрали да илуструјемо и проучимо односе међу ликовима, а у вези са формулацијом теме. Међутим, док Станисављевић образлаже зашто код Симовића НЕМА правога троугла (СТАНИСАВЉЕВИЋ 2006: 78–81), покушаћемо да оповргнемо овакво тумачење и докажемо да је имотски кадија и те како важан као трећи члан, управо својом неприсутношћу. Јер, очигледно је *Хасанаџиница* „последња фаза једне приче која је почела пре више од пола деценије од времена приказаног у драми“ (Грушановић 2008: 364), а исто се може рећи за Ковачевићеву причу. Сви узроци су већ постављени, трагични расплет је неизбежан.

Прва занимљива сличност подразумева питање жанровског одређења. Док Симовићево дело представља специфично читање истоимене усмене песме, Ковачевић већ у поднаслову одређује своју драму као „адаптацију ненаписаног романа“, што ће потврђивати не само њена циклична композициона решења (прва и последња сцена носе исти наслов) и детаљне дидакалије, већ и наглашено епски карактер дијалога и осликавања ликова. Затим, обе драме су обележене јаким осећањем мистичног и архетипског, прожете сугестивном мешавином религијског, хришћанског (код Ковачевића) / исламског (Симовић) и паганског, испољеном кроз симболе и доживљавања јунака. Фолклорно – митски подтекст одиграо је, чини се, пресудну улогу

у постизању оваквог ефекта. Атмосферу у оба случаја чине преовлађујући мотиви глуве ноћи, нешто романтичарски злослутно и језовито, спој сакралног и демонског у детаљима. Ноћ, не само појавна, за јунаке смештене унутар специфичног драмског света као да нема краја. Под окриљем таме спадају њихове симболичке маске, али без очекиваног растерећења и ослобађања. Свако од њих се осећа као заточеник сопствене коже и околине. Грушановић скреће пажњу на значај категорије простора, не само због трагичне подвојености јунака између онога где јесу и где би желели бити, већ и због стварања атмосфере света који „у себи носи нешто наивно и фантастично, али, тескобно и нелагодно“ (подвукла И. Ђ.). Ово двојство условљава и присуство контрастираног имагинарног простора, у коме се уобличавају идеални светови јунака Симовићевих драма: „Приликом сучељавања та два света (света фикције драме и јунака) неумитно долази до патње ликова и трагичног завршетка. Тако, на пример, ценет о којем машта Хасанагиница за њу представља бег од сурове стварности, због чега у њему сусреће своју неостварену љубав“ (Грушановић 2008: 355). Уколико пажљивије проучимо релацију *рајски – ѓаклени свеи*, која је у *Хасанагиници* више него јасна, приметимо да су и код Ковачевића присутни одређени симболички простори среће. Тако је за Катарину циљ сваког имагинарног бекства Ваљево, где је смештена њена родитељска кућа, свет богатства и благостања њеног детињства, из кога је својевољно отишла за Гаврилом. Али везују је и сећања на прво доба њихове љубави, пре рата и трагичних преокрета судбине. Због тога стално прети одласком, а на самом крају ће се за Ваљево коначно и упутити.

И атмосфера која обавија кадијин опис и бегову најаву доласка просиоца мистична је и језовита (карактеришу је мртвачка хладноћа, сабласни мук, све се договара напољу и у тами). Ово долази не само од чињенице да је Хасанагиница, о чему ће у наставку бити више речи, предмет туђе манипулације и тек фигура у игри. Наслућује се нешто страшно у позадини претеће тајанствености. Из текста Љиљане Пешикан Љуштановић о Бори Станковићу, примећујемо да описи Софкиних осећања и слутњи, као и атмосфере пред прошевину и свадбу („Сугерише се својеврсно стапање свадбе и сахране“, Пешикан Љуштановић 2009: 113), личе на оне у *Хасанагиници*: све слуги на трагедију, одвија се у мрклом мраку и злокобној тишини, осећања будуће невесте су као пред смрт – она је већ у тесном додиру са оностраним.

А у таквом простору, „није тешко наслутити, мрак је доминантан – појављује се и као његов амбијент и као мотив којег се ликови плаше“ (Грушановић 2008: 356). О великом, за српски народ вечитом мраку пише и Ковачевић. Паклени свет његове драме у многоступења на Симовићев. Не чуди што за мото писаца узима Андрићев цитат, у коме је посебно важан део: „...и да, можда, никад више неће ни моћи ништа друго до једно: да трпи насиље или да га чини“ (подвукла И. Ђ.). Као што Видосав Стевановић примећује, „сви они врше насиље и једни над другима, постајући истовремено и жртве; никакав свети Георгије им не може помоћи у том рату против себе, нити они,

чини се, желе да им било ко помогне.²“ Ковачевићеви јунаци су „опседнути страстима, [...] усамљени, очајни и наивно зли, трагични увек када престају да буду комични и на страни.“ Индикативно је и уводно набрајање актера: „Личности, лица, појаве и сенке“, права силазна градација по значају. Намеће се питање: ко је заправо ко?

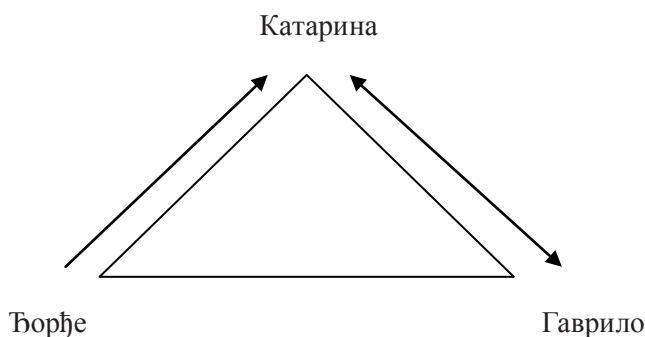
Обратимо пажњу на именовање: главна јунакиња је, као и Хасанагиница, обележена припадношћу мужу – Катарина Џандарова (Ђурић). С друге стране, троје кључних протагониста носе хришћанска, светачка имена, што такође гради јаку симболичку раван. Ђорђе је имењак св. Георгија (из наслова драме, заштитника породице Вуковић, ратника и победника над силама таме), Гаврило је архангел гласник (али и име актуелног извршиоца атентата), док Катарина значи *чиста*, *пошћена* (бела боја коју увек носи можда има везе са овом симболиком). Епохални догађај уоквирен је љубавном драмом, која се у наставку приче развија до троугла / ривалства. Почетак доводи на сцену средишњи проблем и кључни пар. Обоје су у несрећним браковима. Катарина се удала за Ђорђа и из Ваљева дошла на село да би била ближе Гаврилу. Волели су се пре рата, али, када је остао без руке у борби, због срамоте се повукао и одустао од своје љубави, оженивши се сељанком. Обоје пате. Кроз Гаврилов лик одмах се уводи мотив мушког поноса који бучно и бурно реагује на повреду, а насупрот њему стоји Катаринин понос грађанке. „Сви ликови осећају страх у таквом отуђеном свету без Бога, пријатеља и љубави“ (Грушановић 2008: 359 – подвукла И. Ђ.). Догађаји који следе захватиће и пореметити чак и најнезнатије појединце.

Пре него што се посветимо сваком од протагониста ових сложених односа понаособ, осврнимо се на тезе које ће чинити основу тумачења. Као средишња питања поставили бисмо следећа: *Ко је чија љубав, а чији „џирофеј“?* и *Проблем избора и њива на избор*. Проблематика обе драме могла би се илустровати на следећи начин:



² Из предговора драми *Свети Георгије убива аждаху*, Српска књижевна задруга и Атеље 212, Београд, 1986, стр. 123. Слично констатује и Грушановић: „Нема универзалних истина које нас могу спасити од нас самих“, стр. 364.

- глас колектива: бег Пинторовић, мајка, свекрва, Јусуф, аскери;
- жанровски сигнал: транспонована балада;
- мотив мртвог заручника;
- однос колектива према појединцу (предрасуде и кодекси);
- „дете је увек (и у ценету) Хасанагино“;
- проблем насиља (силовања) у браку;
- индивидуа као средство туђих амбиција;
- номенклатура;
- издвојеност и подвојеност јунакиње.



- глас колектива: Вуковићи (Алекса, Миле), тетка, сељаци;
- жанровски сигнал: адаптација ненаписаног романа;
- мртви ратник и љубавник;
- симболика имена;
- (ауто)деструктивна љубав, вољење као тортура;
- мотив мрака;
- средина и њени захтеви: Катарина и Гаврило све чине њима упркос;
- „дете је ионако само моје“ (Катарина);
- проблем неконзумираног брака и мотив прељубе;
- друштвени контекст (рат);
- Катаринина појава: изгледом одудара од околине;
- разилажење без поновног проналажења, у тами која траје.

2. ПРЕОБРАЂЕНИ СИЛНИК: СРИЦАЊЕ И ПОРИЦАЊЕ. Позиција невољеног (наметнутог) супруга, који силом и грубошћу, исхитреним и афективним одлукама скрива несигурност, повезује ликове Хасанаге и Ђорђа. *Нейпроблематичност и вредност мушког романичког карактера (ејтоса)* (ЈОВАНОВ 1999: 61) у оба случаја озбиљно су доведени у питање. Последице су једнако кобне, било да је реч о „немоћи самодеструктивног мушког начела“ која настоји да ново устројство успостави преко „реваншистичког задовољства“ (ЈОВАНОВ 1999: 72) или „мушкарчевом страху да дефинитивно не изгуби своју доминацију“ (СТАНИСАВЉЕВИЋ 2006: 81). Поред проблема социологије брака и схватања љубави, неизбежно се покреће и питање телесности.

У првом случају, аскери огорчено (због себе) и подругљиво (према аги) коментаришу одлуку да се проститутке удаље из логора, али да и супругама војника буде забрањен приступ. Хасанага бесни на све женско, мада до не-

давно није био нимало имун на њихове чари, што војници тумаче повредом мушкости у боју. Хусо сведочи да је Хасанага био и те како осетљив на жене:

„Па тај је чуо и кад у седмој соби
Зашуште димије!
За то је увек имао добар слух!
Седи у Гацку,
А чује ђердан у Требињу!“
(Симовић, 15. Сви цитати биће из овог издања)

Уз то, није био нимало избирљив (*и обилне, и сићне, и џурске, и ђаурске, и млејачке, ђа и добродржеће средовечне* – „И увек му је било мало!“). Промену сваки од аскера тумачи на свој начин: Хусо као туђу магију /смутњу („Да није на нешто нагазио?“), Ахмед као последицу рањавања „на незгодно место“ у боју, а Суљо не пита („Нисам Хасанаганица па да се жалим ако и мени не дотекне“), мада зна да је некада „тражио – прича се, и по три-четири за ноћ.“ Слажу се да је свакако у питању угрожена мушкост. Истина, Хасанагина епска биографија и подвизи нису довољни да се потврди мушки принцип, али његови поданици су на погрешном трагу – као и извештај број тумача³. Хасанагин гнев нити се може објаснити некаквом импотентношћу, нити из ње произилази. Владислава Гордић Петковић сматра да стваран разлог за каприциозан раскид брака није сексуална немоћ (стр. 5), већ емотивни пораз, са чим се слажемо.

Разговор аге са Јусуфом и налог да му се жена отера од куће указују на то да је посреди знатно озбиљнија повреда поноса. Иза агине сурове, пре-нагљене и исхитрене одлуке да супругу казни што га (поштујући моралне и друштвене скрупуле, чувајући своју и његову част) није посетила ниједном током боловања, стоје дубљи и даљи разлози о којима се ћути. Наговештена је агина несигурност због нижег порекла у односу на Хасанаганицу, што он приписује жениној „беговској гордости“ („Не може, госпа, од своје силне госпоштине!“ – стр. 19; „Него је охота моја госпођа, неће јој се господској нози у логор, међу касапе и главосече...“ – стр. 21). Решеност да што пре, без претходног суочавања са осуђеном, спроведе у дело своју одлуку, показује озбиљност заиста присутне унутрашње нелагоде увређеног и несигурног мушкарца. Брани се грубошћу и крије иза силе: „Поцрвенио, запенио, па му од беса и она гласина дошла – некако пискава“ (Симовић 2002: 13). Љиљана Пешикан Љуштановић пише о Хасанагином изражавању, које се претвара у „претњу, разметање и вику – у маску застиђеног и уплашеног човека, у фразу до комичности лажну и гротескну“ (стр. 89). Из њега проговара несигурност, иза изговора су прикривени комплекси незадовољног мужа:

³ Као нпр. Јасмина Врбавац, која сматра да је „Хасанага на симболичан начин полно и емотивно мртав“, стр. 49.

„Где ће ту она своје беговске ноздрве!
 Да је због неког, па да и покуша,
 Ал где ће беговица, па још Пинторовићка, замисли,
Старо господско колено, стара лоза,
 Због једног аге, па нек јој је и муж,
 Из госпоштине у планину да потегне!“

[...]

„Па сад нек види
 Колко ће је коштати њена госпоштина! (подвукла И.Ђ.)

[...]

„Па да сам јој слуга толике године, дошла би,
 Да је за мене коња везивала, дошла би...“

А наслућује се и предисторија проблема: „Она мене константно презире!

Још од самог почетка, нисам ја слеп!
 Е, па, сад је и томе крај!“ (стр. 24).

Агине оптужбе на рачун супруге у сваком погледу су потпуно неосноване: „Иако је социјални јаз који дели Пинторовиће и агу присутан у драми, ничим није потврђено да Хасанагиница због тога презире мужа“ (Пешикан Љуштановић 1987: 96). Упркос недостатку позитивних емоција са женине стране, она је у потпуности прихватила свој брак као друштвено и морално условљену обавезу, коју је поштовала до краја, иако ће јој се ова ревност, парадоксално, осветити на најгори могући начин. Оправдање у многоструком одговору оном из песме, које је дефинисано стидом: „Стид је реч која се може применити како на осећања, тако и на тело. Историчар Жан-Клод Болоњ (1986) дефинише га као осећање које не допушта да се учини или да се посматра било какав поступак или његова представа коју осуђује лични морални кодекс или кодекс карактеристичан за неко временско раздобље или одређено место, из поштовања према себи или према другима“ (Андрије – Боеч 2010: 427).

Мотив полне немоћи, уведен кроз изјаве аскера и Ахмеда (глас народа), потискује психолошки оправдано објашњење – да је Ага увређен због жениног недоласка у војни логор (Врбавац 2005: 30). Исто тако, кроз лик ефендије Јусуфа, оцртава се и из непосредне близине сагледава „јавни“ лик Хасанаге. Симовић о њему говори као о несрећном човеку, упркос сили и осиноности: „Он живи у свету који не разуме и коме не може да се прилагоди. Његова трагедија је у томе што не уме да се оплемени својом патњом, него је претвара у зло за друге. Укратко, покушао сам да прикажем како изгледа свет који је заборавио да је веће благо разумети човека, него поразити га; и да је веће благо волети, него имати“ (*О Хасанаџиници*, Политика, Београд, 7. IV 1975.). Владислава Гордић Петковић га пореди са помахниталим Отелом, његову

одлуку дефинише као *виџак сѣрасѣи и мањак разума* (стр.4), а објашњава је суштинском неадаптилношћу човека који се из сиромаштва уздигао до утицајног положаја, међутим, вребају опасности по мукотрпно стицану репутацију. Он је вечито на опрезу, у средишту манипулаторских игара које води и бег Пинторовић.

„Бегови нерадо гледају
Толико власти у Хасанагиним рукама.
[...] Очито, хоће да му оспоре власт.
Ал што му је они више оспоравају,
То је он суровије доказује“ (30).

Међутим, у то да се иза свега крију много дубљи разлози и истинско очајање човека који се труди да осиношћу надјача немирне страсти и спречи да околина открије његове слабости, од самог почетка нема нимало сумње. Наиме, већ кроз коментаре свих сведока дешавања наговештава се да ага носи својеврсну маску, па Мујо говори:

„Јадно му је његово добро.
Зар га не видиш како је уфитиљео?
Што би се смејао тако гласно, да није назор?
Ја ти кажем, да он гадно очајава!“ (48).

Мајка је још одређенија, у разговору са бегом Пинторовићем: „Не знам је ли грешник Хасанага, али знам да је несретник“; „Што нико није морао, он је морао –крв коју теби не би ни понудили, он је морао да прима као по-част! [...] Тебе чува твоје име, од старина, а Хасанагу чува његова ревност“; „Он и у сну мора да стрепи, да осигурава“ (стр. 33). Оправдавајући сина, нуди једну од могућих мотивација: „То је лудило, беже, а у лудилу нема намере!“ (стр. 34).

Интересантно је посматрати реакције самог аге. Приликом преговора са некадашњим шураком, глуми да није упућен у планове о свадби:

„Начуо сам понешто, прича се.
Нисам се распитивао“ (80).

Касније крије интересовање и повређену сујету: „Није згодно, кашће правим се важан, а испашће и да им придајем велики значај.“ Јусуфову напомену је пречуо, вешто избегао: „Пази, срешћеш и Хасанагинуцу...“, али, зато наглас размишља какав став да заузме, коју маску да стави:

„Ипак треба некако да се види
Да они мени на подворење долазе!
Треба да будем тако обучен
Да се види да сам ја изнад тога!“ (92).

Међутим, приликом доласка свадбене поворке, не само да ће до најситнијих појединости примећивати Хасанагиничин накит, већ ће евоцирати сопствено венчање и наћи се увређен одсуством младожење. Изостанак младожење је нови удар на сујету, али и сећање!

„И ја сам се једном женио
И знам ко иде уз невесту.
Знам распоред. [...]
Ал овде, где је место младожењи,
Ја видим коња!
За кога моју жену удајеш?“
(110; подвукла И. Ђ.).

Ханс Грелан пише како је „*моје ЈА* у великој мери одређено оним што сматрам *мојим* и према чему се, у том смислу, односим као власник. Ја-ти однос може такође да поприми ове карактеристике. Наиме, ова врста односа може да пређе у један *мој* однос када контакт између две особе добије један одређени облик који је условљен навикама и друштвеним улогама“ (Грелан 2007: 62 – подвукла И. Ђ.). Оно о чему Станковићев Стојан, такође љубоморан и поседнички настројен према Коштани, суочен са поразом констатује „Беше моје!“, препознајемо и у Хасанагиној реакцији. Кроз његов осветничко-ликујући став пробија се истинска потиштеност коју од почетка на све начине покушава да закамуфлира измишљеним изговорима. Тек када је касно и штета непоправљива, преобраћени силник објашњава зашто је стално ратовао, тражио жене, како је прибегавши напастовању⁴ и добио дете, напослетку како ју је „отеро да се пред њом не стиди“. Очајан због хладноће жене коју воли, покушавао је да измами било какву реакцију, макар и сасвим негативну.

„Све што пожелим, све ми постане казна.
Кад је дотакнем, ко да је гуја дотакла.
Приђем, она устукне...
Пред тим страхом изгубиш и вољу и снагу“ (114).

Хасанагино признање над жениним беживотним телом открива да је стид *њеџов* – маскиран суровошћу, али од почетка само његов. Трагика невољеног мужа који је грубошћу прикривао своју муку, потпуно се види у потресној завршној сцени, док наслања чело на мртву Хасанаганицу: „Први пут да је пољубим, а да не склони главу...“

⁴ „Није случајно да се у међусобном утицају између полова деси да се питање сексуалности нађе заједно са питањем насиља. Насилнички однос према телу првенствено је мушко својство, радило се о односу према властитом, телу другог, према материјалном и према институцијама“, будући да се мушкост устројава у телу и преко тела; Андрије–Боеч, стр. 283.

* * *

У обе драме, физички описи главних јунака су оскудни и неразрађени, али упечатљиви, а једним детаљем ефектно су наглашене њихове пресудне особине. Опис Ђорђа у дидаскалијама представља нам „добродржећег човека на измаку средњих година, у прашњавој и изгужваној униформи. Држи пиштољ као да њиме осветљава пут“ (подвукла И. Ђ; Сматрамо да је ово важан сигнал због симболике света у мраку). Као и код Хасанаге, агресивно понашање прикрива рањивост. Рајко у обраћању Ђорђу говори: „До јуче си био сељак, сад си натакарио ту униформу па одма решио да заводиш ред у нашем селу. На нас пајван дигао, а у Шапцу идеш на прстима...“ (КОВАЧЕВИЋ 1986: 26. Сви цитати биће коришћени из овог издања), истичући још једну карактеристику коју препознајемо и код Хасанаге, ужарског сина. Тако су Хасанаги и Ђорђу заједнички сила, скромно порекло и несигурност, као и прекрет који нам обелодањује скривану слабост као другу страну личности и изазива саосећање. Компромитовани муж-слабић униформом и звањем безуспешно скрива немоћ. Након двосмислене молбе изречене Гаврилу, „одлази, као да бежи од сопствене претње.“

Најважније поглавље за разумевање његовог сложеног лика носи наслов *Срицање љубави* и тематизује суочавање растављених супружника, у кући Катаринине тетке. Веома је важна њихова невербална комуникација. Ђорђе је дошао да моли Катарину да се врати кући, „у сељачком оделу, изгледа млађи и много доброћуднији.“ Говори *михо, скоро молећиво*. За то време, Катарина *миљи у једну шачку, негде на поду*. Од изузетног су значаја покрети, мимика, што све казује више и значајније од речи. Ханс Грелан сматра да се осећања веома тешко могу исказати вербално, стога треба тумачити телесне знакове: „Оно што кажемо речима више је израз нашег механизма одбране и оправдања“ (150). При обраћању, Катарина мужу персира, хладна је, дистанцирана и незаинтересована. Ипак, њена „одрвенелост“ и „укоченост“ није напросто знак безосећајности, већ отупелости услед туге и очајања. Ђорђе се мучи, не изговара реч *љубав* (за њега је „то“ сувише апстрактно, чак страно и помало зазорно), сматрајући осећање пролазним:

„Уосталом, ја у то никад нисам веровао. Можда то постоји код млађег света, пре брака, неколико месеци, па после прође.“

„Шта прође? Шта „то“ прође?“

„Па, то...“

„Љубав?“

„Да.“

„А шта остаје, кад све прође?“

„Бриге.“

„И ништа више? Само бриге?“

„Ништа више...Само бриге“ (43).

Девојчина једноставна, али суштинска питања („А шта ћу вам ја?“) збуњују Ђорђа (он подиже песницу „као да ће здробити астал“, али смири руку

и „само је положи покрај пепељаре – као туђу. Катарина први пут погледа уморног човека; човек се немоћно, жалосно осмехну; пређе надланицом преко чела, као да брише зној“ – подвукла И. Ђ.). Преокрет у њему је потпун, дао је отказ у служби и спреман је да се пресели у град, све подреди Катарини и њеној вољи, што она категорично одбија, отворено му саопштивши да није и никада неће бити у стању да га воли. Ђорђе о љубави говори боја-жљиво, стидљиво је означавајући заменицом, а Катарина му буквално „чупа речи“. Када уморан од одбијања напоследку запрети самоубиством, ни за то нема довољно снаге и одлучности („држи пиштољ, не зна шта би... уморан, измучен, сруши се на столицу“).

„Каћа... ја те... ја те...“

„Реците?“

„Ја те...“

„Шта?“

„Ја те...много...“

„Ви ме волите?“

„Да.“

„Шта „да“?“

„Па...то...“

„Реците! Реците једном!“

(*Човек диже главу, гледа је ућлакан, молећиво, сћреман да изговори и њу сћрахоју.*)

„Волим те“ (48).

Није случајност што овако неугодан и немушт разговор у неколико наврата прекида граја са улице. Деца певају у славу Принципа, гласно узвикујући име *Гаврило*. Ђорђе је *зјрчен*, из собе излази *журно*, поново као да бежи од речи: „Имам ја „мога“ Гаврила. Доста ми је један“ (49). Катарина ће прихватити компромис, али више из сажаљења него стварне наде да ће се нешто променити или уопште жеље за променом. Питање је кога заправо жали – себе или Ђорђа?

Касније, одлазећи у рат, Ђорђе даје тетки упутства о томе шта чинити у случају окупације, обраћајући јој се „као да му жена није присутна“ (75). Између њих се успоставило поверење и саосећање, што се не може рећи за Катарину (76): „Пође да пољуби жену, али се она сави – пољуби му руку и устукну. Навикнут на увреде, човек се само скупи као да му је зима.“ Поражени и понижени супруг једино може да закључи: „Лако ми је бити добар кад ми ништа друго не преостаје.“ И у дијалогу поручника Тасића са Ђорђем ваља обратити пажњу на конструкцију „О човеку твоје жене“. Снисходљивост и помирљивост испољавају се кроз реченице попут следећих: „Сви-као сам се, али војска не може. Стижу им писма, долази родбина, доносе поруке и приче. Млади војници полудели. А знате какав је наш народ, кад треба некога оцрнити...Опростите“; „Волео бих да сам умро док сам долазио овамо.“; „Други човек ми чува кућу и жену“ (96). Сукоб велике и личне

невоље, њихове различите објективне и појединачне размере, он ипак рационално процењује: „Већ су ми писали „да ми се богаљ уселио у кућу и да ми јебава жену“, али сам ја мислио да у овом тренутку постоје важније и прече ствари од жене и куће. Тако су ме учили. Сад видим да су ме погрешно учили...или сам ја све погрешно разумео“ (90).

Перспектива народа му се супротставља, поставивши питање за шта и чему гинути, вреди ли добити „велико“ и опште, ако изгубимо „мало“ и лично? Ђорђе ће се до самог краја борити са афективношћу и надвладавати нагонске реакције, међутим, то га неће сачувати од трагичног разрешења. Као и за Хасанагу, призивање памети уследило је тек када је било прекасно, међутим, разлике у њиховим ситуацијама условљене су различитошћу женских фигура у драмама.

3. АНЂЕОСКА „АЛА“: Жена у средини – узрок или жртва? Позиција жене у обе драме поставља се као средишња и кључна. Амбивалентно је схваћена, као кривац или жртва, демонско или анђеоско биће, а у вези са тим важно је указати на присуство и функцију иконичких елемената и симболике насупрот сигнаlima оностраног, пакленог света. Размотрићемо питање слободе и припадности, избора и воље, те мотив (спасоносног?) упоришта. Да ли је жена у патријархалном свету сасвим одређена улогом супруге и мајке, или је још увек и љубавница која воли? Женска фигура је увек у средини, а женски принцип насупрот мушких прагматичних, политички и друштвено ангажованих потеза који прикривају несигурност, повређену сујету и неутемељеност. „Учешће жене у драми света, чак и када је привидно активно, суштински је маргинално“, сматра Јованов (1999: 71). Упркос томе, жена је увек присутна као средиште и позадински, прикривени *ослонац* проблематике.

Уколико кренемо од већ поменуте номенклатуре, уочићемо да су жене у драми одређене родбинским или супружничким односом према мушкарцу: *Хасанаџиница*, *мајка Пинџоровића*, *мајка Хасанаџина*, *Каџарина Џандарова*. Нема личних имена, све је у знаку припадности и подређености другоме. Обе главне јунакиње су пореклом из богатих, угледних кућа – импонују, али и изазивају несигурност или гнев својих мушкараца. Хасанага ће због Пинџоровића увек осећати инфериорност, а свест о привилегованости женидбом потискиваће обесним понашањем. Гаврило (који је, показаће се, стварни Катаринин *човек*, супруг у сваком смислу сем законском) гневан на њеног оца трговца и начин на који се понео према војсци током Балканских ратова, неће пропустити да то сваки пут злурадо помене, па чак и узме за оправдање због свог повлачења на село.

Хасанаџиница се у драми први пут појављује након што смо о њој добили штуре информације кроз причу аге и Јусуфа, као и коментаре аскера. Све указује на невину жртву, жену коју је без личне кривице и воље задесила сурова и деградирајућа судбина. Након седмогодишњег брака и рођења детета, муж је се одриче и тражи поништење формираног заједништва,

оптужујући је без основе и осуђујући на положај прељубнице, нероткиње или на било који начин незадовољавајуће животне сапутнице. На крају ће се испоставити да је у питању права инверзија, јер, огорчени супруг је заправо тај који је грешио и коме треба приписати срамоту. Аскери, коментаришући агин поступак, наговештавају да је реч о лепотици изузетне појаве: „Штета само онаке жене. К’о да се на месечини купала...“ (43).

Поменути поређењем сугерисана је њена префињеност, отменост, племенитост порекла и нежне душе. Осврнули смо се већ на агин начин изражавања. Код Симовића је језик јунака изузетно битно средство карактеризације. Хасанагиничин говор задржава „достојанствену стилизованост, пробраност, поетску пречишћеност“ и разликује се од језика осталих јунака драме. „Њена мајчинска нежност и деликатност резултирају лирским исказима изузетне поетске вредности, блиставим искрама у сумрачном свету драме“ (Пешикан Љуштановић 1987: 93 – истакла И. Ђ; Овакав опис као да упућује на још један вид издвојености јунакиње). Хасанагиници је саопштена одлука коју се она безуспешно труди да разуме. Због тога ниже питања:

„Шта сад да радим?
Зашто да оставим своје дете?
Зато што је тако рекао Хасанага?
А због чега је тако рекао?“ (27; подвукла И. Ђ.).

Нема ничега рационалног што би јој помогло пружањем смисленог објашњења:

„Зар само толико: Хасанага је рекао,
И то је све?
То је и оптужба, и пресуда, и закон?
[...] То зашто води право у лудило!“ (29).

Следе наговештаји предисторије супружничких проблема и агине љубоморе:

„Да је рекао да ме не воли,
Не бих ни питала!
А то ти није рекао? Није?
Седам година не да да мрднем из куће,
Плаши се да ме неко погледа;
Неко ми каже „добар дан“,
А он зато по месец дана не говори.
Није ми дао ни с братом да останем насамом.
Изађем у башту,
Он бесни: „Шта ћеш у башти?“
А сад тражи да му дођем у планину,
Међу војнике!
Од страха нисам смела, ефендијо!“

Доласком брата, бега Пинторовића, утврђује се њен безизлазни положај инструментализоване жене (чак и именом одређене као власништво Хасанага!), средства препуцавања две сујете (братовљеве и мужевљеве), мајке лишене свог новостеченог смисла и утехе. Хасанагиница нема право на слободну вољу и делање, а у ономе што јој се наређује не види логику. Јусуф и агина мајка покушавају да уразуме бега, нуде стрпљење и наду у решење неспоразума. Бег Пинторовић је једнако осиион попут аге, срља у одговор и освету као потврду сопствене части. На видику је дуел двојице, а у средини жена као жртва. Свесна своје позиције *између две сујет*е („а то је твоја глава / *међу њима* / на столу“ (65; подвукла И. Ћ.). У овој ситуацији, мушкарци су прорачунати, док Хасанагиница припада свету духовности и осећајности. Разлози недоласка управо и леже у добром познавању мужевљеве љубоморе и моралног кодекса. Жена заступа етичке назоре мужа, она је његово „огледало“ пред светом. Хасанага чува обичаје заједнице, „пази на ред и образ, на стид и смерност и уздржљивост“, а Хасанагиница чува његов образ, „онако како је он тражио.“ Иронично, замера јој се управо непослушност. Хасанагиничини очај и нестрпљивост, али и нада: „Да није Хасанага? Хасанагини гласници? Да кажу да није истина?“ (29), грубо су пресечени апсурдом, иронијом судбине у којој ништа нема смисла. Тражи се да поништи свој годинама стицани идентитет супруге и, коначно, мајке:

„И сад је све у реду, можемо и да певамо, имамо илми-хабер? А шта ћу с њим?“ (36).

„Шта сам ја њима?

Ђуле, којим један у другог пуцају?

Ни то, ситна сам ја.

[...] Иловача бар нема језика“ (37).

Свесна да никога не занима њено мишљење, Хасанагиница се често обраћа детету, јер су обоје жртве ситуације: „Толико немоћна, да се своје немоћи стидим [...] Зар да те живог мајка оплакује...“ С друге стране, бег Пинторовић узима у обзир једино своје себичне интересе.

Са повратком родитељском дому, као да је већ припала оностраном – јављају се чудни снови и осећаји, мистични страх („Осећам само гађење и страх. [...] Плашим се цвећа! Дотакнем хлеб, па устукнем, ко да сам гују дотакла!“, 97). Мајка, која би требало да буде најближа и понуди највише утехе, не показује саосећање. Жена је усамљена и нема саговорника, што чини њен положај још тежим и тужнијим. Сада је све другачије, има дете и не може да оствари давно сањану срећу (за коју се изненада указује прилика) на прави начин. Свесна оваког стања ствари, себе константно пореди са иловачом, као материјалом без свести, сопствене мисли и могућства избора. Она, ипак, показује став постављањем једног јединог ултиматума брату, чиме се испољава женска снага у очајању – када је све изгубљено, више се „не плаши ни срамоте“. Бег је очајан што мора да моли агу за овај уступак, након што је извојевао победу у претходној „рунди“ њихових сујета („Ја сам то

замишљао другачије“ – истакла И. Ђ.). Мисли једино на сопствено евентуално понижење, не примећујући суштину, незаинтересован (као и остали) за сестрину несрећу. У његовом свету, све је стратегија, огледање политичке моћи и користи. Агина скривена немоћ послужила је као одличан изговор за осиноост на другом пољу. Бег Пинторовић својим захтевом то јасно показује – мушки принцип прорачунато, строго контролишући и одмеравајући ситуацију, повлачи потезе, преко жртвовања јединог истинског носиоца осећања и губитка. Хасанага такође избегава да узме у обзир Хасанагиничину перспективу, чак и да се суочи са причом о њој. Обележава је као „неосетљиву мајку и супругу“, размишљајући о томе шта се крије иза захтева који му је упућен (а у вези са кадијом, бегом и потенцијалном тежњом да му компроитују углед), те како се поставити у тренутку најављеног суочавања и показати да је „изнад тога“. Жена је обесправљена у дуелу мушких светова. Уосталом, ова усамљена фигура је „сад као на другом свету.“

У кући Пинторовића, Хасанагиница мења стварност за сан – жао јој је да се пробуди, сан јој постаје истинска реалност⁵. Њен духовни и осећајни свет опречан је прагматичарском свету мушкараца-силника: док она осећа Алаха „у мирису кадуље, у укусу бадема, у чешљу [...], маслини, коњу, црвеном и плавом концу...“, мушкарци „кроје Алаха према себи, као да је Алах кошуља“, чак и Бога подређујући сопственим интересима. Ново стање свести⁶ покушава да опише речима: „Променило се нешто у мени. Ко да сам почела да разумем – и коленом! Како да ти то објасним? Осећам се тако, ко да је и моја кожа научила да мисли... Видим да не разумеш...“ Мајчин одговор поражава: „Ајде, не фантазирај!“ (58) Објективно сагледавши све, у стању је да иступи из личног удеса, те да постави брату питање размишља ли о томе шта ће радити када једном, о судњем дану, падну све маске и „кад се свако о своме јадy забави?“ (72)

„Дајеш ме без питања, као животињу“; „Да ти не стрепиш да Хасанага може да се предомисли? Ниси ти мени тражио мужа, него себи код санцакбега потпору! Зато теби ваља Имотски кадија...“ (74).

Женска жртва у очима најближих мушкараца не добија адекватно признање и поштовање, напротив. Док је за Хасанагу безосећајна и неосетљива (што представља, као што смо видели, пребацивање сопствене кривице и провоцирање било какве емотивне реакције у браку који је хладан и без љубави, у коме је чак и покорност резултат присиле и гнушања), брат је сматра хировитом и непослушном играчком која би му својом самовољом могла пореметити брижљиво исплетену мрежу интрига:

⁵ „Душевни бол трезни и проширује границе, помажући да се види и оно невидљиво“ – Гордић Петковић, стр. 3.

⁶ „Кроз тугу, свет се приказује другачије него иначе. Ми гледамо у свет, у оно што постоји, и откривамо одсутност, празнину, ништа. А ово „ништа“ испуњено је смислом јер има вредност.“ – Грелан, стр. 81.

„Ош да правиш будалу од мене,
И од кадије, и од Хасанаге?“;
„Сад ми је јасно зашто је ага најурио! Видиш ли да је ставила образ пода се?“ (75).

Хасанагиница прихвата нужно спуштање на његов ниво и преузима исти тон, усудивши се да испољи став зарад последњег ултиматума:

„Види га сад! Сад му је стало и до Хасанаге! Сад се и за њега бринеш?
[...] Не тичете ме се ни ти, ни ага, ни кадија...“ (74; подвукла И. Ђ.);
„Схваташ ли сад? Свашта могу! [...] Ја се више не плашим ни срамоте!“;
„Зинуо би ти кад би видео
Шта све може да учини човек
Када оугла на срамоту!“

Кључна сцена за разумевање јунакињине перспективе одиграва се у башти куће Пинторовића. „Дијалог“ са мајком заправо су Хасанагиничине речи лишене одјека, без икаквог приступа саговорнику. Судар сложеног егзистенцијалног потреса и баналног, тривијализованог мајчиног говора, потврђује трагичну усамљеност и недостатак разумевања. Нереализованост дијалога Хасанагинице са мајком „претвара се у симбол људске изолованости и универзалне немогућности комуникације“ (Пешикан Љуштановић 1987: 94). Хасанагиница по први пут отвара душу и проговара о ономе што је мучи, покушава да протумачи стрепње, наглас промишља своју ситуацију – али, нема ко да јој одговори, јер мајка је заокупљена причом о есцајгу, чају, спреми... Прича Хасанагинице о браку и тешкоћама живота са агом разоткрива позицију супруге, што треба повезати са првим чином и обостраним незадовољством међусобним третманом. Дијалог између Хасанагинице и мајке без истинског је разумевања, реплике изговорене у празно крећу се у два паралелна смера:

1. *духовно, узвишено*: Хасанагиница наглас размишља о својој стрепњи, болу који је прешао у страх, осећају нечијег сталног присуства, сновима... а потом о животу са агом и уточишту у имагинарним пределима.

„Код Хасанаге је било страшно.
Ко да сам му војник, а не жена.
Уживао је да ме мучи,
Да га се гадим.“

Хасанагина болесна љубомора достиже врхунац када је пред женин порођај свукао слушкињу Сенаду, да провери није ли случајно прерушени мушкарац. Утеху је несрећна млада супруга годинама проналазила у сновима о кадији, све док није дошло мајчинство и подвојеност се закомпликовала. „Простор Хасанагиног двора двоструко је одређен Хасанагиничиним доживљајем: то је, с једне стране, простор њеног седмогодишњег заточења и мучења, [...] супротстављен идеалном простору ценетских вода. Али, када

је агина порука и нежељена веридба баце у измештени свет велике патње, [...] приближавају се, бар у сећању, слици идеалног света“ (Пешикан Љуштановић, 92). Јасмина Врбавац скреће пажњу на значај мотива баште, затим чемпреса (као симбола кадије). Његово присуство у драми није само симболички наговештено, сви га другачије доживљавају: као чемпрес, сенку, ветар, маглу, а бројне су назнаке које наводе на мишљење да је Хасанагиница „само физички присутна у овом свету и да је суштина њене драме у подвојености између материјалног и духовног света и немогућности да их у себи помири“. Оно што једино задржава њено физичко биће у овоземаљском свету материјалног, јесте немогућност да „преведе“ и дете у рајски свет оностраног. [...] Али, њен дух није спречен да одлази у онострано. Мотив „бежања у сан“ одређује начин на који се индивидуа дистанцира од реалности, и у драми он има вишеструку функцију“ (Врбавац, 2005:43 – подвукла И.Ћ.). За Хасанагиницу, сан је подручје сусрета са кадијом и бекство од стварности која је спутава. С друге стране, живот је за њу ружан сан, далек и нестваран, у коме одбија да постоји.

2. *Њрофано, банално* (мајка за то време говори о чају, сервису, везу, свили, припремама за свадбу...) : Симболички значај који Хасанагиница придаје појавама попут кише, њена мајка спушта на буквални, дословни ниво.

Најзнаковитији део свакако је сан⁷ о кадији, који открива осујећеност чак и у рају, чак и у оностраном. Судбине су већ исувише одређене, обележене прошлошћу. Паралела између слика *сенке чемпреса* као јединог пријатеља и кадије од стране других доживљеног као *сенке* веома је сугестивна. Ни сан није права утеха, јер спознаја свеprisутног безизлаза, нерешивости и непоправљивости доноси само бол. Појављује се и мотив *сандука ђуних снега*, који наговештавају прочишћење кроз смрт, хладноћу и празнину. Мада је симболика беле боје најчешће смрт, она је значајна и код Ковачевићеве Катарине, али у другом смислу. Говорећи о симболима, поменимо и ђурђевак – Хасанагиница неколико пута упоређује своје дете са овим цветом, који симболизује чистоту и скромност, као и са зумбулом, у значењу верности. Још једно, различито тумачење даје првом цвету смисао повратка љубави, а другом сете.

Приликом доласка сватова, и Хасанага и Хасанагиница говоре за себе, обузети сопственим мислима, игноришући практичне и егоистичне бриге бега Пинторовића. Она евоцира успомене на изгубљени дом, док он врло детаљно уочава сваку појединост њеног невестинског накита. У оба случаја, говори се о нечему изгубљеном. У последњој слици драме, коначно је разоткривено Хасанагино људско лице (падају до тада увек присутне маске), а са њим и његова слабост – кроз исповест и фрагментарне коментаре упутене Јусуфу. У јеку новог препуцавања аге и бега, на сцену ступа Хасана-

⁷ „Фројд је предложио да се то јединствено искуство посматра као израз компромиса између потиснутих жеља које врше притисак на психу и свест, ЈА које жели да спава и не може да се суочи са тим жељама.“ – *Речник џела*, стр. 397.

граница која се, између њих (истакнута позиција истинске жртве) опрашта од детета. Њен бол је јачи од међусобних увреда двојице мушкараца, а њој нанесена неправда једина истинска, због чега и кошта живота. Реакције аскера на Хасанагиничину смрт су недвосмислене у погледу недужности жртве: „Човече, онаква жена!“ – „Да није умрла, нико јој не би веровао.“

Ахмед затим открива аскерима да је имотски кадија *умро од неке љубави* још пре седам година, чиме се, кроз сада потпуно разјашњен мотив мртвог заручника, баца додатно романтичарски трагично осветљење на судбину Хасанагинице. Од тренутка када је супруг одбацио и изопштио из брачне заједнице, њена припадност оностраном све више јача и незаустављиво је вуче ка себи (нарочито веридбом са мртацем). Несрећа се показује неминовном и потпуном. Б. Јовановић понавља чест став да „читава трагедија Хасанагиничина није ништа друго до последица паганског рата између „малих богова“, личних интереса појединца и борбе за превласт“ (2011: 59), али, сматрамо да је објашњење ипак сложеније, те се мора узети у обзир и лични аспект (подвојеност). Јер, уколико „јаство егзистира у односу према средини, према околном свету [. . .], изгубити своју средину, на извесан начин значи исто што и изгубити своје јаство. Моје карактерне особине, моја личност, моја маска губи своје првобитно значење“ (Грелан 2007: 60) и јасно је да „због тога, туга стварно значи изгубити упориште за тренутак, наиме, оно упориште које смо сами створили при успостављању јаства“ (Грелан 2007: 82).

Још једно често истицано тумачење говори у прилог мишљењу да Хасанагиничин последњи узвик „Кадија!“ има везе са пре тога изреченим – да је *судија у колевци*, односно, да показује њено преношење нереализованих емоција са несуђеног драгана на сина. Љиљана Пешикан Љуштановић нуди другачије виђење са којим се у потпуности слажемо: „Хасанагиница покушава да пренесе детету своју истину, како би оно у неком будућем суђењу о догађајима који су условили и његов живот било на страни мајке“ (1987: 101). Између бројних питања у вези са усменом баладом, Пешикан Љуштановић истиче и недоумицу „је ли Хасанагиница песма о трагедији мајке или песма о трагедији жене?“ (1987: 87). Са тиме је у вези поменуто **питање слободе**: коме припада жена одређена улогом супруге и, још више, улогом мајке? Има ли за њу икада више повратка себи, самим тим и остварења емотивне среће (са младалачком љубави)? Хасанагиничина судбина од почетка је била превисше условљена туђим интересима и потребама, али, још значајније двоструком растрзаношћу – између брата и супруга, свог бића и друштвене позиције. Чак је и њена лична егзистенција заувек промењена и одређена мајчинством, дакле, никада није припадала себи. „Судбинска емотивна посвећеност мртвом драгану се разлама – супротстављеност љубави према детету које је и „овде“ и „тамо“ јунакиња не може превазићи и та двојеност је убија“ (Пешикан Љуштановић 1987: 103). Због тога следеће њене речи добијају још дубљи и потреснији смисао: „Мора да постоји нека друга правда. . . Па оно што ти се овде никако не да / даје ти се на неком другом свету!“ (98).

Он се постепено открива уколико их повежемо са Ахмедовим коментаром како јој је смрт била досуђена од тренутка кобне веридбе: „*А можда и ѿре, ѿре седам година...Ко зна чија је ово ѿ правда...*“ (98). Кадрија, наравно, дели правду...

Када је реч о Катарино, ситуација је унеколико различита, не само због условљености епохом и социјалним контекстом који је жени пружао нешто више слободе и права. Кроз Хасанагиничино поређење са иловачом схватамо положај жене у патријархалном свету; она се налази у средишту борбе туђих интереса за превласт, лишена је права гласа и избора, други располажу њеним животом. Две јунакиње се на различите начине односе према оваквој функцији. Обе су издвојене и (физички) упадљиве (лепотом, ставом, држањем, пореклом) у својој средини. У очима других, одликују их белина, чистота, господственост – Хасанагиница се доводи у везу са месечином, Катарино је увек сва у белом и најчешће са чипкастим шеширом. Међутим, Катариноина појава знатно више је обележена фаталношћу, спојем анђеоског и демонског, кобног и очаравајућег. Њена јавна репутација прељубнице и поносно пристајање на одабрану судбину, али истовремено интимно „кидање“ и колебање између истрајавања у неподношљивој ситуацији и окончања агоније одузимањем сопственог живота, чине овај портрет вишеслојним. Обележена као „демонска неверница / издајница“, истовремено је и „номинална (неконзумирана) супруга“ (Јованов 1999: 108). Катариноина прељуба није ни тако једноставна, ни изненадна, она је такорећи дужа и постојанија од њеног брака. Према томе, можемо ли је осуђивати? Узмимо у обзир да свесно, из ината према губитку ступа у *брак као ситање ѿаиње, сѿрејње и ѿприсиле*, храбро изазивајући поредак и природне законе (Гордић Петковић 2004: 9). Љубав Гаврила и Катарино је јавна тајна, а њихов однос аутоагресиван и деструктиван, у „љубав–мржња“ знаку, али, без могућности да се од њега одустане. Нема идиличног сједињења са вољеним човеком, чак ни на оном свету, ни за једну од две јунакиње. Разлика је у томе што Катарино достиже оствареност кроз Гаврилово присуство, а Хасанагиница кроз мајчинство. Када јој одузму ту тачку ослонца, она страда. Насупрот њој, Катарино („Дете је само моје“) проналази другу утеху и може истрајати. И она показује свест не само о себи, већ и мушком свету који је окружује, посебно њиховој немогућности да, чак и уколико иступе из својих себичних ограничења, искажу емоцију:

„Језици им одебљали од псовања и увреда. Нека научи да изговори и „то“, јасно и гласно, да себе једном чује. Научили да жене „узимају“ и „доводe“ без речи, као стоку... Има ли нешто што ме ви... а нисте у стању да изговорите?“ (48).

Што се тиче начина на који виде Катарино, углавном је подељено мишљење да се ради о кобној жени, која доноси несрећу. Игром речима више пута је варирано њено називање *алом* и *аждајом* (Жоја се пита: „Хоће ли,

једном, наш Ђорђе убити аждају, да нас спасе зла? Помози, свети Георгије“ (стр. 82), а следећи најчешћи начин именовања је *чийкасѝа ѓосѝођица*. У том случају, чињеница да је удата жена ипак суштински „госпођица“ недвосмислено открива тек формални, лажни брак – дакле, и овде постоји својеврсна маска. Мада изгледа као да дрско пркоси судбини и друштву, Катарина ипак осећа стид и жељу да се све разреши. И поред сигурности у Гаврилову љубав, испољава љубомору према његовој супрузи и није јој свеједно. У односу према њеном законитом супругу јасна је нелагода: „Тетка... не могу више... Он је добар човек, али мени његова доброта не треба... У очевој кући имала сам доброте за цео живот, па сам је напустила... Не могу“ (46). На Катаринине сузе и очај, рационална тетка одговара убеђивањем да прихвати ситуацију онаквом каква јесте, те да се коначно ослободи кобне повезаности са Гаврилом, уједно дефинишући и нећакин статус:

„Она те вуцибатина сад воли, не може без тебе, а оженио се другом. [...] Узео је жену за кућу, жену за авлију, жену за њиву, жену за рађење, црнчење, чекање и плакање, а воли другу, *бац онакву какву би убио да је његова*. Није те узео из свих разлога због којих те воли. Да немаш те врлине, које су мане за жену, не би те ни погледао!“ (истакла И. Ђ.); „Ђорђе није човек каквог си заслужила, али је бољи од оног за којим плачеш“ (47).

У већ поменутој сцени испраћања у рат, Катарина се одмиче од Ђорђа који намерава да је пољуби, приредивши му тиме ново понижење. Она нема намеру да га вређа, реакције су нагонске. Каснији говор упућен тетки открива *њено виђење ѝпозиције жене*. Наиме, овако Катарина коментарише саопштење које је дала Ђорђу (садржи истину о детету које ће добити са Гаврилом) и мужевљеве очајничке молбе да му да његово име, уколико се не врати из рата:

„У оба случаја, то је само моје дете. Само моје. Не знаш колико сам пута хтела да се убијем – крв сам проплакала. Биће онако како ја одлучим. Праве децу и гину; слава херојима, ђенералима, оружју, а ти рађај и ћутећи трпи увреде, понижења и заповести. Ја то нећу“ (77; подвукла И. Ђ.).

Покушајмо да Хасанагиничину „обећаност смрти“ повежемо са расплетом у Ковачевићевој драми, где се живи у атмосфери припремања свеопште трагедије. Први светски рат доноси много смрти и у Србији је све затровано њоме. Катарина ће тако постати жена мртвог супруга и обећана мртвом љубавнику. Али, њена ситуација се чини ретроградном, обрнутом од Хасанагиничине, јер остаје без мушкар(а)ца, али, живеће барем она и дете. Или се барем тако претпоставља...

4. ДРАГИ СА ОНОГА СВЕТА: ЗАРУЧНИК, РАТНИК И ЉУБАВНИК. Постојање трећег главног јунака, у оба случаја предмета апсолутне наклоности и верности јунакиње, усложњава драму и омогућава да се трагични троугао у потпу-

ности затвори, а ситуација постане безизлазна. Отвара се проблем прељубе у контексту истинског значења и схватања брака и оданости. Неостварена или онемогућена љубав показује се као истовремени спас и пропаст. Уколико сеже даље у прошлост од формално склопљеног брака, имамо ли право да је осуђујемо? Присуство и одсуство драгог, односно *другог*, у оба случаја је од подједнаког утицаја на развој приче.

Вероватно најефектнији Симовићев допринос приликом транспоновања песме о Хасанагиници у драмски облик јесте пружање новог значаја лику имотског кадије. Шокантни обрт који представља завршно сазнање о његовој давној смрти, у потпуности заокружује и смислом осветљава трагедију, истом снагом као и агино разоткривање и унутрашњи преокрет. Иако се не појављује као видљиви учесник радње, кадијино је деловање на догађаје непрекидно – он попут утваре (што, на крају крајева, збиља и јесте) и увек присутне невидљиве силе из прикрајка, вуче конце дешавања ка непремостивом амбису. Та притајена активност није започела од бегове кобне одлуке да заручи сестру за стару љубав, већ још од Хасанагиничине несрећне удаје и траје током читавог њеног брачног живота. Станисављевић примећује како су кадијин значај драмски писци осетили *као нови конструктивни принцип* и уводили га знатно раније у причу. Сама народна балада „једва да нам ишта каже о емоционалном односу Хасанаге и његове жене. Љубомир Симовић ту не види никакву узајамност, већ само једносмерне токове љубави (прикривене Хасанагине) и мржње (активне, отворене Хасанагиничине)“ (СТАНИСАВЉЕВИЋ 2006: 69). Свако од протагониста од самог почетка заузима одређени став према кадији, те он у драми добија облик и тајанствену ауру управо захваљујући њиховим причама.

Ипак, најпре ћемо се задржати на Станисављевићевом мишљењу да је погрешно посматрати Симовићеву драму као троугао. „Све до краја драме, чини нам се да се Љубомир Симовић држи (мењајући, наравно, мотивације и фактуру стиха) изворне „пјесанце“ – док се не разреши тајна с имотским кадијом. Онда одједном схватимо да у основи његове драме уопште није та песма, већ песма о раздвојеним љубавницима који се спајају у смрти: *Хасанагиница* постаје само материјал, који се уклапа у ту другу тему“, „...тип троугла у којем је трећи пол смрт [...]. Што се јунаци више приближавају један другом – све се више приближавају смрти.“ (2006: 78) Хасанагу не сматра делом те схеме, већ (уз бега Пинторовића) „само једним од фактора који утичу на приближавање или удаљавање главног пара“ (2006: 79). Сличну улогу у функционализацији приближавања и удаљавања заљубљених види и код детета, износећи већ размотрено тумачење да се Хасанагиничине речи о *судији у колевци* заправо односе на кадију. Љубав пренета са несудебног вереника на сина, по његовом мишљењу, постаје и главна препрека за рајско сједињавање двоје, на овом свету растављених. Па, ипак, проблематично нам је то што кадија из троугла бива уклоњен још на самом почетку, пре седам година, када је све осуђено. Његово физичко одсуство замењено је присутношћу у виду силе која постоји унутар Хасанагиничиног осећајног

света, чиме постаје главни основ и узрок otpora према супругу. Несумњиво је да увођење мотива мртвог заручника има свој значај у додатном мотивисању трагедије путем судбинске предодређености јунакиње, међутим, оно није самом себи сврха. Хасанагиничина несрећа није резултат једино „дозивања драгог из гроба“ (чему додатно доприноси бегово несвесно уплитање у пакт са силама таме), већ читавог сплета сложених односа који равноправно укључују обоје супружника, кадију и њихово ближе окружење. У средишту трагедије је подвојеност жене, настала због споја свих ових фактора, а не само једног доминантног. Хасанагиница је и неостварена љубавница, и несрећна супруга, али и осујећена мајка – све то заједно и подједнако важно.

Разматрајући питање подизања мртвог вереника из гроба снагом Хасанагиничине чежње и љубави, Љиљана Пешикан Љуштановић примећује да је кадија њен „пар и ликом и понашањем“, као и одношењем осталих јунака драме према њему. Тако истиче да су они издвојени у опажању других, ближи свету сна и ноћи. Неразумевање и немогућност комуникације са којима се сусреће Хасанагиница пратили су и кадију, коме се Пинторовић ругао пред слугама, а Хасанаги су његова ћутња и повученост изгледале као „потуљеност и извештаченост“. „Кадија од свиле и кадифе права је прилика за Симовићеву Хасанагиницу и она му остаје неподељено верна у своме мучном браку са Хасанагом“ (Пешикан Љуштановић 1987: 102). Као и Хасанагиница, кадија постаје средство бегове борбе за надмоћ. Док је седам година раније, проценивши да ће му склапање родбинских веза са агом бити од веће стратешке користи, сурово одбацио кадијине понуде за сестрину руку, сада му се окреће као пожељној фигури у новој партији. Служећи се, парадоксално, сестриним давним речима, он истиче кадијине врлине, уз незаобилазну алузију на агу: „Он не мора, ко неки, да виче да би га слушали!“, чиме се сугерише како је Хасанага заправо тај кога треба понизити и испровоцирати одабиром новог вереника, а да је тобожње удовољавање сестрином старој чежњи тек параван. Мистичност описа и симболички допуњује његов значај: „Седи као да сенка чемпреса седи међ нама на диванхани, око њега увек нека тишина.“ Мајка говори да је кадија *висок, вишак*, има очи *челично љаве*: „После оног аге од буковине, кадија, свила и кадифа...“ (60–61). Оно што су раније исмевали као *женскасти* и *пошћуљено*, што су унижавали због „Хасанаге од станца камена“, сада истичу као предност. Међутим, не схватају да се све променило, јер Хасанагиница се пита: „Кога ја имам у Имотском? Како то човек вама да објасни? Говорим, говорим, а реч по реч све даље и даље од оног што хоћу да кажем!“ (62). Мајка и брат прорачунато циљају на ефекат који ће вест о преудаји изазвати: „Замисли Хасанагу када чује!“ – „Има да увуче рогове!“ И док је Хасанагиница, упркос свему, једина заиста изнад ситуације, способна да се на тренутак дистанцира од своје несреће и прекори брата због *жадоси* које *говори*, па тога што *ни себе не пошћује* („Боже, као да мртвима говорим!“), бег и мајка у мислима већ са агом воде својеврсни рат потезима:

„Шта б дала да га видиш
 Кад буде чуо?
 А? Два дана од чуда
 Неће моћи она уста да затвори!
 Има да избуљи очи, бе,
 Да три сата гледа у једну муву, а да је не види!
 Саће мало да спусти крсту
 Кад се случајно сретнемо!“

Необична је и сама просидба – младожењу најављују хладноћа, ветар, тишина („ни глас, ни звекир, ни потковице на калдрми. Боже ме прости, ко да ти је магла била у гостима...“), бег је након сусрета у мраку сасвим слаб и уморан, а Хасанагиница *као да му види страх у рукама* (70). Све наговештава прави карактер вереника и веридбе – оно што је једном у зачетку прекинуто, не може се никада поново успоставити, а промене које су се у међувремену одиграле постају на оба света коначна препрека за остварење потпуне среће.

Ствари стоје нешто другачије у Ковачевићевој драми. Гаврило Вуковић је такође стара љубав Катарине Цандарове, која је не само остварена, већ наставља да траје и касније, упркос чињеници да су се обоје венчали са другим људима. Гаврило је такође отерани заручник, али, у овом случају он сам је онемогућио брачну заједницу са вољеном женом. Док пре рата „није избијао“ из њене куће у Ваљеву, вративши се као богаљ и „полован човек“ изневерава обећање и напушта Катарину која га је чекала. Не само то, при својој фрустрираности животном осујећеношћу одлази корак даље у самомучењу, оженивши сељанку коју не воли и посветивши се кријумчарском „занату“. Катарина на овај потез пораженог човека одговара истом мером, спустивши се на друштвеној лествици доласком у провинцију и удајом без икакве друге жеље, сем да пркоси и парири Гаврилу. Док му она и у браку остаје потпуно верна, Гаврило тражи изговоре и оправдања, свестан да је пред њом крив. Истовремено наставља везу, сада скривану и још турбулентнију него раније.

Уводне дидаскалије портретишу двоје главних ликова. Гаврилов хендикеп се уводи постепено (*ујасује се једном руком, леви рукав заденуи за њојас*, да би тек у неком од наредних описа било прецизирано како је реч о *безруком младићу*), а Катаринино обележје одмах – *ијанке хеклане чараје / беле доколенице*. Описана је као лепа црномањаста девојка. Налазе се ван куће, ван патријархалног ограђеног простора, што је такође значајан сигнал (Гаврило се *леђима ослања на авлијску ограду*). Катаринино значајно обавештење о трудноћи смештено је на сам почетак и показује да је ситуација већ затворена. Њени искази су категорични и јасни, одсечни, у маниру жене са ставом („ТАКО је.“). Труди се да покаже како је се не тиче шта ће муж мислити (самостална је, изричита: „Мој муж је моја брига, а моје бриге остави мени, као што си их увек остављао...“), чак изгледа као да ужива у инаћењу, јер се на тај начин свети судбини која ју је довела у понижавајућу и

очајничку позицију, такође мотивисану инатом. С друге стране, Гаврило је испрва снисходљив, покушава да се осмехне, да припали цигару, али, када му Катарина понуди помоћ, реагује бурно. Дијалог је препун наизменичних излива гнева, подједнаког изношења оптужби и одбране сопствене трагедије, оправдавања кобних одлука. Након Катарининих речи: „Нисам ја дошла у ову селендру да ме вас двојица бијете... Лепо је мени моја тетка говорила: *Са сељацима се виђај само на њијаци. И њо, цџџо краће*“, открива се заједничка прошлост пара. Пошто је „из богате трговачке куће дошла у овај чемер и јад“ због Гаврила, и након промена које је донео рат осујетивши њихове планове, сада су обоје у несрећним браковима, дубоко незадовољни.

Гаврилово прихватање брака као породичног захтева и социјалне нужности такође је у знаку подвојености. О својој жени говори на следећи начин: „Она је одавде, са села. А овде се људи узимају, ако ниси знала, због куће, земље и стоке, а не због себе. Ми тај господски, трговачки луксуз, да се узимамо због себе, још нисмо достигли. [...] Ову жену сам довео.“ Катарина, која једини покушај Ђорђа да је удари окончава *жарачем њосред чела*, иронично одговара на Гаврилову причу о *суџрузи са чеџири руке и чеџири ноге*. Наиме, сматра да њен драги није у стању да храбро прихвати ситуацију и попут ње се носи са тиме, без порицања и скривања. Припада својеглавом, модерном типу жене која мисли сопственом главом и није ничије власништво, чак и када је у питању љубав. Она је та која преузима иницијативу, сваки пут сама тражи Гаврила у механи, није истинска супруга Ђорђу и све подређује импулсу, чак и своју част и образ. С друге стране, Гаврило брине за њу, али, увек из прикрајка и кришом, будући да је лишен могућности да отворено пркоси својој средини – за разлику од Катарине, дошљакиње из града.

Ђорђе (уз стално унутрашње колебање одлучности и слабости) моли Гаврила да се окане његове жене и прети му смрћу уколико то не учини. Алекса такође прекорева свог унука, питајући се како му није жао сопствене трудне, увек усамљене и уплакане супруге. Сматра да је Гаврило осрамотио кућу и породично име. Жоја верује да Гаврилова *швалерација* доводи све у опасност, јер пружа Ђорђу савршен изговор да их приликом шверцерских акција *џохайси или џобије*. Њихову љубав читаво село види као узајамно мучење, насиље: „Бар да се крију, ко што је ред, него се даве где стигну. Ко звери. Довате се зубима, ноктима, гризу се и кидају, кожу деру, кидишу једно другом на живот, за очи се уједају...“ (32; подвукла И. Ђ.). Осим по њих саме, веза је погубна и по околину. Алекса ће грубо отерати Катарину, окривљујући је због превременог порођаја Гаврилове жене: „Губи се! Ако те Ђорђе није убио, ја ћу те убити! Кучко! Марш!“; „Кучка... зар Ђорђе нема очи и руке...“ (71), а касније ће и сам умрети *због свађе* – вероватно баш са унуком, због неприличне везе. Гаврилова супруга рађа мртво дете, а неме реакције на несрећу која га је снашла (*блед је, усукан, ознојен, ђледа у врхове чизама*). Невербално испољавање достиже врхунац када се из механе зачују *ломљава, џуцање сџакла, животињски урлик*. Алекса чак закључује: „Пусти

га... Можда ће се убити.“), ипак нису довољан разлог да младић оконча оно што је до свега довело. Напослетку, одлучно иступање против Ђорђа и одлуке коју му приписује, а која угрожава животе много других, недужних људи, показује како је љубав према Катарини истовремено саморазарачки и животно неопходан фактор. Она ће доћи главе обојици мушкараца који је воле, о чему ће говорити наредно поглавље.

Приметимо, за сад, још и то да уколико је Ђорђе нешто блажи и компромису склонији пандан Хасанаги, Гаврилов лик непристајањем на егзистенцију лишену осмишљености одговара кадији. Он је, наравно, знатно темпераментнији и по својим реакцијама већи бунтовник (баш као и Катарина у односу на Хасанагиницу), али, у сваком случају припада страни која емоције и страст поставља изнад моћи, угледа и било каквог калкулисања. Стога је и његов удес подједнако романтичарски трагичан. Драма је заокружена истим називом и амбијентом почетне и завршне сцене („Гаврило Вуковић и Катарина Џандарова“). Крај је стишан, веома симболичан и пун значења у сваком детаљу. Поново затичемо двоје главних протагониста смештене у лиминални простор – „Поноћ. На раскршћу“, које може значити прелаз, али и преступ/казну/смрт. И заиста, разлика је у томе што је Гаврило сада мртав, а „изгнана“ Катарина *ћреморена, измучена, док надланицом бришце ознојено лице* и под руком носи икону светог Георгија, породичну реликвију куће којој није имала среће да припадне. „Њене беле чипкане хаљине потамнеле су од зноја и прашине.“ Са Ваном сирочетом се креће из мрака и у мрак – заједно тегле двоколице на којима лежи Гаврило. А „мртви ратник и љубавник прекривен је белим, широким, чипканим шалом, који се, крајевима, вуче по друму“ (110). Песимистично, мрачно финале драме у оба случаја потврђује Селимовићеву сентенцу да је *сваки човек увек на ђубишћу*, без обзира у име чега се борио – емотивног или политичког идеала, у свету који је лишен искрености и сведен на прорачунато поигравање људским животима, на сталне трагичне неспоразуме.

5. Сукоб Марса и Ероса. Хасанага је моћан и утицајан, али, не може да учини да га његова лепа и племенита жена заволи. Његова давнашња несигурност због ниског порекла, уз стрепњу да ће изгубити тешко стечени друштвени углед, све више јача и наводи га на безумничке поступке. Ђорђе Џандар и поручник Тасић, готово фанатичном приврженошћу свом позиву и дељењу друштвене правде, потискују осећање личне угрожености и ускраћености иронијом судбине, која је њихове животне сапутнице послала другима у наручје. Због агине изненадне мизогиније оштећени су његови поданици, а одлуке војних заповедника одједном, поред обрачуна са непријатељем, обухватају и борбу против прељубника у сопственим редовима. Кадија умире због неостварене љубави према Хасанагиници, а Гаврило и Ђорђе страдају због Катарине, док бег Пинторовић и њему слични користе интимне драме и интриге за постизање сопствених циљева сасвим друге врсте. Моћ и емоције тако непрестано, на разне начине, успостављају релацију

деструктивно : обнављајуће. „Етимолошки, емоција означава кретање ка спољашњем“ (Андреје–Боеч 2010: 117), од сопства ка другоме, што на сцену изводи женске ликове, предодређене за посреднике, али немоћне у свету преовлађујуће маскулине перспективе. Култура мушког рода, с друге стране, „повезује се са јавним простором, са политиком, када је приватни простор пребачен на женски род“ (Андреје–Боеч 2010: 284). Емоције постају разорно оружје у служби бескрупулозне политичке борбе, међутим, окрећу се против својих експлоататора. Супротстављени су принципи у чијем сукобу, без изузетка, страдају сви – и силници и љубавници.

Како примећује Грушановић, ликове из ових драма у највећој мери обележава *конфликт сујројних њежњи унутар њих самих* (Грушановић 2008: 358). Разрешење тог конфликта води у физичку или духовну смрт, а трагизам се у потпуности открива *сваки њуи када се њихов идеални свети суочи са стварношћу*. Нема обнове срећне заједнице, пораз прети чак и Хасанаги, који „у завршници једини показује осећања и покушава да оправда своје понашање.“ Јасно је да „за слабе, у савременом свету коме је мото суровост и недостатак емоција, нема места и Хасанага постаје губитник, ништа мањи од Хасанагинице и кадије“ (Грушановић 2008: 360). Трагична верност себи може се потврдити једино смрћу, уколико се жели избећи пристајање на компромис, или својеволјним прихватањем позиције друштвеног изопштеника и невољног злочинца. Према томе, интересантно је пратити како су се Катарина и Хасанагиница нашле у средишту „мушког проблема“ и како женски принцип *ијак* из прикрајка детереминише деловање великог, мушког, хладног и „озбиљног“ света око њих. Повређени его и несигурни либидо испољавају се у основи општег, далекосежнијег дејствовања колектива.

У вези са тим, примећујемо суспрезање (код главних јунака обе драме) насупрот разобручености (код војске, аскера и сељака) емоција, нагона. Оба аутора баш зато уводе хумор у своје трагедије, не би ли нагласили *равнодушност светиа према њирајичној судбини њојединца* (Грушановић 2008: 363). Читање „доушничког“ писма тако открива сукоб унутар народа на два плана: политичком и породичном (нпр. туђе жене и прељубе већи су проблем од опањавања владе!). У батаљону, поручник Тасић држи надахнут говор о одбрани отаџбине. Недуго затим, војници траже од Ђорђа да у име свих изнесе жалбе због гласова који пристижу из села – да им „домаћи непријатељи“ (богаљи и ратни инвалиди који су остали) у одсуству забављају жене и угрожавају свети породични простор. Ђорђе и сам зна да има такав проблем, али, подредивши га општој невољи, крије поразну немоћ. Можда није сувишно приметити да Рајко воли Смиљку, *бившу жену поручника Тасића* и тврди да је управо због њега напустила мужа. Вероватно због тога поручник саосећа са Ђорђем, од тренутка када сазна за његову потискивану муку. Разјарени и љубоморни мужеви, међутим, врше притисак, чиме у први план избија *сукоб јавног и приватног*. Контраст је дочаран кроз лик подругљивог Данета нежење, а сличну функцију коментатора са стране имају три распевана младића, као и Симовићеви аскери. Различити погледи на брак откри-

вају се кроз њихове перспективе, допуњујући и објашњавајући главну љубавну интригу.

Кулминацију представља дуго очекивани обрачун Гаврила и Ђорђа, који се завршава са две погибије. Злочин из страсти починио је Гаврило, који убија Ђорђа, а злочин из части (дужности) – Тасић, који се умешао, одбранивши војничку дисциплину и преко ње „општу ствар“ од ситних, подривалачких сукоба. Младић оптужује Џандара како је из жеље да му се лично освети проузроковао мобилизацију богаља, изложивши сигурној погибији невинне људе. Он сам долази својеволјно и пребацује му подмуклост:

„Што због мене упропасти оволики народ? У кућу сам ти само ја за-
лазио, само сам ти ја био са женом, која ти никад и није била жена. С њом
сам био први и бићу последњи, свињо џандарска!“ (106; подвукла И. Ђ.).

За разлику од супарника, Гаврило не покушава да се контролише, а као одговор на Ђорђево шамар, импулсивно пуца и убија га. Стигавши на поприште окршаја, поручник више пута поставља питање, мада га одговор заправо не занима, не жели да чује: „Ко си ти?“, „Шта си ти?“ Гаврило остаје недоречен, нема могућност да искаже свој идентитет („Ја сам...“), јер Тасићу то није ни важно, он иступа против индивидуе и појединачних ситничавих страсти уопште:

„Има ли још неко ко је решио да отаџбински рат претвори у прљави
обрачун? Има ли још неко ко не зна да је ово свето место, ко не зна да
постоји нешто веће од сопствене коже и сопствених гаћа? Ви постојите
због ове земље, а не земља због вас!“ (108).

Гаврило пред Тасићевим пучњем пада „подно Ђорђевих ногу“. Шта год можда значио овакав положај, оба мушкарца су на крају губитници. Као што „агину незадовољену жедњу која води у деструкцију и Кадијину *смрћину* *заљубљеност*“ лакше можемо прихватити ако је њихов предмет веома млада жена“ (Пешикан Љуштановић 1987: 99), тако и овде иза њих остаје Катарина, која ће пред ратном стихијом и сама доживети тужну судбину прогнанника и нестати у вртлогу историје који гута појединачне приче. Класични љубавни троугао на тај начин је смештен у околности које му читавају нова значења експесне ситуације и додатно компликују положај протагониста. Драмски свет мрака редефинише неприкосновене појмове, представљајући љубав као сукоб, међуљудске односе као шаховске потезе, а живот као разгранату мрежу манипулација. Изложене удару на слободу и интегритет личности, индивидуе које не могу да се прилагоде оваквом устројству неизбежно пропадају услед погрешних одлука, као и немогућности да превазиђу потресе у себи самима. Судар Ероса и Марса, страсти и ратовања / политике, у вези је са растрзаношћу између појединачног и општег, самим тим у средишту обе драме.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРИЈЕ, БЕРНАР, ЖИЛ БОЕЧ. *Речник тѐла*. Београд: Службени гласник, 2010.
- ВРБАВАЦ, ЈАСМИНА. *Жртвована краља / Мили у драмама Љубомира Симовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, ВЛАДИСЛАВА. Шекспирови јунаци и мотиви у савременој српској драми. *СЦЕНА: часопис за позоришну уметност* XL/ 4 (октобар–децембар 2004).
- ГРЕЛАН, ХАНС Х. *Филозофија осећања*. Београд: Геопоетика, 2007.
- ГРУШАНОВИЋ, ЗЛАТКО. Три драме Љубомира Симовића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LVI/ 2 (2008).
- ЈОВАНОВ, СВЕТИСЛАВ. *Обманути Ерос: женско ишчање у српској драми*. Београд: „Филип Вишњић“, 1999.
- ЈОВАНОВИЋ, БИЉАНА В. *Одјеци усмене баладе у савременој српској драми – Хасанагиница Љубомира Симовића*. Зборник Матице српске за славистику 79/ 2 (2011).
- КОВАЧЕВИЋ, ДУШАН. *Свети Георгије убија аждаху*. Београд: Српска књижевна задруга и Атеље 212, 1986.
- ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, ЉИЉАНА. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.
- ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, ЉИЉАНА. *Транзијозиција усмене баладе у Симовићевој Хасанагиници*. Зборник Матице српске за сценску уметност и музику, Нови Сад, 1987.
- СИМОВИЋ, ЉУБОМИР. *Драме*. Београд: Стубови културе, 2002.
- СТАНИСАВЉЕВИЋ, МИОДРАГ. *Етика и драма: Чланци*. Београд: Res Publica: Informatika, 2006.

Isidora D. Đolović

THE THEME OF A LOVE TRIANGLE IN DRAMAS *HASANAGINICA*
BY LJUBOMIR SIMOVIĆ AND *ST. GEORGE SLAYS THE DRAGON*
BY DUŠAN KOVAČEVIĆ

Summary

Noting the similarity of the main characters and their tragic fate, this essay tends to pay the attention to the existence of some interesting parallels between the two dramas, connected by the central theme of a love triangle. In both cases, we had considered the issue of the relationship between public and private being, between social realities and personal aspirations, in a world that is devoid of sincerity and reduced on playing with people's lives, doomed to constant tragic misunderstandings. Women's figure is, as a

rule, positioned in the middle, and the feminine principle opposes the male pragmatic, politically and socially engaged moves that hide uncertainty, injured vanity and ground lessness.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторанд на Катедри за српску књижевност
са јужнословенским књижевностима
isidoradj@yahoo.co.uk

УСМЕНОКЊИЖЕВНА ТРАДИЦИЈА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ
ЕПСКЕ ФОРМУЛЕ

(Mirjana Detelić, Lidija Delić (ed.). *Epic formula: A Balkan perspective*.
Belgrade: Institut for Balkan studies of the Serbian academy of
sciences and arts, 2015)

Уреднице овог зборника о епској формули у балканској перспективи у предговору (након указивања на одсуство јужнословенских аутора из многих расправа на ову тему) наводе три разлога за покретање овог издања: (1) присуство различитих становишта заснованих на личном познавању регије и материјала, (2) испитивање односа фолклора на тлу Балкана (српскохрватског, албанског, грчког, бугарског, румунског, македонског), са становишта антропологије, социологије и културе уопште, те (3) испитивање веза савремене епике са архаичним (индоевропским) супстратом. Ненаведени разлог би, заправо, могао бити и у чињеници да се термин формула, у тумачењу веома распрострањене и утицајне Пери-Лордове теорије (и ревизионистичких настојања са овом теоријом повезаних), највише примењивао у хомерском питању, више у тумачењу неких националних усменокњижевних традиција (нпр. грчке), а релативно мало у изучавању српске и јужнословенске (са часним изузетком радова Мирјане Детелић и у новије време Лидије Делић).

Да би се избегло у приказима уобичајено разматрање „рад по рад“, било би разлога да се започне прегледом начина на који се примењује термин *формула*, који је присутан у наслову и свим радовима овог зборника, а који и иначе представља актуелно питање савремених тумачења усменокњижевне традиције, посебно епске. У врло утицајним радовима Милмана Перија и Алберта Бејтса Лорда установљена је (као што је добро познато) прецизна дефиниција формуле; однос према кључном термину ове теорије у многобројним радовима, који су уследили, креће се у широком распону од примене дословне дефиниције на нову грађу до ревизије или оспоравања.

Радам Мирјане Детелић завршава се овај зборник, а приказ дефиниције и употребе термина формула треба њиме започети. Студије и књиге ове ауторке представљају у нас најзначајнији допринос теоријском преиспитивању формуле и њеној употребној вредности у интерпретацији јужнословенске грађе.¹ Рад у овом зборнику, како је концизно објашњено, заснива интерпретацију на теорији моделовања књижевних жанрова, погодној за изучавање односа између литерарног

¹ Библиографија Мирјане Детелић и радови доступни су on line www.mirjanadetelic.com/bibliografija.php.

текста и културног миљеа (што укључује некњижевне моделе: нпр. ритуале, култове, магијску праксу). У том контексту формула се показала подесном за изучавање лакуне између епског усменог текста и нелитерарног контекста.

Исти концепт формуле присутан је и у прилогу Лидије Делић, која посматра формулу као „културни код који комбинује елементе различитих сфера“ (концептуализацију егзистенцијалних антрополошких назора, ритуала, обичаја, историјског и животног искуства, етике и др.).

Драгољуб Перић у свом раду користи шире концептуално значење формуле као „врсту стваралачког, динамичког обрасца у усменој импровизацији“ и указује на микро и макро нивое у њеној употреби. Немања Радуловић предлаже још шире поље значења формуле као „поновљиве и стабилне слике“, што је у сагласности са његовим испитивањем обрасца (формуле) у миту, бајки, басни и лирској песми.

Индикативан је однос Смиљане Ђорђевић Белић према термину *мотив/формула*. У својој анализи ауторка узима у обзир следеће елементе: 1. структура формуле, 2. обим формуле, 3. пошљалац поруке и 4. прималац поруке, а закључује да се „мотив може посматрати као формула“, указујући на битан термиолошки проблем.

Александар Лома, не позивајући се на неку посебну теоријску основу, имплицитно „два црна гаврана“ посматра као формулу/мотив у великом компаративном опсегу.

Остали аутори радова у зборнику *Epic formula: a Balkan perspective* углавном не проблематизују значење и употребу термина формула. Пјер Созо у разматрању хомерске употребе Аргоса у формулативном и неформулативном облику најближи је Пери-Лордовој теорији. У смислу Пери-Лордове теорије анализирају уводне формуле у клефтској епици Предраг Мутавцић и Саша Ђорђевић. Карл Рахл, користећи формулу у облику стиха или полустиха, па затим термин *шема* (уз употребу термина *шемајско структурирање*) углавном се држи Пери-Лордовог одређења. Ана Сивачки одређује се за Пери-Лордову дефиницију у свом разматрању иницијалних формула и њихових значења у албанском песништву. Марија Брадаш узима Пери-Лордову дефиницију као погодну за анализу превода.

Показује се, дакле, да су аутори радова у овом зборнику примењивали приступе који су примерени њиховим истраживањима и теоријским увидима, односно да су различито реинтерпретирали обим значења термина формула (у поређењу са Пери-Лордовом дефиницијом). Требало би ову оцену прихватити као позитивну јер књига *Epic formula: a Balkan perspective* сугерира „отвореност“ проблема и питања термиолошког одређења поновљивих/устаљених елемената усменокњижевних традиција, који се различито именују (општа места, сталне слике, обрасци, типичне сцене, наративни шаблони, клишеи). Уз сву невољу која настаје претераним уопштавањем, могло би се рећи да тумачења формуле у овде публикованим радовима теже ка превазилажењу ахисториčnosti, ка испитивању удела естетског, ка расправи о значењу, и у тим оквирима о односу традицијске културе и формулативног исказа (што је све заједно или у појединим аспектима замерано Перију, Лорду и њиховим настављачима).

Радови су у зборнику *Epic formula: a Balkan perspective* разврстани у три групе: I. Основне категорије: простор и време, II. Балкански контекст и III. Јужнословенски и словенски контекст, што треба прихватити условно, јер се неке теме и проблеми нужно јављају у више радова. Тематски оквири радова у овом зборнику могли би се, уз нужна упрошћавања, представити на следећи начин.

Интерпретација епске усмене представе о простору и/или времену, егзистенцијалним људским феноменима, у првом су плану у студијама Лидије Делић (*Поетичке основе епске формуле*) и Драгољуба Перића (*Темјоралне формуле у српским епским њесмама*).

Распрострањене формулативне представе (дрво света са птицом на врху и змијом у корену, два гаврана, вила гласоноша, појава јунака у магли) интерпретиране су у следећим радовима: Немања Радловић, *Дрво светша: Визуелна формула и његова жанра*; Александар Лома, *Два црна гаврана. Corvus corax у словенској епизици: компаративни преглед*; Смиљана Ђорђевић Белић, *Трансформација формуле: Вила гласоноша*; Мирјана Детелић, *Генеричка лакуна у еписким њесмама са формулом магле*. Претежан део радова као грађу користи српску и/или српскохрватску усменопоетску традицију, показујући добро познавање обимних корпуса у синхронијској и дијахронијској равни.

Студије Пјера Созоа (*Име Арџос: Етимологија, означавање и хомерска употреба*), Предрага Мутаџића и Саше Ђорђевића (*Неки њихови уводних формула у џрчкој клефтичкој (херојској) епизици*), Карла Рајхла (*Варијететни формулативне дикције у њурској усменој епизици*), Ане Сивачки (*Специфичне иницијалне (уводне) формуле у албанским (десејерачким) њесмама о крајиницима*) и пре свих већ поменути рад Александра Ломе – које су све објављене у поглављу о балканском контексту – баве се појединим питањима националних епских традиција на тлу Балкана, уз више или мање изражен компаративни аспект. У студији Марије Брадаш (*Преводи еписке формуле у различитим италијанским интерпретацијама Косовке дјевојке*) реч је о социо-културним релацијама.

За наше научне прилике неуобичајено је публикување радова на енглеском језику па то такође завређује пажњу. Потписана ауторка овог приказа сматра да је из многих разлога то добро решење јер омогућује да се интерес за српско и јужно-словенско песништво, као и резултати домаћих аутора, укључе у шири оквир интернационалне фолклористике. Иако улога и значај српске усменокњижевне традиције, саме по себи и у компаративним истраживањима, нису у наше време оспорени, маргинализовани су, а илузорно је очекивати да ће се поновити време у коме један Грим учи српски језик, а Гете прима Вука Караџића и преводи *Хасанагиницу*. „Говори и пиши енглески да те цео свет разуме“ – стање је савремене научне (и не само научне) комуникације. Ипак, добро би било да су у зборнику *Epic formula: a Balkan perspective* публикована резимеа на српском језику; чак и ако се претпостави да енглески разуме цео свет заинтересован за проблеме које покреће (што није баш сасвим сигурно), онда због терминологије, која домаћим научницима задаје много муке.

Зборник *Epic formula: A Balkan perspective* испунио је потпуно назначене циљеве. Публиковане су у њему студије поузданих зналаца усменокњижевне традиције. Посебну вредност ове књиге чини њена отвореност према актуелним приступима у изучавању и тумачењу епских песама, односно указивање на „бела поља“ неиспитаног. Вредело би оваква истраживања наставити.

Др Марија Н. Клеуџ
Универзитет у Новом Саду
Одсек за српски језик и лингвистику
kleutmaj@gmail.com

БИЉЕ – ЛЕК И ИНСПИРАЦИЈА

(*Гора љиљанова [Биљни свет у традиционалној култури Срба / Plants and Herbs in Traditional Serbian Culture]*. Зборник радова.

Уредиле Зоја Карановић и Јасмина Дражић. Београд: Удружење фолклориста Србије и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2016, стр. 418)*

Овај зборник заједно са претходна два приручника фолклорне ботанике *Биље у традиционалној култури Срба I и II/ Plants and Herbs in Traditional Serbian Culture Handbook of folk botany* (2012; 2013) представља допринос у сагледавању значаја биљака, њихове симболике и везе са културним наслеђем оличеним, у првом реду, у српским народним веровањима – у обредно-магијској и исцелитељској пракси и у усменом стваралаштву. У *напомени приређивача* друге књиге о биљкама наводи се да „истраживања о биљном свету у прошлости представљају основу за испитивање савремених народних веровања и знања о свету флоре“ (2013: 157), чиме се указује на континуитет у развоју народне културе и места биљног света у њој.

Зборник *Гора љиљанова* садржи петнаест радова, који представљају резултат истраживања групе аутора, различитих стручних оријентација (фолклористика, књижевност, лингвистика, историја, биологија). Тако је свет флоре испитиван са различитих аспеката и представља наставак истраживања започетих у оквиру *Лейџе школе фолклора*. Радови су преведени на три светска језика – енглески, немачки и руски. Део Зборника чине и два прилога и напомена приређивача.

Зборник се отвара радом Зоје Карановић и Јасмине Дражић под насловом *У њојечку беше реч (Именовање биљака у Вуковом Рјечнику из 1852. године, стр. 7–20)*. Рад је посвећен испитивању мотивације за именовање биљака које су заступљене у другом издању Воковог *Српског рјечника*. Теоријски приступ за сагледавање овог проблема заснива се на антропоцентричној теорији, која почива на становишту да језичка семантизованост рефлектује човеково виђење света. Стога мотивациона база за именовање биљака произилази из контекста блиских човеку – делови тела, животињска морфологија, конкретна просторна околина, станиште и познати временски оријентири. При томе, визуелни утисци, човеку најупечатљивији – боја, величина и облик биљке, најдоминантнији су изворни домени за именовање биљака (*бјелица, врањак, зеленкада, црвењача, шареника* и др.). Тактилни опажаји (*бадаљ, мекача, жара*), мирис (*смрдљика*), укус (*жрчица, киселодрво, љушак, медун*) такође представљају значајну мотивациону базу за именовање биљака. У *Рјечнику* су забележени називи биљака које су концептуализоване као биће, тј. ентитети које човек, божанство или демон поседују (*бабина душица; вилина косица; Богородичина љава, Божја љахџица*). И својства и радње особене човеку, као и соматизми, такође се препознају у називима биљака (*сџидак, срџика, љућњак; чуваркућа, сџокожа*). У њима се јасно уочава концептуализација биљке као бића које осећа, обавља неку радњу или је у каквом стању. Забележена грађа показује да је временски код у номинацији биљака доминантнији у односу на просторни, при чему је

* Овај приказ представља део рада у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (178004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

најфреквентнија мотивна реч *зима* (*зимњаца, зимолистѝ, озимац*). И називи животиња пресликавају се у имена за биљке јер корелирају са изгледом одређених животиња или деловима њиховог тела (*воловски језик, вранино око, зечје уво* и др.). Називи биљака често излазе из оквира оваквог пресликавања и дубље задиру у симболику и стереотипно схватање појединих животиња, дајући биљци митолошка својства, пошто већина животиња које учествују у номинацији биљке у словенским културама има висок митолошки и сакрални статус (*жаба, риба, змија...*). Обредна и магијска функција која се биљци приписује рафлектује се и на њен назив (*расковник, коийѝњак, здравац*).

Рад Снежане Самарџије под насловом *Дан ѝређи. Насѝанак и особине биља у фолклорним обрадама* (стр. 21–40) посвећен је етиолошким наративима о биљу, који су према својим поетичним својствима блиски предању, са извесним специфичностима које се испољавају на различитим плановима. Ауторка издваја два типа структурне организације минималног „текста“: (а) догађај = стицање особине (б) а¹ и а „пропис“ / радње = потврда особине а¹.¹ Оваква казивања се лако преплићу са митолошким предањима, а посебан тип фолклорних обрада остварује се променом локализације и сужавањем тематике са целе биљне врсте на једну и јединствену биљку.

У другом делу рада говори се о постанку и физичким особинама биљних врста на основу сачуване српске грађе, која показује изузетан хришћански утицај, те српски етиолошки наративи испољавају значај Бога, Богородице, Христа, светаца, ђавола, вила и вештица за постанак биља. Овде се говори и о фолклорним обрадама (казивањима) чије су теме: време настанка биљног света (по библијској хронологији биљке су најстарији представници живих бића на Земљи), творачка сила (утицај благослова и клетви, божанског додира на изглед већ створеног биља), власт над природом (наративи у којима је биљка и примарни субјект тумачења и објекат око којег се споре две стране, са сижеом налик на шаљиве приче; углавном су концентрисани око лика Светог Саве).

Трећи део рада посвећен је предањима о магијској моћи биљака, за које је својствен процес слабења етиолошке компоненте, у којима најчешће варирају околности проналажења блага помоћу расковника и биља сличних својстава.

На крају се образлажу жанровске карактеристике фолклорних обрада, уз истацање њиховог прожимања са другим облицима, у првом реду са етиолошким легендом. Све је, при томе, илустровано примерима који указују на стилизације тематски груписане око порекла и одлика биљних врста што представља јединствен текст ове врсте у нашој култури.

Јоана Ренкас у раду *Хришћанска симболика босиљка у конѝексѝу кулѝурне меморије релиѝијских ѓруѝа* (стр. 41–56) истраживачки фокус поставља на феномен увек изнова ритуалног чињења прошлости понављањем речи и/или радњи на примеру ритуала у којем највећу улогу игра вода и, уз њу, босиљак. Ауторка полази од идеје да заједничко представљање вербалног и акционалног кода зависи од заједничког елемента сваког обредно-обичајног комплекса празника, тј. човека/учесника који условљава постојање и форму и других кодова ритуала дефинисаних као медији колективне меморије. Један од тих медија јесте босиљак и његов темпорално условљен симболички садржај. Надаље се испитује присуство босиљка у

¹ Објашњење ознака: (а) = опажање природне појаве даје подстицај за развијање сижеа (*јела је зимзелена*); (б) = средишњи сегмент који се односи на околности „промене“, а оне дају одговор зашто биљка има баш такве особине; а¹ = подударност са карактеристикама биљне врсте, што утиче на став колектива о истинитости тумачења и веровања.

ритуалним радњама схваћеним као поновно извођење и у ритуалним радњама у чијим је кодовима приметна последица оснивачких догађаја (у овом случају то је Исусово крштење, које у српској црквеној традицији подразумева и употребу босиљка). Ауторка наглашава да је кључна активна практична улога босиљка у креацији нове стварности. Он је покретач; не симболизује, него чини.

Соња Петровић у свом раду под насловом *Мојив ђеших задатака и биљни код у српском и јужнословенском фолклору* (стр. 57–68) повезује наведени мотив са приповедним типом – потрага за чудесним, немогућим и апстрактним воћем у приповедном типу о неверној мајци, жени или сестри, и у шаливим причама и анегдотама о неверној жени која се начини болесна. Ова тема се на јужнословенском терену среће и у стиху и у прози, а у структури оба жанра измишљена болест је полазна тачка за почетак јунакових авантура у трагању за леком. Мотив немогућег воћа у склопу тешких задатака јавља се у развијеној и редукованој форми у лирским песмама и баладама, како у озбиљном, тако и у шаливом контексту. И у бајкама се среће мотив потраге за дрветом које рађа ван сезоне, за једну ноћ и претерано обилато, или пак за цвећем које цвета усред зиме. Етичка димензија биљног кода у контексту тешких задатака испољава се у неким есхатолошким предањима у чијој су основи прогностичка веровања и формуле немогућности. Ауторка истиче да се у јужнословенској грађи биљне формуле немогућности најчешће везују за свадбу и смрт, са озбиљним и шаливим реализацијама.

Ана Вукмановић у раду *Чудесно биље усмене лирике* (стр. 69–80) наводи да одлике чудесног у представама биљака могу бити део обредних слојева лирике, као и интегрални део песничког језика. Зато лирско чудесно осцилује између магијско-обредних прописа и стилских фигура.

У усменим лирским песмама чудесно биље обавља различите функције. Унутар митског слоја, оно конституише свет. Дрво света најосновнија је митска представа која активира флоралну симболику. И јела која симболизује космичку вертикалу, као и плод јабуке, јаблан са својом луминалном симболиком, те смиље, такође су чудесне биљке у усменој лирици. Међутим, биљке не врше само функцију чудесних средстава, оне имају и функцију чудесних дарова (*јаблан-ружа*). Извор чудесног у представама биља јесте његова веза с магијом (брзи раст босиљка упућује на општу плодност света), а посебно љубавном, при чему се магијска дејства заснивају на еуфонији. Када се магијски језик одвоји од магијског акта, он се естетизује и биље улази у слике нејасног значења, које данас делују као језичке игре. Ауторка закључује да семантика флоралних мотива унутар усмене лирике зависи од контекста певања. Нераскидиви спој профаног и сакралног, поетског и обредног у фолклорним представама усмене лирике суштински обележава доживљај света и атмосферу песама.

Рад под насловом *Дрво без корена: дендроними у српским и јужнословенским загоњеткама* (стр. 81–94) Биљане Сикимић показује да у традиционалним загоњеткама са поднебља Балкана постоји оскудна концептуализација 'дрвета', која је условљена непостојањем паремиолошки релевантних разлика између различитих врста дрвећа, са изузетком довољно дистинктивне разлике између листопадног и четинарског дрвећа. За паремиологију важна је морфологија стабла дрвета будући да је она најчешћа основа за грађење поређења у загоњеткама. У раду се надаље анализирају загоњетке са мотивом борбе овнова, потом два модела загоњетки у којима се успоставља веза између дрвета и људског тела: пет високих стабала представљају замену за прсте на руци (*На ђеј борова локва сјоји*, 'чаша у руци', односно рука је представљена као дрво, а прсти као гране (*На дну ђањајо, на врху*

џранайџо. 'рука и прсти'). На нивоу паремиолошких формула овај прилог се бави врхом дрвета као простором и лоцирањем на њему (*на врх дрвета*).

Смиљана Ђорђевић Белић у раду *Мојив џашења оџња џравом и водом у једном џиџу српских и јужнословенских бајања* (стр. 95–108) анализира материјал сакупљен на теренским истраживањима у разговору са саговорницом која је последњи носилац традиције бајања у српском селу Темнич код Неготина, а затим анализу усмерава на басму од црвеног ветра, уз посебан осврт на јужнословенске контекстуалне оквири и специфичности. Бајања од кожных болести имају релативно једноставну текстуалну структуру коју је могуће рашчланити на две целине. У првој функционише мотив паљења одређеног објекта, а у наредној се појављује актер који запаљено гаси (травом и водом). У српским и хрватским басмама овај мотив фреквентно функционише и у сложенијим структурама, док је у бугарским басмама самосталан. Магијски текст показује да је у функцији ритуалног биља неименована зелена трава, а у њеној симболици кореспондира амбивалентна представа о води, у којој се спаја лустративна и функција медијатора.

Данијела Поповић Николић у раду под насловом *Бор оборен – џрилоџ исџраживању функције расџиња и биља у усменим џужбалицама* (стр. 109–120) констатије да се у српским тужбалицама, забележеним на простору Србије и Црне Горе, вегетативно кодирано обраћање покојнику не одликује разноврсношћу (*ружа, босиљак, невен, јабука, бор, јавор, јаблан и цвеће*, као облик којим се биљке збирно одређују). Представе о њима манифестују се у готово свим слојевима погребног обредног комплекса – вербалном, акционалном, просторном, симболичком. Како тужбалицу карактеришу вантекстуалне везе (повезаност с погребним обредним манифестацијама), у раду је пажња посвећена и митско-религиозним и магијским представама бора, које чине основу веровања о животу после смрти. И управо стога је у тужбалицама бору припала тако важна улога. Поред основне функције која се огледа у замени табуираног појма, овај мотив делује и на плану глорификације покојника, али и на нивоу култне слике којом се сугерише прелазак у вечни живот душе која, одвојена од овоземаљског, људског, телесног, социјалног, припада природном, трајном космичком циклусу.

Гордана Штасни се у раду *Језичка слика светиа у српском „биљном“ именолову* (стр. 121–132) бави идентификацијом вредносних концепата који су утиснути у лична имена мотивисана називима биљака. У том смислу сагледан је симболички аспект мотивних фитонима и њихове компоненте значења које учествују у процесу антропонимизације. Колективно обележје – оно што их чини култним или магијским средством, што је део веровања – преноси се и на индивидуални план управо у личним именима. Антропоними мотивисани биљкама издвојени су из одабраних извора – *Лична имена код Срба* (1977) Милице Грковић и *Српски именолов* (2001) Велибора Лазаревића. Грађа показује да у српском ономастичком функцију мотиватора имају називи цветница, воћа и дрвећа. У свакој антропонимској парадигми рефлектују се посебни аксиолошки параметри који откривају природу нашег менталитета и чине елементе језичке слике света која је типична за српску културу. У раду се као општи закључак изводи да лична имена која потичу од назива биљака које имају снагу апотропајона чувају концепт заштите од злих сила, оличеном у веровању да ће и дете које носи име такве биљке бити заштићено од вила, урока, вештица и сл.

Славко Петаковић у раду *Петраркистички хербаријум – џрилоџ џроучавању дубровачкоџ ренесансноџ џесниџиња* (стр. 133–140) на парадигматским примерима песама одабраним из *Зборника Никше Рањине* анализира функцију „биљних мотива” у раном дубровачком петраркизму, чијим се осветљавањем и систематизацијом могу успоставити обриси „петраркистичког хербаријума” и допринети изучавању

поетско-стилских одлика петраркистичке поезије. Аутор наводи да је високи симболички потенцијал руже и љиљана омогућио да баш ова два појма постану основни елементи петраркистичког хербаријума. Мотив цвета је у дубровачком петраркизму уклопљен у представу о идеалној драгој. Појава девојке обележена је хијерофанијом – објављивањем божанског у материјалној форми. Мотив природе јавља се углавном конвенционално унутар поетског канона петраркизма. Опис пролећа адекватан је декор којим се представа девојке уоквирује. Сам портрет драге дочаран је „биљним“ детаљима који се преплићу. Љубавна прича петраркиста садржи стереотипне фазе у представљању љубави (чежња младића за драгом која не одговара на љубавне изјаве или раздвојеност заљубљених уколико је њихова љубав остварена). Аутор закључује да је специфична стилизација „биљних мотива“ настала прожимањем различитих песничких традиција и да је изразити симболички потенцијал ових елемената омогућио да посредством њих у дубровачком петраркизму буду транспоновани филозофско-естетски концепти (схватање лепоте, љубави, песничтва и др.) на којима је утемељено ренесансно песничтво уопште.

Миљана Стефановић пише о *Биљу у српској грађанској поезији* (стр. 141–150), као културолошком сведочанству грађанске, европски оријентисане стиховане књижевности. Специфичност грађанске поезије испољава се у метафоричној употреби глагола „цветати“, традиционално симболичко значење о три јеле губи се у грађанској песми и користи се као елеменат аркадијске атмосфере која је у супротности с момковом тугом. У српској грађанској песми најчешће се помиње *ружа* – као прва на престолу биљног света. Цвет се доводи и у везу с руменилом образа, у песми је она и симбол мириса који окупља пролазнике крај младићевог гроба. У грађанској песми се комбинују мотиви различитог цвећа (мирис босиљка и ковиља стапа се с метафором руже-девојке). Рузмарин се најчешће јавља у љубавним песмама. У народној песми он је „сватовско цвеће“, у грађанској је присутан само због свог опојног мириса који је заводнички делотворан. У раду се разматра и мотив феникса, крина, босиљка и њихова симболика која се остварује у контексту грађанске песме. Наводе се и називи биљака које се најређе појављују у њој (*божур, бор, бршљен, деишелина, дуња, ђул, жалфија* и др.). Ауторка у завршном делу рада истиче да би за историју српске лирике од изузетне важности било испитати поезију коју обележава значење биљака у народној и уметничкој поезији и да ли је функција одређеног флоралног елемента промењена у грађанској лирици у односу на њену функцију и симболику у народној песми.

Рад под насловом *Виногради као омеђене површине и погранични енџинџеји у сисџему српског средњовековног џросџора* (стр. 151–162) Снежане Божанић говори о виноградима као предмету даривања, замене и куповине. Они су се у Србији средњег века обилато гајили и имали велику вредност. Разлози су били вишеструки: правни, економски, религијски. Њихови су најважнији власници у средњовековној Србији владар, црква и властела. У раду се износе репрезентативни примери у којима се помињу виногради, најпре у библијским текстовима и Херодотовој историји, а затим и у средњовековним српским дипломатичким списима – повељама (хрисовуљама, даровницама, писмима). Одабрани извори сведоче о значају винограда као дара, а даривали су владари и властела манастирима и црквама. Виногради се јављају и као погранични простори у средњовековној Србији о чему посебно сведочи *Трећа Дечанска хрисовуља*, а као међници су поштовани из правних, економских и верских разлога. Све ово потврђује да је виноградарство било омиљена грана привређивања, али и да је винова лоза била део духовне културе српског народа у средњем веку.

Татјана Катић у раду *Османски аџџари и лечење биљем у балканским градовима 16. века* (163–172) веома занимљиво пише о аттарима, власницима специјали-

зованих радњи за продају зачина, лековитог биља и других медицинских и козметичких препарата. Они су се у балканске градове доселили у другој половини XV века и првој половини XVI века, о чему сведоче дефтери, османске пописне књиге. Као претече савремених апотека, аттарске радње су одиграле значајну улогу у ширењу здравствене културе на Балкану. Савети које су аттари, муслимани и Јевреји, давали становништву, темељили су се на верским хигијенским прописима, као и на вишевековној медицинској традицији Анадолије и Медитерана. Аттарске радње биле су својеврсни расадници оријенталне културе у домену исхране, неге тела и лечења, а највећи утицај оствариле су у оним областима које су најдуже остале у оквирима Османског царства.

Недељко Радосављевић представља лекаруше из *Годовичког зборника* (стр. 173–184), рукописа различитог садржаја с краја XVIII века. *Лекаруша* садржи 41 рецепт углавном за лечење људи. Лекови наведени у *Годовичкој лекаруши* односе се на лечење рана, болести очију, уста и грла, плућа, коже, зуба, разних облика грознице, пробавног тракта, полних болести и др. Најзаступљенији састојци били су биљног порекла – лековито биље (дивизма, пелен, каранфил, кукурек, татула, споруш, милодух, репушина, бели слез, метвица, коприва, броћ), као и воћарске, ратарске и повртарске културе. Народна медицина ужичког краја остала је и касније заснована на готово истим биљним састојцима. *Годовичка лекаруша* један је од вредних извора о лечењу на домаћим просторима и српској народној медицини, у коју су уткана вековна знања о дејству појединих састојака биљака, закучује аутор.

Последњи у низу је рад Александре Савић под насловом *Аутохтоне сортије воћа Србије: значај, разноврсност, наслеђе* (стр. 185–197). До прве половине XX века производња воћа у Србији била је традиционална, уз узгој старих, домаћих сорти, наслеђених углавном из XIX века, али и раније. Након Другог светског рата, почињу да се гаје и увезене сорте воћа, чија одгој данас преовлађује. Називи аутохтоног воћа углавном су народни и они су општеприхваћени у свакодневном говору. У раду се даље представљају јабука, најважнија листопадна воћка на свету, крушка, једна од најраспрострањенијих континенталних врста воћа и шљива, која се гаји код нас још од раног средњег века при манастирима и феудалним имањима. Ауторка констатује да велики број аутохтонох сорти воћа на нашем подручју постепено нестаје, а старо воће је, такође, део нематеријалне баштине, традиције и обичаја, као и нашег културног идентитета. Грађа предочена у овом раду представља добар извор за истраживања у домену духовне и материјалне културе, пре свега односа према наслеђу.

Део зборника чине и прилози. Снежана Самарџија је приредила прилог *Приче о ђосџанку и особинама биља и расџиња (анџолоџија)* (стр. 199–248), а Зоја Карановић и Јасмина Дражић прилог *У мене је биљарица мајка, свакоме ме биљу научила (биљке у Рјечнику Вука Караџића)* (стр. 199–248). Зборник се завршава Напоменом приређивача (стр. 249).

*

Зборник *Гора љиљанова (Биљни свет у традиционалној култури Срба / Plants and Herbs in Traditional Serbian Culture)* представља значајан допринос, најпре фолклористици, а затим и теорији и историји српске књижевности, па и лексикологији српског језика. Теме којима су се истраживачи посветили у својим прилозима заузимају важно место у поменутом научним дисциплинама. Сви радови су повезани кључним „биљним“ мотивом, који је сагледан са различитих аспеката – културолошког, етнолингвистичког, књижевнотеоријског и књижевноисторијског и историјског.

У Зборнику се могу уочити три целине: прва из домена народне културе (етноботаника и етнолингвистика), друга – историјска и један рад из области воћарства,

који није лишен и културолошке димензије. Зборник открива могућности примене различитих теоријских и методолошких приступа у сагледавању флоралне теме. Тако су у појединим радовима афирмисане новије теоријске оријентације како у фолклористици и етнолингвистици тако и у семантици и лексикологији, што представља посебно значајан научни допринос овога Зборника. Показано је како се применом концептуалне методе у комбинацији са антропоцентричном теоријом, теорије колективне меморије религијских група М. Халбвакса, етнолингвистичке теорије језичке слике света Ј. Бартмињског откривају различити функционални и значењски слојеви садржани у симблици биљака и уопште у тумачењу биљног кода у српској култури и традицији. У појединим радовима одабрана тема разматра се у ширем јужнословенском културолошком контексту, чиме се истичу културолошке и поетске сличности, али и специфичности биљних мотива у усменој књижевности сродних народа.

Разноврсност извора из којих је ексцерпирана грађа за спроведена истраживања указује на изузетан значај биљног света у нашој култури. Тако су као извори послужили: Вуков *Рјечник* (1852), теренска грађа, ономастичка грађа, *Зборник Никше Рањине*, *Годовичка лекаруша*, средњовековне повеље (хрисовуље, даровнице, писма). О овоме сведочи и различитост жанрова на којима је испитана проблематика у вези с местом, улогом, функцијом биља у животу човека и његовој богатој симболици – етиолошка предања, усмена лирика, загонетке, бајалице и басме, тужбалице, српска грађанска лирика XVIII века.

Богата литература у сваком раду у Зборнику потврђује значај и актуелност теме у ширим научним и културолошким оквирима. Поред тога, радови су преведени на енглески, руски и немачки језик са циљем да Зборник буде приступачан и ширем кругу читалаца.

Др Гордана Р. Шћасни
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
gordanastasni@ff.uns.ac.rs

UDC 821.163.41.09 Ћоровић V.

ВЛАДИМИР ЋОРОВИЋ И ДУБРОВНИК

(Мирјана Арежина. *Владимир Ћоровић и Дубровник*.
Бања Лука: Матица српска, 2015)

У оквиру Матичине библиотеке *Сјудује и расјправе* изашла је књига Мирјане Арежине посвећена великом српском научном дјелатнику, академику несретно страдалом почетком Другог свјетског рата, Владимиру Ћоровићу. Свестран и веома плодан научни рад свакако су разлог да су за његово дјело заинтересовани историчари али и културолози, фолклористи, историчари књижевности. Као посљедица великог интересовања за дјело овога нашег научника, свједоци смо поновног издања његових најзначајнијих дјела од стране различитих издавачких кућа.

Тема ове књиге, како ауторка каже, наметнула се сама, када је у оквиру писања библиографске јединице о Ђоровићу спознала да и оно што је написао о Дубровнику може бити самостална публикација као илустрација ширине и разноликости његових интересовања. Зато је себи као циљ поставила да укаже о чему је све Ђоровић писао и до каквих је закључака дошао у оквиру свог бављења дубровачким темама. Књига је подијељена у осам глава: Уводне напомене (9–11²); О Ђоровићу и његовом занимању за дубровачке теме (12–17); Владимир Ђоровић и књижевност Дубровника (18–41); Ђоровићева занимања за историју Дубровника (42–62); Шири занимања за дубровачке теме (63–75); Радови Владимира Ђоровића са дубровачком тематиком (избор) (76–102); Библиографски описа дјела Владимира Ђоровића о Дубровнику (103–110); те Прилози (111–120). У књизи су и резиме на енглеском језику, индекс и биљешке о аутору.

Осим биографије Владимира Ђоровића видимо да је и библиографија његових радова везана за Дубровник почев од приказа, књижевно-критичких текстова, до књижевно-историјских и историјских чланака. Ауторка издваја његов допринос освјетљавању веза Дубровника са Србијом и Босном, те његово познавање културно-историјских постулата овог града-републике у којем се посебно цијенила слобода и гостопримљивост указујући при том посебно начланак *Значај Дубровника*. Истицао је Ђоровић и њихову трговачку спретност, политичку вјештину и одмјереност помоћу које су били лучоноше западне цивилизације на Балкану.

У глави посвећеној књижевним темама обухваћен је период од појаве првих приказа са овом тематиком до значајнијих радова. Арежина истиче Ђоровићево познавање књижевних појава и њиховог хијерархијског значаја, али и оштрину става који се није либио изрећи као ни похвале. У донекле претенциозном духу карактеристичном за младе научнике, настали су прикази оновремених историја књижевности (Андре Гавриловића, Павла Поповића, Антуна Пехана). За читаоце је битан и суд ауторке о овим приказима и тиме спајање неколико хронолошких равни. Своје судове као и суд савремених рагузеолога поводом одређених тема, она износи и касније. Велики научник није пропуштао ни јубилеје па је занимљив и његов чланак поводом смрти барокног писца Ивана Гундулића. Међу значајнијим радовима из књижевности М. Арежинаје маркирала његово интересовање за Марину Држића и Цива Гундулића. Ауторка се осврће на Ђоровићев коментар о земљи Индији, њеним представама у народној књижевности и прологу Дунда Мароја, а поријеклом су из Александриде. Надаље, она издваја рад о Палмотићевим стиховима, који су прешли у усмену књижевности а пјевали су се и у Ђоровићево вријеме у Мостару. Ђоровић је дао мелодију те пјесме, а одговор на поријекло мелодије оставио је отвореним. Питање словенства дубровачких интелектуалаца такође је било предмет интересовања Ђоровића. Упркос постојању два приступа књижевности у Дубровнику, једне хуманистичке на страним језицима (грчком и латинском) и ренесансне на народном језику, ауторка истиче, да Ђоровић није учио преплитање хуманистичких и ренесансних језичких израза, јер су неки хуманистички писци писали и на народном језику. Ђоровић је пренагласио и утицај италијанске књижевности према мишљењу ауторке. Као својеврстан коментар Ђоровићевих судова ауторка је нагласила сљедеће: „...али велико је питање да ли је он уопште схватао поетику петраркистичке поезије, у којој се мимезис сматрао највећом врлином“, те да је преоштро рећи за Држића да је „вулгаран“, Ђоровић није учио значаја Палмотићевих драма, док је његова карактеризација сасвим прихватљива када је окарактерисао Гундулића као „најинтензивнијег“ а Циву Бунућа „најбољим“ барокним

² У загради су дати бројеви страница.

лиричарем послје Гундулића. У наставку, М. Аржина се осврнула и на преписку Ћоровића са рагузеологом Петром Колендићем.

У оквиру главе о историји Дубровника, уочава ауторка, да је често приказујући неке радова давао не само своје ставове већ износи дотад непознате податке, те да је у радовима са историјском тематиком још увјерљивији него у књижевно-историјским приказима. Даје се осврт на његове приказе књига Никодима Милаша, *Сион у средњим вијекима*; Боже Цвјетковића, *Повијесиј Дубровачке рејублике*, Ћире Трухелке *Конавалски рајџ (1430–1433)* наводећи упућене замјерке. Посебно се задржава на приказу Трухелкиног рада, јер је то тема која је интересовала Ћоровића па је донио и низ нових података. Не презајући од научних ауторитета Ћоровић је критиковао студију Милана Решетара, *Дубровачка нумизмајџика...* У својим приказима књига Ћоровић је истакао и тијесне везе са српским залеђем на чији рачун се Дубровник територијално ширио, економски јачао захваљујући трговини али и физички снажио и растао што је очувано и у легенди о оснивању града српског потомка Павлимира: „...словенство Дубровника није била само књишка комбинација, него искрени резултат биолошке заједнице и свијести о племенској истородности“, наводи ауторка Ћоровићеве закључке. С друге стране, не постоје подаци о везама Дубровника са хрватским племићима, истицао је Ћоровић. Осим приказа, свакако, дат је осврт на Ћоровићеве радове попут оних о Сандаљу Хранићу, Радославу Павловићу, боравку слијепог деспота Стефана у Дубровнику, Стонској повељи, вези Црне Горе и Дубровника засновани на грађи из дубровачког архива. Ауторка је склона приклањању суду Боровоја Маринковића, који сматра да је непотписани рад *Проблем Дубровника* из Српског гласа дјело В. Ћоровића. У Ћоровићевим историјским синтезама Дубровачка република није изостала.

Прерана смрт свакако је Ћоровића омела у намјери да напише историју књижевности у којој би била обухваћена и она дубровачка, али и да доврши многе радове за које је грађу нашао управо у поменутом дубровачком архиву. Величина овог аутора види се и по спремности да колегама уступи дио пронађене грађе (Милоје М. Васић) уколико је била у вези са темом њихових интересовања, али и да им укаже на недостатке приликом израде (Г. Чремошник) како би они били отклоњени. Као члан редакције Гласа СКА био је задужен за писање низа рецензија научних дјела, предлагао је поновно издавање дјела као и откуп релавантних старих рукописа или њихових преписа. Познато је да је В. Ћоровић држао и низ предавања, а нека су за тему имала и Дубровник о чему нас ауторка такође обавјештава.

У шестој глави књиге приложено је и пет радова Владимира Ћоровића са дубровачком тематиком, а бирани су свакако најзначајнији али и најзанимљивији за данашњег читаоца: *Сандаљ Хранић у Дубровнику 1426*; *Значај Дубровника*; приједлог да се прештампа дјело Мавра Орбина *Краљевсџво Словена*; Четрнаеста глава *Историје Југославије* у којој се даје cjеловит осврт на Дубровачку републику; те рад поводом Гундулићеве тристогодишњице.

Послије библиографије дјела Владимира Ћоровића на дубровачке теме, посебно значајни су до сада необјављени Ћоровићеви текстови, укупно четири, које је ауторка нашла у архиву Српске академије наука и уметности: извјештаји са студијских путовања, реферати-рецензије научних радова са фотокопијама Ћоровићева рукописа.

Занимљива, прегледна, информативна ова књига свакако представља незаобилазну студију за онога ко жели да уочи сву величину и ширину научног опуса В. Ћоровића.

Славица Васиљевић Илић
Универзитет у Бањој Луци,
Филолошки факултет
slavica.vasiljevic.ilic@unibl.rs

СТРАТИГРАФИЈА СРПСКЕ УСМЕНЕ ПОЕЗИЈЕ

(Бошко Сувајџић. *Орао се вијање*. Ниш – Београд:
Филозофски факултет – Филолошки факултет, 2014, 414 стр.)

Монографија Бошка Сувајџића *Орао се вијање* објављена је 2014. године у оквиру Библиотеке Litteraria Serbica Филозофског факултета у Нишу, која окупља значајне академске радове из области језика и књижевности. Наслов преузет из првог стиха наше најраније забележене песме упућује на предмет истраживања – предвуковски записи српске усмене поезије. Ова књига настајала је дуго и грађена систематски готово две деценије. Неки њени делови објављивани су као посебне студије, али су за потребе овог издања преиначени, допуњени и усклађени са новим ауторовим истраживањима. Тако је настала нова, заокружена и целовита монографија која утврђује хронологију слојева нашег најстаријег певања и разматра његове поетске одлике.

Уводна тематска целина историографски је осврт на кључна питања наше народне књижевности – њено порекло и старост, и везе предвуковских и вуковских записа. Аутор доноси прецизан попис помена и записа наше усмене баштине до XIX века. Рани трагови, узгредне белешке о певачима и гулама у списима византијских историчара и хришћанској литератури, иако тек обриси, чврсто сведоче да је и десет векова пре првог записа бугарштице о тамновању Јанка Сибињанина, крајем XV века, народна књижевност била већ увелико присутна међу Јужним Словенима. Потоњи записи песама и предања, расути по депешама посланика, путника и трговаца, међу белешкама свештеника, летописаца и хроничара, много су јаснији трагови некадашњег певања. Рукописне збирке учених људи с краја XVII и почетка XVIII века, откривене у месним приморским и црквеним архивима, а обједињене у Богишићевом зборнику и заоставштини, сачувале су од заборава бугарштице, најстарији слој јужнословенског епског певања.

Следи исцрпан дијахронијски преглед најзначајнијих студија о старости, пореклу и месту настанка наше епике, почев од првих Вукових запажања, преко дивергентних разматрања Руварца, Миклошића, Јагића, Нодила, Маретића, Серензена, Новаковића, Јиречека, Халанског, Павла Поповића, Костића, Матића, Латковића, па све до новијих, двадесетовековних теорија.

Кад је реч о односу предвуковских и вуковских записа, Сувајџић потврђује везу између бугарштица, сремских рукописних песмарица и Вукових збирки. Вук није штампао народне песме из старијих рукописа, а поуздано се зна да је покушавао да дође до Дубровачког рукописа Библиотеке Мале браће. С друге стране, записи усменог порекла у рукописним песмарицама били су му познати, али нису у потпуности задовољавали његове строге критеријуме чистог језика, народног духа, патријархалног етичког кодекса, државотворног односа према историји, у чијем је средишту косовски завет. Ипак, аутор уочава утицај грађанских песмарица на концепт и терминолошка одређења Вукових зборника, а подвлачи и хотимично затомљавање директног преузимања садржаја и свестан отклон од рукописних песмарица, у чије је порекло и аутентичност Вук сумњао. Из угла данашње фолклористике, игнорисање грађанске поезије сузило је могућност замашнијег истраживања односа усмене и писане ренесансне књижевности.

Два централна поглавља монографије *Орао се вијаше* проучавају песме дугог стиха. Уводно разматрање овог тематског блока сажима резултате истраживања историје и поетике бугарштица и уједно најављује два основна поља интересовања Б. Сувајџића. И када издваја и анализира поједине песме, његова запажања се не исцрпљују у расклапању појединачних сижеа, већ се усмеравају на суштинске, опште одлике овог типа певања. Он се суверено креће кроз опсежну литературу о старим записима, а посебно се задржава на питању порекла бугарштица будући да је принуђен да брани јужнословенски контекст ових песама од актуелних тенденциозних и национално искључивих својатања.

Посебно је занимљив одељак посвећен дешифровању наше најраније забележене песме пером Рођерија де Пачијенце 1497. на југу Италије. Дилему о природи овог записа – осмерачка песма у колу или бугарштица – аутор решава минуциозном структурном анализом стихова, којом открива формулативну епску композициону схему, препознатљиву лексiku бугарштица и несумњиве морфолошке и синтаксичке подударности с језиком песама дугог стиха.

Однос историје и поезије сагледан је упоређивањем перашких, „месних“ бугарштица, њихових десетерачких варијаната и сачуване архивске грађе из XVII и XVIII века у Котору и Задру. Поређење је показало да епска песма настаје у локалној заједници непосредно после важног догађаја, али се не држи доследно стварног предлошка. Догађаји се стилизују, уклапају у епске формуле и прилагођавају жанровским и метричким конвенцијама. Перашке бугарштице су драгоцене управо због могућности разумевања „епске оптике“, која неке реалије прихвата, друге преиначује, а треће необрађене, као сирову грађу, брзо препушта забораву.

Истраживање технике певања и структуре песме аутор употпуњава и интересовањем за релације јунака и сижеа, на примерима *Појевке о Свилојевићу* и бугарштице о женидби Новака вилом. Уклапања ликова Михајла Свилојевића, Марка и Секуле у наизглед необичну хијерархијску схему „три добра јунака“ у којој доминира најмање познати јунак није у потпуности последица превласти сижејног модела. Сувајџић доказује да су поједини елементи епских биографија тројице јунака утицали на редослед у тријади. С друге стране, сижејни модел женидбе јунака вилом потпуно је прилагодио свом обрасцу лик Новака, који је изгубио препознатљива хајдучка обележја.

Даље аутор запажа да ликови жена у бугарштицама не пресликавају социјалну структуру патријархалног друштва. Жене нису друштвено пасивне, ни социјално маргинализоване. Оне су „гиздаве диклице“, „владике“, слободно учествују у одлучивању, имају право на избор, али се често према њима поступа сурово, што је неретко рецидив ритуално-магијског понашања. У прилог томе говори и типолошка сродност бугарштица с тужбалицама и необична подударност портрета и поступака јунакиња с ритуалном праксом и функцијом жене у погребним церемонијама на Балкану од XV до XIX века.

Веома важна карактеристика песама дугог стиха, коју Сувајџић више пута истиче, јесте запретено митско језгро. Оспорава Богишићев став да је у бугарштицама уплив митолошког мали, невидљив. Доказе налази готово у свакој песми. Један од видљивијих је Секулина трансформација у змију. Његова епска биографија трајно је обележена печатом смрти. И други змајевити јунаци изложени су худој срећи, а дуализам добре и лоше среће манифестација је деловања доброг и злог бога. У језичкој сфери пак лексема „бог“ егзистира само као формула смештена у контекст апелативних жанрова (молитва, клетва, заклетва, благослов). Митолошко тумачење варијаната о жени на разбојишту, од бугарштице о Милошу Драгиловићу до *Косовке дјевојке*, разгрће вековне наслаге и открива архаични пагански обред ритуалног опхода којим се обезбеђује прелазак погинулог јунака у други свет.

Показало се да су најбољи чувари древних представа – формуле, и зато аутор посебну пажњу посвећује управо тумачењу оваквих комплексних образаца. Метафора смрти у балади о Марку и Андријашу, *Мајци Марџарији* и песмама о погибији Секуле, исказана формулама „винце од забитја“, „биље непознано“ и „женидба гиздавом девојком“, постала је путоказ ка откривању митско-ритуалног језгра, одговорног за трагично осећање живота којим су проткане бројне бугарштице. Лирска бугарштица *Молишва дјевојчина видовному Богу* упућује на транспонованье лирског модела у десетерачку баладу о смрти Милоша Драгиловића и песму о смрти мајке Југовића, кроз путеве генезе формуле предсмртних завета. Такође, формула урока, стреле која устрељи, функционише као продуктивни образац који се, незнатно измењен, појављује и на стећцима и у сижеу о неуспелој женидби, какав је балада о женидби Милића барјактара. Формуле времена специфичне су координате које паралелно маркирају различите временске равни – митску, сижејну и извођачку. Митска означава време стварања – „то је било кад се и чинило“, сижејно време бугарштица је флексибилно, растеже се и сабија, а извођачка раван постаје приметна кроз уводне „формуле призива“ и завршне „формуле одзива“.

Језичко-стилске особености песама дугог стиха предмет су нарочитог интересовања Б. Сувајџића. Он открива импulsе прецизно распоређених карактеристичних глаголских облика, који тако граде тријадну структуру бугарштичких строфа. Бугарштице су песме говора (дијалога, монолога, питања, екскламације, благослова, клетве...), у њима су фреквентни апелативни обрасци и конвенције контаката (поздрави, ословљавање), а све их то чини емоционално ангажованим. Спрега различитих чинилаца – морфолошко-синтаксичке структуре, лексике, лиричности, породичног амбијента и специфичне мелодичности одговорна је за баладичан, интиман тон бугарштица. Аутор подсећа да се управо закономерност приближавања фолклорних творевина уметничкој књижевности рефлектовала као трансформација епских форми у баладе, те да је балада прелазна карика од фолклора ка литератури.

Последње поглавље монографије посвећено је нашем најстаријем зборнику – *Ерланџенском рукопису*. Држећи се схеме претходних целина, аутор и овде најпре даје сажет историјат проналажења и дешифровања рукописа, лоцира га у простору и времену, а потом издваја кључне одлике зборника, као што су хетерогена жанровска структура (садржи ласцивне песме, баладе, романсе, новелистичке песме, бајке у стиху, лирске и епске песме) и стилска и језичка неуједначеност.

Међу лирским песмама нарочито издваја хумористичке, по којима је овај зборник препознатљив. Уочава три тематско-мотивске групе: натуралистичке песме у славу живота и путене љубави, шаљиве травестије о калуђерима и њиховој сексуалности и чулне пародије о везу на гаћама. Закључује да је доминација смешовног, опсценог, опијеност женском лепотом, слободно схватање љубави, ренесансно уздизање физичких порива у песмама *Ерланџенског рукописа* одгонетка за маргинализовање есхатолошко-сакралне косовске тематике и повод за новелистичко, неубичајено деградирање ликова косовских подвижника, који постају обични љубавници и одступају од традицијом додељених делокруга.

Док косовска тематика није нашла одјека у нашем најстаријем зборнику усмене поезије, реалије хришћанско-муслиманског суживота на простору Војне границе преточиле су се у песме о хајдучима и ускоцима, најзаступљенији слој епике *Ерланџенског рукописа*. Аутор га сагледава из перспективе типских ликова (харамбаша, барјактар, калауз, чланови хајдучке чете) и карактеристичних сижејних модела (избор харамбаше, отмица девојке, удар на трговце и кириџије, деоба плена, сукоб око оружја, спасавање заробљеног друга, хајдучка срећа, избор смрти, зимски лов, четовање преко мора, певање кроз гору, предсмртни завети, смрт јунака и сл.).

Посебно је драгоцено препознавање два примера мартолошке епике, некада много раширеније, а потом потиснуте, будући да су подвижници јунаци који су војевали под заставом туђина. Управо у сличности вазалског положаја Марка Краљевића и Змаја Огњеног Вука Б. Сувајдић налази копчу која спаја њихове ликове, а мартолошку епику посматра као важну карику која је у извесном историјском периоду потпомогла ширење епске славе јунака заступника завојевача.

Овим Бошко Сувајдић заокружује своја разматрања наших старијих записа, подсећајући на значај дубље и старије традиције и сугеришући да се фолклористичка истраживања не смеју ограничити на вуковски концепт, иако никако не умањује Вуков значај. Потврђује колико класична усмена поезија дугује ранијој епохи, дешифрује слојеве књижевноисторијских палимпсеста, утврђује усмене поетске стратуме и успоставља дијахронијску вертикалу. Комбиновањем прецизне, танане анализе одабраних песама и ширег приступа испитивању поетичких категорија какве су структура, ликови, митско језгро и историјска потка, жанровска повезаност, формулативност, језик и стил, склапа мозаичну општу слику о старијим записима. У њој сумира резултате претходника, коригује их, одлива „ђе је препунано“ и долива где недостаје, те заокружује досадашња испитивања старијег слоја певања. Све то чини нетенденциозно, живо, неосетно уткивајући прецизне судове у песнички језик, а читалац остаје до краја опчињен „чудноватим везом“ његовог израза.

Др Данијела Р. Пејковић
Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, Београд
petkovic.danijela@yahoo.com

UDC 821.163.41.09 Ognjanović I.

НОВО ИЗДАЊЕ АБУКАЗЕМОВИХ ШЕТЊИ ПО НОВОМ САДУ

(Илија Огњановић Абуказем. *Шетње по Новом Саду*. Први део (1878–1881).
Шетње по Новом Саду. Други део (1882–1884). Зорица Хацић (прир.).
Нови Сад: Градска библиотека Нови Сад, 2015)

Међу скрајнутим, занемареним, а добрим дијелом и заборављеним писцима српске књижевности 19. вијека, име Илије Огњановића Абуказема (1845–1900) изазива значајну пажњу и разлоге за нова штампања, читања, као и истраживања његовог дјела. То најбоље потврђује приређивачки рад Зорице Хацић, те појава двије књиге Абуказемових *Шетњи по Новом Саду*, у издању Градске библиотеке у Новом Саду, 2015. године, у едицији *Новосадски манускрипти*. Претходно је овај шалјиви фељтон објављиван у листу *Сшармали* у Новом Саду, у 205 наставака, у раздобљу од 1878. до 1884. године. Абуказем је за живота из тог обимног текста сачинио један избор од 25 фељтона и објавио их као пету свеску *Шала и сайшира* 1883. године. Ово ново приређивање у редакцији Зорице Хацић отуда и представља прво посебно цјеловито издање Абуказемових *Шетњи по Новом Саду*.

Поновно штампање Абуказемових књига, добра је прилика да се у оквиру овог критичког приказа укратко осврнемо на пишчеву личност и дјело, те да се

подсјетимо значаја који је имао у своме времену. Полазимо од чињенице да је био врсни уредник књижевних часописа и најизразитији хумористички писац и сатиричар међу војвођанским Србима друге половине 19. вијека, а међу савременицима је био омиљен као особа ведрога духа, као дружељубив и добронамјеран човјек, те мајстор веселе атмосфере и доброг расположења. Рођен је у Новом Саду, 12. маја 1845. године, у породици која је водила поријекло од Петра Кртomesића, граничара Петроварадинског шанца, досељеника у Нови Сад из Карловаца 1716. године. Од средине 1746. године, када је поднио захтјев да за стално остане настањен у Новом Саду, Петар је усвојио презиме Огњановић. Првобитно презиме својих предака Кртomesић, Илија Огњановић је често касније користио као литерарни псеудоним. Илијини родитељи, Василије и Варвара, имали су више дјеце: Стефана, Лазара, Еуфросину, али су у животу остали само двојица синова: Филип и Илија. Рано су изгубили родитеље, јер је најприје умрла мајка 1859. године, а затим и отац 1862. године. Бригу о очевој трговини и млађем брату преузео је старији син Филип као седамнаестогодишњак, али је пресудну улогу у каснијем Илијином школовању преузела позната новосадска добротворка Марија Трандафил. Основну школу и нижу гимназију завршио је у родном граду, вишу гимназију учио је у Новом Саду, Сремским Карловцима, Печују и Будимпешти, а студије медицине у Будимпешти и Бечу, гдје је и дипломирао 1872. године. Био је веома успјешан ђак, тако да је остало забиљежено да је у школској 1858/59. години био најбољи ученик првог разреда новосадске „Српске гимназије“. Приликом школовања у Пешти боравио је у *Текелијануму* под надзором Јована Јовановића Змаја, тако да од тада датира и њихова присна сарадња и пријатељство. По завршетку студија, од 1873. године па све до краја живота, био је угледни лекар и градски физик у Новом Саду. Важно је овдје укратко нагласити да је за живота објавио и више радова из области медицине и акушерства: *О дифтеришној врайбољи* (НС, 1874), *Како се ваља чувати и лечити од колере* (НС, 1884), *Имена болести што могу смрти да нанесу* (НС, 1894). Оженио се 1883. године Даринком, рођеном Лемајић, са којом је добио двоје дјеце, кћерку Добрилу и сина Жарка. Након краће болести умро је од болести срца у Будимпешти, 21. августа 1900. године.

Књижевни рад започео је још као гимназијалац уређивањем рукописног шаљивог листа *Зоља* (1861), а затим листа *Ђачки венац* (1861–1862). Нарочито је вриједан помена овај други лист, који је најавио будућег одличног уредника и књижевника са претежним хумористичким, ведрим погледом на свијет. Овдје само напомињемо да је изашло укупно 20 бројева на осам рукописних страна великог формата, док је последњи 20. број изашао на 16 страница великог формата. Посебно је драгоцјено то што је лист у цијелости сачуван у Рукописном одељењу Матице српске (сигн. број М 8635).

Прве хумористичке приче Огњановић је објавио у *Даници* 1864. године: *Ђачка љубав*, *На вилиној водици*, *Ситрана ђосићођа*, *Лейа Хазарија*. Иза тога је сарађивао у бројним часописима, а посебно је привукао пажњу књижевне публике у току 1869. године када је у *Застави* објављивао шаљиви фељтон *Разглаголсџиџија*, у којем је кроз упечатљиву комичну игру ријечима коментарисао свакодневне појаве у Новом Саду. Колико су те ране Абуказемове приче имале превратничког одјека међу књижевном публиком, најбоље потврђује Симо Матавуљ у *Биљешкама једног њисца*, када наглашава да је као млади учитељ у Исламу Грчком прочитао неку Абуказемову хумореску и схватио да постоји читав један нови књижевни свијет: „Тада ми дође до руку нека Абуказемова хумореска (не сјећам се која, је ли у каквом шаљивом листу или календару), али сам јој се смијао као луд. То је, прије свега, било право откровење мојој младићкој и напосе далматинској наивности, па онда то би искра која паде на већ сложено запаљиво градиво! Дакле, могу се исмијавати

и наши људи кад се нађе да су смијешни! Дакле, хумореска из народног живота његује се у најобразованијем дијелу Српства, гдје такође чувају образ народни!“.

Абуказем је био драгоцјени Змајев сарадник у уређивању листова: *Змај*, *Жижа* и *Сћармали*, а највећи књижевни углед стекао је обнављањем Змајевог часописа *Јавор* који је уређивао од 1874. до 1893. године и изградио му значај једног од највреднијих књижевних часописа епохе српског реализма (Д. Иванић). Покренуо је са Змајем и рукописни лист *Камила* 1873. године, у чијем другом броју (1874) на посљедњој страници је објављен стрип сачињен од осам цртежа пропраћених текстом и стиховима. Аутор цртежа у том стрипу био је Владислав Тителбах. Захваљујући томе Абуказем је остао упамћен и као први српски уредник карикатура и шаљивог стрипа. Уредио је и два годишта *Абуказемовоџ шаљивоџ календара* (1878) и (1881).

Највећи дио хумористичких прича објавио је у Новом Саду у сљедећим књигама: *Шала и сашира* (у пет свезака, 1880–1883), *Шала и лакрдија, прва ѿорба* (1880) и *Веселе пријовейке од Абуказема* (1889). Писао је о новосадским старинама у књизи: *Гробови знаменијих Срба шћо су им косћи у Новом Саду укојане* (Нови Сад, 1890). Оставио је више шаљивих записа из живота знаменитих савременика у књизи: *Занимљиве приче и белешке из животоја знаменијих Срба* (Загреб, 1900).

У гласовитој *Књизи о Змају*, Лаза Костић у поглављу *Змај шаљивац*, описује изврсну атмосферу из новосадских кафана шездесетих година 19. вијека (нарочито 1860–1864. године): „Код камиле“, „Код пужа“, „Бела лађа“, „Код сокола“. У том друштву, чија су душа били: Светозар Милетић, Јован Ђорђевић, Новак Радоњић, Милан Савић и Јован Јовановић Змај, након 1870. године значајно мјесто припадало је и Илији Огњановићу, за којег Костић наглашава да је био највећи женскарош (само што није био, да речем, толико активан веселак, радије би се шуњао по женском друштву“).

Записане су и бројне анегдоте из Абуказемовог живота. Наводимо шаљиву епизоду у којој је приказан Абуказемов разговор са судијом, пошто су га привели због политичких веза са Светозаром Милетићем:

– Како се зовете? – пита мене овај приземни судија.

– У веселим стварима зовем се Абуказем, а у порезној ми књижици стоји другачије.

– Колико сте стари?

– 14 година.

– Само 14 година? Ви се шалите?

– Јесте, откако се шалим имам 14 година, а од тог се доба тако и зовем.

– Одакле сте родом?

– Молим за опроштење, ал’ ја сам из Новог Сада, но то није моја кривица, то се сасвим случајно тако десило.

Абуказемове приче, сатире, фељтоне и афоризме, карактерише широк распон тема, од доброћудног хумора до опоре сатире, заснованих на казивању о људима и приликама Новог Сада, а пошто су најчешће биле потписиване необичним именом Абуказем (по арапском врачу Абу-Касему“), тај псеудоним је постао саставни дио његовог књижевног идентитета. Приче су најчешће биле утемељене на анегдотском предлошку, који је био организован на више начина. Око неке комичне ситуације проистекле из забуне и замјене личности, непрепознавања, те око погрешно испорученог писма. Остварено је то у причама: *Издајничко писмо*, *Несуђено кумство*, *Лейошица у берби*, *Учйиви жосйодин Срејша*. Као ланац анегдотских доживљаја из живота једног јунака, који је по природи лакрдијаш и досјетљивац: „Покојни поп Јоца и његова лакрдија“. Као замишљени рукопис који аутор тобоже проналази и само приређује за штампу: *Несрејина љубав*, *Кучебер као рушићел*

невине љубави, Младожења у иришком блају. Абуказемове иновације у наративном поступку највише долазе до изражаја у причи *После хиљаду година*, чији је комични заплет заснован на футуристичкој утопији и приказивању људи трећег миленијума како расправљају о комичним реликтима прошлости из 19. вијека: о просидби, браку, кафанам, картању, опијању, пушењу, рачунању времена, забавама и баловима, ношењу накита и слично. У основном заплету Абуказемових прича често проналазимо скривене предлошке за водвильске игре. Упечатљива је у том смислу прича *Млада удовица*, у којој је комична интрига о љубави лијепе удовице и младог љекара мотивисана подметнутим писмом, које су у шали написали пријатељи једног младог канцеларисте јер је страшно био заљубљен у удовицу. У причи *Срећна забуна*, погрешком мјесног љекара случајно долази до измирења двије завађене породице, чиме је уклоњена препрека за остварење брака њихове заљубљене дјеце и слично.

У Абуказемовим хумористичко-сатиричким фељтонима доминирају бројни афоризми, алузије и инвективе, у којима вјешто освјетљава врлине и аномалије савременог живота. Као посебно значајне, овдје издвајамо *Шејње ђо Новом Саду*, које су, како смо то претходно нагласили, објављене у листу *Сћармали* у 205 наставака 1878–1884. године, а затим су у избору, који је сачињен од укупно 25 текстова, објављене у петој свесци *Шала и сашира* (1883), а представљају хумористичко-сатирички „летопис свакодневни“ српске Атине и њене околине, као и других области и градова на које је Нови Сад био упућен (Шајкашка, Сремски Карловци, Вуковар, Панчево, Београд, Загреб, Будимпешта и сл.). Интегрални текст *Шејњи ђо Новом Саду* обухвата проницљиву слику приватног и јавног живота овога града средином и у другој половини 19. вијека са свим његовим врлинама и недостацима. Иницијални подстицај за настанак овог рукописа највјероватније су биле *Шејње ђо Бечу* Данијела Шпицера које су написане шездесетих година 19. вијека. Зато је у уводној *Шејњи* Абуказем и указао на паралелу између Беча и Новог Сада, а све друго је потпуно аутентична тематизација свакодневних људи и прилика у родном пишчевом граду. Издвајамо помодни живот новосадских породица, удварања кицоша и дама, женидбене и удадбене згоде и незгоде, бербе винограда, проблеме са порезима, изборе народних посланика, актуелне јавне бесједе и предавања, новинарске чланке, живот цркве и црквених великодостојника, кафански живот, књижевни живот, позоришне представе, осврте на часописе и листове. Критички се односио и према слабијим писцима и појави њихових књига (Максим Задрин, Стефан Цветковић и сл.), полемички је писао о нелогичностима у прозном стилу Јакова Игњатовића, а са друге стране је пружао подршку Лази Костићу када је одлучио да се кандидује за народног посланика у Шајкашкој, реаговао је приликом позоришне забране Костићевог *Пере Сеџединца* и сл.

О Абуказему је написано више краћих текстова у његовом времену. Вриједи поменути да је само након пишчеве смрти, 1900. године, објављено готово 30 некролога у тадашњој српској штампи: од *Лейојиса Мајице срјске*, *Бранковог кола* и *Браника*, до сарајевске *Босанске виле*, нишке *Градине*, *Дубровника*, *Срјског Сиона* и *Цариградског ђласника*. Међу раним критичким текстовима о Абуказемовом књижевном раду, нарочито издвајамо текстове Милана Савића: *Хумор и хумористике* (ЛМС, 1886), *Др Илија Огњановић Абуказем (Рад и именик МС, 1901)*. У 20. вијеку настаје неколико добрих енциклопедијских текстова о Абуказему, а посебно издвајамо огледе Вељка Петровића (у *Народној енциклопоедији срјско-хрвайско-словеначкој* Станоја Станојевића, која је објављена између 1924. и 1929. године), те Васе Стајића у *Новосадским биографијама* (1938). Међу савременим истраживачима, на крају 20. и на почетку 21. вијека, издвајамо огледе: Душана Иванића, Предрага Протића и Горана Максимовића, те нарочито монографију Мирјане Станић, обра-

њену као магистарски рад на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2010. године, у којој је обухваћен цјелокупан живот и дјело овог неправедно скрајнутог и заборављеног писца.

Абуказем је својом уредничком дјелатношћу, те својим дјелом, при чему мислимо превасходно на хумористичко-сатиричку прозу, представљао незаобилазну личност новосадског и цјелокупног српског књижевног живота у посљедњој трећини 19. вијека. Био је један од утемељивача српске хумористичко-сатиричке приповијетке нефолклорне провенијенције, чиме је извршио велики утицај на генерацију српских прозаиста која је стасала у посљедњој деценији 19. вијека: Стеван Сремац, Симо Матавуљ, Бранислав Нушић, Радоје Домановић и сл. Тиме је свакако задужио потомке да његово дјело поновно публикују, те да га са обновљеном пажњом читају и вреднују.

Издање које је приредила Зорица Хаџић у потпуности је очувало аутентичност Абуказемових *Шејњи њо Новом Саду*, које су готово седам година објављиване у наставцима у *Сћармалом*. Једина интервенција урађена је у приређивању прве шетње под насловом *Мало увода њо сћаром обичају*, јер није узет текст који је првобитно био објављен у *Сћармалом*, већ измијењена његова верзија која је штампана као уводни текст у петој свесци *Шала и сатшира* (1883). Урађено је то с пуним правом, зато што су накнадне Абуказемове измјене дале уводном тексту програмски и поетички карактер, који нас на потпунији начин уводи у читање интегралног текста *Шејњи њо Новом Саду*. Неопходно је поменути и веома озбиљну уводну студију Зорице Хаџић посвећену личности и дјелу Илије Огњановића Абуказема, али и поетици, књижевним поступцима и рецепцији његовог дјела, као и књижевноисторијском, компаративном и културноисторијском контексту у којем су настајала, која је под насловом *Како овај свей исћавији или кроз Нови Сад са Абуказемом*, објављена као предговор овом важном издању.

Др Горан М. Максимовић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

UDC 821.163.41-2.09"17/18"

ВЕЛИКА КЊИГА О ВЕЛИКОМ ДОБУ СРПСКЕ ДРАМЕ

(Зорица Несторовић. *Велико доба – историја развојка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Београд: Klett, 2016)

Бавити се проблемом историје развоја једног књижевног рода, и то оног који је деценијама био у сенци друга два, подразумева не само улажење у просторе књижевне историографије са позиције историје идеја, него и успостављање ваљаног теоријског и методолошког оквира. Трострука припадност драме световима индивидуалних духова, уметничког конструкта и колективних структура, чини је тешко доступном интегралном проучавању, при чему треба имати на уму и одговорност коју са собом носи сваки, можемо слободно рећи, пионирски покушај на

овом пољу. Па ипак, такав подухват – да се у инверзији послужимо речима ауторке *Великог доба*, која нам је показала да је он не само „могућ“, него и „неопходан“ – истовремено је и преко потребан: како за дубље разумевање српске књижевности, тако и за сагледавање целокупне националне културе у периоду дугом два века.

Остајући на маргинама књижевноисторијских и књижевнотеоријских анализа, српска драма је таворила и на граници између театролошких и филолошких проучавања. Та граница је утолико уочљивија ако се има у виду да ни њени аутори ни њени критичари нису увек успевали да обједине ова два, на први поглед тако сродна, а ипак, у својој суштини, антиподна становишта. Сама граничност је, при томе, тек један од разлога њене скрајнутости. Драма је, наиме, треба и то нагласити, једини модерни књижевни облик који није био заступљен у старој српској књижевности; отуда се и њен развој природно одвијао на начин неубичајен за друге књижевне родове. Овome треба додати и многоструке тешкоће у одређивању почетака сваке врсте, дуго чекање на појаву оригиналне српске драме, разноврсне узроке из социолошког домена и најзад из свега тога произлазеће тешкоће при конституисању синтезе.

Намера да се напише историја драме подразумева и свест о сложености грађе и представља далеко већи изазов од писања историје позоришта јер у себе укључује и анализу књижевног текста, што за *Theater History* не мора бити ни нужно ни релевантно, а треба истаћи и то да пред истраживачем који се бави историјом развоја српске драме стоје два супротстављена захтева: плуралитет драмских врста које једна конзистентна историја мора имати у виду и недостатак оригиналних драмских текстова. Међутим, иако се драмска уметност јавила знатно касније, иако се није развијала предвиђеним и жељеним интензитетом, треба уважити и чињеницу да је, за разлику од романа који се у новој српској књижевности појавио у облику превода, драма свој зачетак остварила у облику оригиналног дела, чије обележавање је опет – у складу са поменутом непрестаном двострукошћу овог књижевног рода – у знаку парадокса своје врсте, будући да је аутор прве драме у српској књижевности странац, Мануил Козачински, док је његова *Траедокомедија* такође детерминисана својеврсном жанровском двострукошћу или неодређеношћу означеном већ у наслову.

Након појаве Козачинскове школско-црквене драме, која представља тек наговештај овог књижевног рода у српској литератури, наступиће прилично дуг период стагнације. Зорица Несторовић стога помно бележи све оне друштвено-политичке и културно-историјске моменте, пресудне за овакву судбину драме. Неколико деценија касније, 1798. године, Јован Рајић је прерадио *Траедокомедију*, која, уз појаву прве драматизације Јована Крстића под насловом *Комедија о нежном васиљшанију деијеј* и новинског чланка о драмском тексту 1793. године, представља једини знак живота ове књижевне врсте.

Све ово је истовремено и показатељ да на прелазу из 18. у 19. век нема оригиналне српске драме, те да су први драмски текстови у ствари прераде различитих предлогака, односно преводи драма са страних језика, услед чега се и јавио чувени захтев: „Пишите драме, тако вам бога! [...] Пишите србске, праве србске позоришне игре, тако вам бога!“ Овај вапај Јована Ђорђевића израз је и сазреле и освешћене потребе за оснивањем националног театра, идеје која ће се ипак, услед објективних околности, реализовати знатно касније.

О првој оригиналној српској драми нашег писца можемо говорити тек од појаве историјске трагедије *Смрт Уроша Петшаго* Стефана Стефановића, дакле, тек од 1825. године када је изведена, односно 1840. када је публикована ова драма. Истичући у први план дуалну природу једног дела овог рода, морамо и овде поменути питање које се сходно томе намеће: да ли као полазне треба узети године његовог

појављивања на сцени, или године штампања текста, што ауторка врло тачно запажа као проблем и исто тако успешно разрешава.

Пре појаве штампаног текста *Смерћ Уроша Пеџаџо*, огласиће се Лазар Лазаревић 1829. године, када су објављене две његове драме: комедија *Пријатељи* и мелодрама *Владимир и Косара*. Док Стефановић остаје на трагу будућих романтичара бекством од црно-белог сликања јунака и сукоба, Лазаревић је остао веран оквирима класицистичких поетичких законитости. Ову Лазаревићеву линију ће наставити и продубити Јован Стерија Поповић, да би се тек четири деценије касније, појавом Ђуре Јакшића и Лазе Костића, наставила Стефановићева идејна линија, код овог писца започета у виду „романтизма пре романтизма“, који се захваљујући њему у нашој драми јавља много раније него у другим књижевним родовима.

Период који описује Зорица Несторовић обухватио је и смене различитих парадигми, међу којима су и оне поетичке. Тако се током 18. и 19. века на нашој литерарној сцени у драмској уметности смењују неколики књижевни правци – барок, класицизам, просветитељство, романтизам и реализам. Чини се ипак да се главна борба водила између класицизма и романтизма; борба која је, шире узевши, оличена у сваком индивидуалном духу и заправо, према старијим естетичким схватањима, подразумева борбу између онога што је *израз* (класични моменат) и онога што је *осећање* (романтичарски моменат). Доминација класицизма у првој половини 19. века била је показатељ духа времена који је ред и меру, односно правила, стављао изнад сваке субјективности – њима се морала повиновати и покорити нутрина.

Не само што је природа драмског дела показивала своју двојност (сцена/текст) тежећи уједно синтетичком сагледавању, упркос међусобним раздвајањима, већ су и тежишта поетичких модела српске књижевности позног 18. и раног 19. века подразумевала два захтева: историзам и дидактизам, због чега се у првим деценијама развоја одбрана драмске књижевности заснивала на начелу утилитарности. И овакав један поглед на свет изграђен је на темељима класицистичких начела.

Испрва је било тешко основати национални театар јер се веровало да је реч о угрожавајућем фактору за очување националног идентитета; када се, међутим, развила свест о значају ове идеје управо у циљу националне консолидације, тада је због мађарских власти, свагда опонентних овим настојањима, било тешко приступити његовом оснивању.

Један од наших најзначајнијих класичара – Јован Стерија Поповић – истицао је значај театра називајући га „леком за болести моралне“ и „школом где се живот учи“. Етички префикс важан за формирање националне самосвести и утилитаристичка функција књижевности, односно остварење њене просветитељске мисије, као и теме на којима се утемељују једна нација и њено друштво, испрва су били водећи разлози разматрања идеје о оснивању позоришта. То је уједно било и програмско приближавање како размишљањима о нацији, тако и националној историји Ј. Г. Хердера, А. В. Шлегела, Ф. В. Шлегела и бројних других посленика на овом пољу.

Све ово је допринело јачању идеје о потреби оснивања театра; па ипак, било је потребно још неколико деценија да дође до стварне институционализације првих националних позоришта: Српског народног позоришта у Новом Саду (1861) и Народног позоришта у Београду (1868). Зорица Несторовић и овде с правом указује и на личности заслужне за прве кораке на овом пољу, међу њима на Јоакима Вујића „оца српског театра“, за ког се везују извођења првих позоришних представа (пре свега световних) и рад првог српског позоришта (Књажевско-сербски театар у Крагујевцу) 1835. године, као и на Јована Стерију Поповића коме треба признати заслуге за рад чувеног Театра на Ђумруку (1841) и Позоришта код Јелена (1847). Тиме је ауторка скренула пажњу на наступање година уверења у неопходност оваквог

подухвата: „Једном речи... ако доживимо да имамо национално позориште (Nationalbühne), онда ћемо имати и нацију“ – истакао је Јован Суботић.

Па ипак, реч је о шлегеловско-шилеровској концепцији националног театра која драму одваја од њене примарно уметничке функције. Наше позориште је најпре морало да васпитава и подучава да би тек потом могло почети да забавља. На другој страни, публика није била заинтересована за карактерне личности већ за лаку забаву – рецепција се формирала на основу укуса реципијента који још није дорастао узвишеним захтевима театра, чије је симпатије увек лакше освајало тривијално него узвишено и отмено.

Такви захтеви реципијената претили су да угрозе естетичку димензију драме и да услове једностраност репертоара, те Зорица Несторовић лепо примећује да „док се битка за позориште водила на пољу драме, битка за драму се почела водити на пољу позоришта и то из разлога превасходно и одлучујуће неуметничких“. Извесна уметничка и друштвена подређеност драме и позоришта, оптерећеност стваралаца речи, митова и идеја историзмом и дидактизмом, затим настанак ангажованог позоришта и свођење тема на дневно актуелне – све је то водило феномену једне другачије делотворности театра и – у крајњој линији – масовној култури. Тежња ка јединству драмског дела, театра и публике постала је задатак времена. Ми тешко замишљамо појаве у три димензије, нарочито када се пише њихова историја. У тој тријади је драма опет изгубила битку, а главну улогу одиграо је театар као посредник, односно средишњи медијум. Све то је манифестовано у облику дубоког несклада на релацији „хоризонта очекивања публике, идејног хоризонта времена и поетичког хоризонта књижевности“, како тачно запажа ауторка.

Драма је стога поново остварила своју троструку функцију: педагошко-дидактичку, верску и родољубиво-просветитељску. Али не и уметничко-естетску. Српска драма током читавог 19. века тежи поуци; оквир њеног кретања концентрисан је на моралистичку, а не на трагичку тенденцију. Но иако је драмска књижевност најангажованији вид уметности, ауторка не заборавља да је она пре свега уметност, чија се предност у односу на остале књижевне родове огледа у невероватним могућностима трансформације.

Из оваког односа драме и позоришта, или позоришта према драми, развио се и извесан сукоб или раскорак: кад има драме, нема позоришта, кад је основано позориште, репертоар је осиромашео. Иако се тиме истовремено потврдила међусобна условљеност драме и позоришта, они су у различитим временима искључивали једно друго.

Врло је важно истаћи да монографија Зорице Несторовић представља детаљан историјски преглед и свих оних елемената који су били у вези за развитком драмске књижевности код нас. Ауторка тако говори о драмским писцима 18. и 19. века (неким од њих, већ према заслугама, даје већи део простора), о доминантним темама, о развоју драмских жанрова, али и о културно-историјским приликама. Пратећи појаве хронолошки, она маркира сва понављања у развоју драме, па је оправдано рећи да су извесна понављања у монографији и функционална и сврсисходна; она испитује поменуте равни (тематску, жанровску, ауторску) чак и онда када су узастопне; указујући на константе, она убедљиво потврђује одлике врсног историчара књижевности, који, према на почетку постављеном методу, све појаве и феномене драмске књижевности сагледава не само дијахронијски – што изискују појмови „историја“ и „развитак“ заступљени у поднаслову – већ и синхронијски.

У сагледавању тематске оријентисаности наших писаца, ауторка на почетку развоја српске драме бележи заинтересованост за библијске теме – када су драмски текстови имали црквени карактер – односно моралистичко-дидактичке теме – ако су драме имале световни карактер. Школска црквена драма, услед друштвено-исто-

ријских прилика (образовне реформе у време владавине Марије Терезије и њеног сина Јосифа II и оснивања првих српских световних школа) доживела је своје вишеструке трансформације са тежиштем на световном карактеру текстова. Једна од врло експлоатисаних тема на прелазу из 18. у 19. век била је и тема о Петру Великом.

Од појаве превода Голдонијевих *Трџоваца*, који је извршио Емануил Јанковић, комедија ће на српској литерарној и позоришној сцени представљати константу. Понекад као део главне, а понекад као изданак споредне линије драмске продукције, комедија је обезбедила континуирани опстанак. Највећи драмски писци – Јован Стерија Поповић и Бранислав Нушић – изашли су управо из комедиографског плашта. У колоплету веселих игара (*Lustspiel*) и водвиља као доминантног жанра, те каснијим „драматуршки захтевнијим и поетички озбиљнијим“ облицима комедиографског писања, централна фигура је био Јован Стерија Поповић. Иако испрва писац „жалосних позорја“ у његовом драмском опусу разбокорио се и комедиографски жанр, где превладавају комедије карактера и комедије нарави. Након Стерије ће у нашој комедиографији уследити повратак на Лазаревићеву линију комедије интриге или ситуације коју ће, на особен начин, наставити најпре Коста Трифковић, а потом и Бранислав Нушић. Уз њих ће се на овом пољу нешто касније огледати и приповедачи – Милован Глишић и Петар Кочић.

Веома важну улогу у развоју српске драме Зорица Несторовић посвећује проблему историје, истичући њен значај насловом поглавља: *Све је историја – историја је све*. Ауторка историју тумачи као церемонијал, разликујући три, односно четири драмска типа произашла из овог концепта: пригодну драму, историјску мелодраму / историјску драму у ужем смислу и историјску трагедију. У фокусу драмских облика 19. века стоји мелодрама, чији су најзначајнији представници Матија Бан и Јован Суботић, а која је уз извесне трансформације била присутна у свим прелазима од трагедије до комедије као једна од најдоминантнијих драмских врста 19. века. Говорећи о мелодрами, треба истаћи да је предговор Лазара Лазаревића за историјску мелодраму *Владимир и Косара* први експлицитно-поетички текст о драми. До преплитања историјског и легендарног долази на фон у народне песме која је узимана као аксиом и онда када се супротстављала начелима историографских доказа, што сведочи о повременом примату легендарне над доказаном историјом.

Трагедија је, са друге стране, представљала причу о моћи, која почива у домену трансценденције, човека или заједнице. Из оваквих сагледавања колектива, или прецизније из удаљавања од индивидуе, па и трагичког као таквог, јавља се и захтев за општошћу, јер „само уопштености могу деловати на масе“, како каже Ђерђ Лукач. То истовремено значи и укидање сваке врсте индивидуалности, или пак њено потискивање у други план. Ту се и виде све промене парадигме драме и позоришта што ауторка врло убедљиво маркира. Прелаз од радње ка јунаку, после Стефана Стефановића, догодиће се тек у последњим деценијама 19. века. Код класициста је франска структура пребивала на радњи, а код романтичара на јунаку, док је сама „трагедија [иако] није [била] место демонстрирања моралних принципа, [ипак била] место испитивања морала“ (Geoffrey Brereton).

Поред поменутих драмских врста, Зорица Несторовић подробно анализира и појаву посрба и драматизација. Обе се јављају још у 18. веку, прва је тада и доминантнија, и уз њу ауторка везује разне термилошке неодређености: од адаптације и прераде до локализације, које би биле прикладније управо зато што нису везане само за српску средину, што би даље омогућило и разна компаративна истраживања. У вези са експликацијом појма посрба Зорица Несторовић истиче и њену дуалну природу која је сврстава и у књижевнотеоријске и књижевноисторијске одреднице. Када је пак реч о драматизацијама, оне су биле најзаступљеније на нашој сцени с краја 19. века, када је позоришни репертоар још увек био сиромашан,

услед несагласја позоришних захтева и укуса публике, на једној страни, и поетичког израза и духа времена на другој страни.

Последње поглавље *Крај или њовраћање на њочешак* показује настојања да се означе сва циклична кретања појединих појава у драмској књижевности, и тиме заокружи целина. Овим се још једном враћамо на централну тему монографије – драму – која у овом контексту сликовито функционализује мисао Фридриха Шилера да „све приповедне форме преносе садашњост у прошлост; све драмске форме преносе прошлост у садашњост“.

И на крају – вратимо се и ми на почетак. После свега реченог поменућемо и оправданост наслова *Велико доба* – које је заиста вишеструко *велико*: не само због тога што обухвата почетке развоја једног значајног књижевног рода, већ и зато што је обележено и извесним врхунцима у стваралаштву највећих српских драмских писаца. Са друге стране, ауторки ове монографије треба одати признање за храброст што се упустила у расветљавање неоткривених простора, и понудила научној јавности, то треба посебно истаћи, прву синтезу ове врсте у нашој књижевности, што је то учинила научно утемељено, методолошки развијено, уз изоштрену свест о потреби постављања драмске књижевности на пиједестал равноправног сагледавања књижевних родова. Тиме је показала не само да је овај хвале вредан подухват могућ, већ и да је успешно остварен – са аспекта теорије и историје књижевних родова примерен; а са позиција науке о књижевности драгоцен.

Др Маја Д. Стојковић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
maja.d.stojkovic@gmail.com

UDC 821.163.41-32.09 Andrić I.

АНДРИЋЕВ ПОКРЕТНИ ПРАЗНИК

(Силвија Новак Бајцар. *Јелена, жена које има: Краковска биографија Иве Андрића*. Београд: Службени гласник, 2015)

Иако је био писац чија су поетичка уверења искључивала писање аутобиографија, доживљај страног града у младости, који ће, као имагинарну кристалну куглу чувати у себи целог живота, везује Иву Андрића за колегу-нобеловца Ернеста Хемингвеја, а његов Краков за Хемингвејев Париз. Наиме, оно што је амерички књижевник написао као објашњење наслова књиге у којој се сећа свог боравка у француској престоници после Првог светског рата, где су у специфичној уметничкој и боемској атмосфери дозревали његов таленат и снажна младалачка амбиција, представља, у суштини, и Андрићев доживљај Кракова, у којем је овај, као студент, провео три месеца 1914. године. Према Хемингвеју: „Ако је човек био те среће и живео у Паризу као млад, онда било куда кренуо у току живота, он ће бити са њим, јер Париз је покретни празник.“ Ако би се синтагма *moveable feast*, коју је као метафору амерички књижевник ставио у наслов своје књиге о поратном Паризу, превела тачније као „покретна гозба“ или „покретна трпеза“, поређење са речима нашег nobelovца које говоре о доживљају града као трајном извору литерарног надахнућа чини се сасвим неизбежно:

У току дугог живота доста сам тога видео, понешто научио, и много заборавио, али свој младалачки покушај студија на Јагелонском универзитету и свој кратки додир са пољским народом и пољском културом ја сам сачувао као доживљај младости који оставља у човеку трајног трага, и носио сам га у себи као неодређену али сталну и драгу обавезу према тој култури и томе народу. И волео сам увек ту своју обавезу као што се воли сан из младости, који се није остварио али који траје и дејствује даље као невидљива а жива снага у нама.

Силвија Новак Бајцар (Sylvia Novak Bajcar), доктор наука, предавач на Институту за словенске филологије Јагелонског универзитета у Кракову, у својој *Краковској биографији Иве Андрића* (која је изворно написана и објављена на пољском језику) пошла је управо од идеје о Кракову као покретној духовној трпези на којој се српски и југословенски нобеловац хранио читавог свог живота. Будући да се дух овога града, националног симбола Пољака и центра пољске културе, повезује са лелујавим ликом жене из чувене приче *Јелена, жена које нема*, ово пољско младалачко пишчево искуство тумачи се и као извориште колективистичких и индивидуалистичких импулса. Штавише, краткотрајни Андрићев боравак у граду на Висли, Силвија Новак Бајцар види као духовни и емотивни супстрат пишчевог личног и поетичког развика, као кључ за разумевање његовог дела: „Јелена је не само кључна фигура Андрићевог стваралаштва већ и кључ за читање текста његовог живота.“

Потрага за Јеленом, за „фантазмом“ која је послужила писцу да прикаже „драму немогућности представљања“ и „проблематичности сваке референције“, као алегориска прича о епифанијским тренуцима и сну о лепом, водила је ауторку ове књиге у два смера. Један би био биографски, трагање за Јеленом Ижиковском, девојком из породице код које је Андрић, са пријатељем Војмиром Дурбешићем становао у свом краковском периоду. Други би био потрага за оним што Силвија Новак Бајцар зове бартовским термином „суштина Јелене“, односно за комплексом значења који се може ишчитати из мотива жене која је нужна као светлост, а која се, као и та светлост што је носи у свом имену, не може ни досегнути ни поседовати. Таква Јелена, осим у чувеној причи-триптихону, појављује се, као алфа и омега, већ у Андрићевој првој књизи (*Ex Ponto* 1919), али и у последњој објављеној лирској прози *Сунце овог дана* из 1933. године.

Јелену Ижиковску помињао је кратко, са извесним непрецизностима, Мировслав Караулац у својој студији *Рани Андрић*. Њено писмо, пронађено у рукопису драме *Конац комедије*, у којем Хелена Ижиковска, удата Жулавска, честита свом пријатељу из младости на Нобеловој награди, једини је сачувани глас стварне жене која је, претпоставља се, за Иву Андрића представљала отелотворење младалачких жудњи, и чији идентитет сам писац никада није открио. Исправљајући Караулаца, Силвија Новак Бајцар открива нам историју породице Ижиковски, показујући да се Андрић и његов пријатељ Војмир Дурбешић нису у Кракову нашли случајно већ да су овај град одабрали управо због тога што су у Сарајевској гимназији имали пријатеље Пољаке, међу којима је био и блиски Јеленин рођак Владислав Лам. У причи која се полако и детаљно одмотава, читалац сазнаје да је Јелена Ижиковска рођена у Босни, да је са породицом живела у Сарајеву, где је њен отац Александар био председник окружног суда. Подсетивши нас на то да је и Андрићев теча и старатељ Иван Маткович био Пољак, ауторка објашњава да разлоге масовног присуства Пољака, али и Чеха у државној администрацији Босне под аустроугарском влашћу треба тражити у негативаном односу босанских Срба и Хрвата према немачким и мађарским службеницима. „Њихов задатак био је не само заступање интереса државе већ и успостављање бољих контаката са локалним становништвом.“

Иако се не могу са сигурношћу прихватити претпоставке да је Јелену Андрић упознао још код куће, у Босни, ауторка из својих открића изводи закључак „да је Јелена оличење (не) само света западноевропске културе већ и света родне Босне, коју је Андрић изненада пронашао у Кракову.“ Прича о Јелени увериће Силвију Новак Бајцар да Иво Андрић није видео Босну као земљу мржње (што је преовлађујући стереотип у идеолошко-политичком дискурсу оних „истраживача“ који имају жељу да „допишу“ написано, да у Андрићево дело читају значења произашла не из самог дела већ из парцијалних и пристрасних виђења етничких сукоба у ратовима 90-их година) већ као простор свог детињства са којим га је спајао мост чврстих веза што се никада, до краја његовог живота, неће прекидати:

Јелена, жена која детињство није провела у Кракову, већ, као и Андрић, у Босни, за Андрића није једино оличење света Запада – као што није ни оно са чиме су истраживачи поистовећивали Андрићеву Босну – „тамни вилајет“, већ је она за његову књижевну имажинацију светао, ведар свет завичаја и језика, изненадно откривен у европском Кракову. У контексту историје судбине Јеленине породице овај процеп између таме Оријента и светла Запада код Андрића поприма изненадан смисао, губећи своју контрадикторност, док Андрићева фасцинација светлосом Пољацином није само израз чежње за светом Запада, већ пре свега за изгубљеним босанским светом детињства.

У том светлу посматрано, Јелена није више само муза и љубавница, она, по Силвији Новак Бајцар, постаје и Андрићева анима, симбол мајке и окриља, обједињујући на тај начин у себи и пишчева индивидуалистичка и колективистичка осећања: „У овоме читању, дакле, фигура Јелене постаје фантазма, драга, али и алегорична једног света (куће), у којем је – према Андрићу – могуће бити грађанин, уметник, љубавник и дете.“

Према овој ауторки, Андрић није у Кракову само „духовно прогледао“ (како је сам писац утврдио Љуби Јандрићу), већ је почео да се освешћује као друштвено биће. Будући да је Јандрићу открио и то да је „сарајевски ангажман“, касније, потенциран и преувеличан (у чему има и Андрићевог удела), ова претпоставка изгледа сасвим уверљива. Иако му је град испрва са својим старинама лично на велику гробницу, млади студент из Босне убрзо почео да га доживљава као свој други дом, као идеал домовине, узор који треба поставити и свом убогом завичају. У Кракову Андрић је упознао словенски народ који је, упркос разорним силама историје, брижљиво чувао своју културу и сан о континуитету. У необјављеном рукопису из 1964. године, који наводи Силвија Новак Бајцар, Андрић је овако описао свој доживљај овог града:

Са силном интелектуалном жеђу, отворених чула, ја сам некад ступао улицама тог града у ком је све за мене било откриће. У додиру са мојим пољским друговима, са интелектуалцима, као и са људима свих занимања, ја сам откривао, колико сам могао, истину о пољском човеку и његовој судбини. У библиотекама, музејима, у позоришту, у дневној и периодичној штампи, по изложбама савремених уметника, ја сам почео постепено да сагледавам контуре *пољске културе, која ме је на сваком кораку очаравала својом тежњом за чистотом и савршенством облика, и нарочито, својом конципицијом и доследношћу својих најора упркос свему. А што је било оно за чим сам ја жудео, а што нисам налазио ни у својој земљи ни у културама других словенских народа, уколико сам тада могао да из сагледам...*

Краков је био управо град који је, како каже ауторка, имао интегративну улогу за народ који је био лишен своје државе. У овом граду Андрић је живео и дружио се са људима који су слободно изражавали своја патриотска осећања. Ту

се идеја југословенства – којој млади и егоцентрични писац није код куће поклањао толико пажње (о чему сведоче и писма другу из младости Војмиру Дурбешићу), али коју је морао познавати јер су њоме увелико били заражени његови блиски пријатељи попут Владимира Черине – огледала у идејама и расправама пољских интелектуалаца о пансловенству. У детаљним анализама идеја заговорника и противника идеје о уједињењу словенских народа, које је Андрић могао да чује од својих професора, Силвија Новак Бајцар дочарава нам слику једне епохе, оцртавајући противречну позицију Пољске чији се један део налази под влашћу Хабзбурга (као и сам град Краков), при чему, међутим, Пољаци можда много више зазиру од „великог медведа“ са Истока. Та и таква духовна и политичка атмосфера предратног Кракова на Андрића је, наслуђујемо, деловала толико подстицајно да је до тада за политику углавном незаинтересован будући писац почео да размишља на један другачији начин. У круговима младих људи који се окупљају око Јелене Ижиковске уочава се радозналост и за јужне Словене, чије политичке, друштвене и културне прилике и сами добро познају: у писму загребачкој пријатељици Евгенији Гојмерац Андрић моли да му се пошаљу албуми са српским и хрватским народним песмама, као и српске комитске песме. Андрић ће се у Кракову упознати и са патриотском поезијом пољских песника, и превести песму Адама Мицкијевича *Мајци Пољацима*.

Силвија Новак Бајцар поменуће, неизбежно, и помало мистериозан краковски сусрет Андрића и Дурбешића са Робертом Ситоном Вотсоном, енглеским историчарем и политичарем, стручњаком за политику Аустроугарске и борцем за права словенских народа у двојној монархији, те заговорником њиховог уједињења око суверене словенске балканске државе – Србије. Управо у вези са овим сусретом Силвија Новак Бајцар унела је у тајанствену причу и елементе детективске приче, тумачећи једно позно писмо Дурбешићево Андрићу као шифровану поруку. У помињању породице Чарториски Новакова је видела само алузију на кнеза Адама Чарториског (1770–1861), Пољака и руског министра иностраних послова, који је у устаничкој Србији видео велику потенцијалну енергију која ће, у будућности, управо оној коју живе краковски студенти из Босне, представљати стуб, окосницу, окупљања Јужних Словена.

Устврдивши да се Андрић захваљујући свом краковском искуству определио за политику дијалога, споразума, а не револуције, за контемплативни а не активни политички живот, Силвија Новак Бајцар ушла је у анализе круга прича о Томи Галусу, пишевом алтер-егу, лику који је умногоме заснован на личном, аутобиографском пишевом искуству хапшења и тамновања у сплитском и мариборском затвору од августа 1914. до марта 1915. године. Њена је теза да је писац у неке од ових прича, објављиваних у различитим животним периодима, уносио елементе пољске месијанске, мистичке мисли 19. века о жртви и васкрсу изабраног народа. (Посебно је ова идеја примењена на тумачење приче *У хелији број 115*.) Авангардистички импулс који је, сасвим сигурно, водио Андрићеву поетику, етичка вредност што је у својим делима приписивао појединцу спремном на жртву и супротстављање злу, свакако иде томе у прилог. Не треба заборавити ни то да се писац понео у складу са својим идејама и када се као амбасадор Краљевине Југославије у Берлину, пошто је Немачка окупирала Пољску, zaloжио код Хитлерових главешина за ослобађање похапшених краковских професора и интелектуалаца.

Јелена жена које има: Краковска биографија Иве Андрића Силвије Новак Бајцар представља драгоцен допринос проучавању не само пишевог краткотрајног борава у Кракову већ и, као својеврстан поглед искоса, из специфичне перспективе говори о јединству поетичког и мисаоног универзума једног од највећих српских и југословенских писаца, кога, управо због свега што је у њој речено, и Пољаци могу

доживети као себи блиског. Акрибично и занимљиво писана, уз обиље фотографија, ова књига представљаће неизбежну лектуру свим будућим истраживачима Андрићевог дела.

Др Горана С. Раичевић
 Универзитет у Новом саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност
 gorana.raicevic@gmail.com

UDC 050 Belgrade Bells

BELGRADE BELLS: У СУСПЕТ ВАЖНИМ ГОДИШЊИЦАМА

(*Belgrade English and Language Literature Studies*. Vol. VII. Ed. Aleksandra V. Jovanovic. Belgrade: Faculty of Philology, University of Belgrade, 2015)

Пред нама је нови, седми број научног часописа *Belgrade BELLS*, који већ седам година континуирано укршта перспективе водећих домаћих и страних стручњака, пратећи најновије токове у студијама књижевности, културе и језика. Први број је изашао 2009. године, у част 80годишњице оснивања Катедре за енглески језик и књижевност Филолошког факултета Универзитета у Београду, са циљем размене становишта у области теоријске и примењене лингвистике енглеског језика и студија англофоне књижевности и културе. Странице овог часописа, чије уредништво обухвата како професоре Департмана за англистику Филолошког факултета у Београду, тако и наставнике појединих британских универзитета, до сада су красили интервјуи са знаменитим светским експертима, попут Дејвида Кристала, Џефрија Лича, Мајкла Хоија, Мајкла Макартија и Нине Спаде, Линде Хачен, Сузан Лансер, Веселина Костића и Горана Станивуковића. Са њима су разговарале професорке Катедре Катарина Расулић, Радојка Вукчевић, Јелисавета Милојевић, Александра В. Јовановић и асистенткиња Јелена Матић. Оригиналним научним радовима допринос пројекту *Belgrade BELLS* дали су, између осталих, Роналд Ленакер, Ли Кларк Мичел, Стивен Реган, Вивјан Еванс, Џон Гери, Јунићи Тојота, као и велики број домаћих аутора. До сада су главни и одговорни уредници часописа углавном били шефови Катедре: Гордана Кораћ (2009), Јелисавета Милојевић (2010), Зоран Пауновић (2011, 2012, 2013) и Радојка Вукчевић (2014, 2015), при чему су први број приредиле Александра В. Јовановић, Катарина Расулић и Ивана Трбојевић-Милошевић (2009), а шести темат, посвећен Вилијаму Шекспиру, уредила је Милица Спремић Кончар (2014).

Ново издање часописа *Belgrade BELLS*, који је приредила професорка енглеске књижевности Александра В. Јовановић, у том смислу се надовезује на претходни број. Наиме, како уредница наводи у предговору, седми број излази у предвечерје два важна догађаја: 400 година од смрти Вилијама Шекспира и стогодишњице објављивања романа *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса, тако да је посвећен управо овим великанима енглеске књижевности. Слављење и поновно промишљање легата двојице наших вечитих „савременика“, чији дух прожима целокупно књижевно и културно наслеђе модерне цивилизације, чини се важнијим него икада у тренуцима преко потребног буђења из џојсовског „кошмара“ историје и суочавања са изазовима савремених дешавања запањујуће налик онима из Шекспирових комада.

Суочавање са изазовима уједно је и тема која повезује многе радове у овом броју: од изазова извођења и превођења Шекспирових сонета и савремене прозе, до изналажења нових погледа на Шекспирова и Џојсова дела у доба хиперпродукције теоријских публикација. Један број прилога пак представља имплицитнији омаж двојици великана – и то не само њиховим темама које су и данас невероватно актуелне, већ и изразито модерним књижевним поступцима и техникама које се огледају у музикалности, визуелности и „филмичности“ њихових дела. Наиме, сукоб појединца и доминантне идеологије, тема толико блиска Шекспиру и Џојсу, у овом броју се разматра на примеру дистопијске визије Реја Бредберија у роману *Фаренхајт 451*, док неколико аутора испитује везе између књижевности, филма, илустрације, музике и плеса: од анализе мотива путовања, сна и магије у постапокалиптичним и дејчим филмовима, визуелној уметности и књижевности, преко слободних филмских асоцијација, до расправе о пореклу и традицији појединих плесних форми кроз примере из књижевности. Коначно, у овом броју су представљени и изазови савремених истраживања у области теоријске и примењене лингвистике, од проблема успостављања критеријума приликом лексичког обележавања епистемичке модальности у правном дискурсу, до нових приступа настави енглеског језика.

Часопис је подељен у три тематске целине: 1. Студије књижевности и културе (*Literary and Cultural Studies*, стр. 11–189), 2. Теоријска и примењена лингвистика (*Theoretical and Applied Linguistics*, стр. 191–217) и 3. Интервјуи (*Belgrade BELLS Interviews*, стр. 219–242). Следе Белешке о ауторима (стр. 243–245), а број је употпуњен предговором приређивача са освртом на представљене радове (стр. 5–7).

Први део састављен је од девет прилога, из области студија књижевности, као и филмске, визуелне, плесне и позоришне уметности. Отвара га рад Присуство Вилема Батлера Јејтса у роману *Портрет уметника у младости* Џејмса Џојса Мајкла Макатиера, професора енглеске књижевности на Католичком универзитету Петер Пазмањ у Будимпешти (Michael McAteer, “W. B. Yeats’ Presence in James Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man*”, стр.11–31). Аутор испитује интертекстуалне везе између Јејтса и Џојса, промишљајући како утицај Јејтсове филозофије и стила, мистике и езотерије на Џојсове приповедачке поступке и технике, тако и Џојсов однос према књижевном препороду у Ирској на почетку 20. века кроз који се такође прелама однос ова два велика аутора.

Јелисавета Милојевић, професорка енглеског језика Филолошког факултета Универзитета у Београду, анализира преводе Шекспировог Сонета 20 у раду *Изнад и преко: истина и супраистина у Шекспировом Сонету 20 и његовим преводима на српски* (*Over and Beyond: The Fusion of Truth and Poetry in Shakespeare’s Sonnet 20 and Its Serbian Translations*, стр. 33–51). Нарочити значај рада огледа се у томе што ауторка осим детаљне анализе понуђених превода у овом броју премијерно објављује и сопствени превод датог сонета, инсистирајући на „споју дословног и поетског значења сугерисаног звуковношћу и ритмом као мостом који истину преводи у супраистину“, али и на важности експертског знања преводиоца, којим се чува мисао и „незаштитен“ ауторитет песника.

Преводи Шекспирових сонета Јелисавете Милојевић и питање њихове „сценичности“ које се, како наводи ауторка трећег рада у овом броју, отворило након поставке „Шекспир: Сонети“ у режији Александра Николића у Народном позоришту у Београду, послужили су као инспирација Милици Константиновић, драматургу и предавачу на Факултету драмске и филмске уметности на Универзитету Синергија у Бијелини. У раду *О ‘сценичности’ Шекспирових сонета* (*On the ‘Stageability’ of Shakespeare’s Sonnets*, стр. 53–73) она се, дакле, бави питањима њихове перформативности и драматичности, те разматра елементе наративности, заплета, радње, ликова и дијалога, као и њихов катарзични потенцијал, уочавајући прикривене везе са Шекспировим драмским комадима.

У наредном прилогу, *Ка заједу: њосџапокалипџичне визије 'са љутовања'* (*They're Heading West: (Post) Apocalyptic Visions on the Road*, стр.75–92), Хосе Дуарте (José Duarte), професор америчких студија на Универзитету у Лисабону, разматра место „путовања“ у америчкој култури анализирајући (пост)апокалипџичне „филмове са путовања“ као критичке дистопије. Аутор сагледава мотив путовања из различитих углова, а најпре као „утопијске фантазије“ које представљају застрашујуће слике (алтернативних) стварности и будућности.

Однос наратије и аудио-визуелних уметности испитује се и у наредном, петоу раду, насловљеном *Снови и мађија у илустрацијама и љуџкарским филмовима Јирџија Трнке* (*Dreams and Magic in the Illustrations and Puppet Movies of Jiří Trnka*, стр. 93–106). Камила Вранкова (Kamila Vránková), професорка енглеске и америчке књижевности, деџе књижевности и књижевне теорије на Универзитету Јужне Бохемије, анализира радове чешког визуелног уметника Јирџија Трнке, и то посебно илустрације прича најистакнутијих писаца деџе књижевности, попут Браће Грим, Вилхелма Хауфа и Ханса Кристијана Андерсена. У Трнким илустрацијама и филмским (луткарским) анимацијама, које сликовито дочаравају атмосферу књижевних дела, ауторка уочава посебан критички приступ уметника, који се често разликује од уврежених тумачења познатих књижевних дела, посебно у случају комада *Сан лејње ноћи* Вилијама Шекспира.

Еврим Ерсоз Кос (Evrim Ersöz Koş), научна сарадница при Катедри за америчку културу и књижевност на Универзитету Докуз Ејлил у Турској, испитује однос појединца и репресивног државног апарата у роману *Фаренхајт 451* Реја Бредберија. У раду *Појединац и држава: државни апарати и ињтерпелација у роману Фаренхајт 451* (*Subject and State: Ideology, State Apparatuses and Interpellation in Fahrenheit 451*, стр. 107–133), ауторка сагледава мрачни свет Бредберијевог романа кроз призму Алтисерове теорије идеологије, те анализира функционисање државних апарата и разматра могућности отпора доминантној идеологији представљеној у овом роману. Промишљање Бредберијевог романа посебно је важно у тренутку када слике уништавања културне баштине из дистопијске визије аутора поново постају горућа светска тема.

Седми рад, *Шџа љо крије име? Очување алузија у срџском љреводу Пинчонове* Објаве броја 49 и *ДеЛиловоџ* Белог шума (*Behind a Name: The Preservation of Allusions in the Serbian Translations of Pynchon's Crying of Lot 49 and DeLillo's White Noise*, стр. 135–151). Андреје Стојилков, докторанда Филолошког факултета Универзитета у Београду, бави се проблемом са којим се често сусрећу књижевни преводиоци – преносом значењских имена у језик превода. Разматрајући важност и симболику топонима и имена јунака у поменутих романима двојицеводећих аутора савремене америчке књижевности, она преиспитује поједина преводилачка решења Давида Албахарија приликом превођења Пинчоновог романа и даје сугестије за будуће преводиоце *Де Лиловог Белоџ шума*. Попут Јелисавете Милојевић, која истиче важност експертског знања преводилаца, и Андреа Стојилков се залаже не само за билингвалне, већ и „бикултуралне“ преводиоце који приликом рада на тексту узимају у обзир конкретан друштвено-културни контекст.

Последња два рада у низу баве се односом књижевности и филма, односно књижевности, музике и плеса. Рад Сесилије Бичер Мартинс *Анализа слободних филмских асоцијација* (Cecilia Beecher Martins, *Free Associative Film Analysis*, стр. 153–176) испитује у којој мери доживљај уметничког дела може да прошири „хоризонт људског искуства“. Ауторка, професорка на Катедри за англистику Универзитета у Лисабону, у овом раду представља резултате истраживања које је спровела у настави кроз адаптацију метода индивидуалних слободних филмских адаптација. Њени резултати и закључци потврђују тезу о значају уметности не само за

појединца, већ и целокупно друштво, чији је напредак условљен управо стварањем и проучавањем уметничких дела.

У раду *Рана традиција сарабанде и чаконе: media lingua, стереотипи и етимолошке расправе у вези са афричком изром и књижевности у Шпанији у колонијалном и империјалном добу* (*The Early Sarabande and Chaconne: Media Lingua, Stereotypes, and Etymological Speculation Relating to African Dance and Literature in Colonial and Imperial Spain*, стр. 177–189), Розман Полфри и Азамат Акбаров (Rossman Palfrey, Azamat Akbarov), професори на Универзитету Бурч у Сарајеву, разматрају место игара сарабанде и чаконе у културном контексту колонијалне и империјалне Шпаније. Преиспитивањем историографских и културолошких записа, а кроз примере из шпанске књижевности, аутори прате порекло ових народних игара које су утицале на развој дворске плесне традиције, разматрајући амбивалентан однос Европљана према њиховим ранијим облицима.

У другом делу, који је посвећен студијама теоријске и примењене лингвистике, Лејла Зејниловић, асистенткиња на Универзитету Медитеран у Црној Гори, успоставља критеријуме који олакшавају препознавање модалног и евиденцијалног потенцијала лексичких јединица у резимеима пресуда Европског суда за људска права. Њен рад *Лексичко обиљежавање епистемичке модалности у правним текстовима: фокус на резимеима пресуда ЕСЉП-а* (*Lexical Marking of Epistemic Modality in Legal Texts: Focuses on ECHR Summaries of Judgements*, стр. 193–217) разматра везу између језика и права, испитујући „семантички домен идентификованих лексичких средстава за изражавање пропозиционе модалности“ у оквиру правног дискурса.

Најзад, трећи део часописа, који традиционално представља интервјуе са истакнутим стручњацима из области језика, књижевности и културе, у овом броју доноси интервјуе са Нином Спадом, професорком примењене лингвистике Универзитета у Торонту (*My Goals are to Make My Research Accessible to Teachers*, стр. 221–228), и Гораном Станивуковићем, професором енглеске ренесансне књижевности на канадском Универзитету Сент Мери (*Never Assume Anything*, стр. 229–242). У разговору са Јеленом Матић, асистенткињом на Катедри за англистику у Београду, Нина Спада открива нове методе наставе енглеског језика, али и проблеме са којима се сусретала приликом писања своје награђиване студије *Како се уче језици* (*How Languages are Learned*). Горан Станивуковић пак у интервјуу који је водила Јелисавета Милојевић говори о новим методама изучавања и предавања књижевности, на основу богатог искуства које је стекао на домаћим и светским универзитетима. Као врсни шекспиролог, Станивуковић нарочито истиче изазове са којима се суочавају савремени теоретичари у изучавању Шекспировог дела, те говори о новим, мултикултуралним и мултиетничким токовима у шекспирологији. Сада је право време за неке нове, експерименталне продукције Шекспира у Србији које би могле да донесу свеже перспективе, закључује Станивуковић, сасвим у духу овог броја, и у складу са запажањима ауторки прилога о Шекспировим сонетима.

Оригинална и вредна тумачења представљена у седмом броју тако остварују основни циљ пројекта *Belgrade BELLS*, који је превасходно усмерен на развој научне мисли у области студија англистике и осветљавање нових углова у изучавању језика, књижевности и културе.

Др Александра Ч. Вуковић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику
anjamaric@gmail.com

ЧИТАЊЕ ИЗВОРА

(Јасмина Ахметагић. *Проза душе*. Београд: Досије студио, 2016)

У студији *Проза душе*, која за предмет има стваралаштво писаца чија дела настају у деценији и по пред Први светски рат, Јасмина Ахметагић, утврђивањем далекосежних утицаја модерне у прози, уз уважавање релевантних традицијских оквира, указује на континуитет и јединство српског књижевног и културног наслеђа. Контекстуализујући стваралаштво аутора с почетка XX века, ауторка истражује у којој мери формална, структурална, наративна, језичка и стилска својства епохе представљају основу и подстицај за развој касније српске књижевности. Већ се одабиром предмета отвара дијалог са проучаваоцима који предност дају поетском, одређујући прозу као једну од области у којима се модерна манифестовала и оспоравајући јој равноправну улогу у литерарним токовима који ће уследити. За разлику од тумача који тврде да су поетичке доминанте модерне у прози мање заступљене, при чему за то наводе бројне разлоге, између осталог и то да су „корени и традиције били у прозном стваралаштву далеко чвршћи“ (Гавриловић 1960: 8), Ахметагић истиче њену усклађеност са европским културним токовима. Наслов студије указује на важно место које душевна, емоционална и психичка стања појединца заузимају у књижевности модерне, чему у прилог сведочи и чињеница да се среће у готово свим тумаченим текстовима, па и у насловима појединих дела¹, али појам душе упућује и на везу модерне са романтизмом. С друге стране, наслов сачињен од термина из области науке о књижевности и појма својственог животу и фикцији указује на ауторкин покушај измирења научног, објективног и интелектуалног на једној страни и фикционалног, субјективног и емоционалног на другој.

Уводно поглавље, *Проза српске модерне*, садржи преглед формалних и садржинских доминанти епохе, при чему истраживање контекста, друштвених и културних прилика у Србији и свету с почетка XX века смењује анализа атмосфере, доживљаја света, односа према времену и простору, стилских фигура, наративне перспективе, жанровских карактеристика, тематско-мотивског корпуса и ликова. Следи интерпретативна целина, састављена од шест делова, у којима се ауторка бави репрезентативним делима српске модерне. Тумачећи романе *Нечисти крв* и *Газда Младен*, драму *Кошћана*, збирку *Божји људи*, као и друге значајне приповетке, она у поглављу *Сћрасти и ламенити Борисава Сћанковића* истиче да је пишчево највеће достигнуће захтев за ослобађањем личности. Прозне опусе Боре Станковића и под неразјашњеним околностима рано преминуле списатељице Лепосаве Мијушковић повезује тема сукоба појединца и заједнице, тесно скопчана са мотивима љубави и смрти. У средишњем тексту, насловљеном *Исјоведна проза Лепосаве Мијушковић*, љубав у приповеткама списатељице виђена је као вредност која стоји наспрот наметнутим ограничењима малограђанске средине, због чега добија егзистенцијално значење.

Бавећи се развојним путем, рецепцијом и уметничким донетима дела рано преминулог писца, у првом реду његовим кратким романом *Бесјуђе*, као и припо-

¹ Поред приповетке *Млаке душе* Вељка Милићевића, невелико дело Лепосаве Мијушковић обједињено је у збирци коју су приређивачи насловили *Приче о души*, према наслову списатељичине приповетке *Прича о души са вечитом чежњом*.

веткама *Мртви живој*, *Вихор*, *Млаке душе* и *Мујина љрича*, ауторка у поглављу *Умејник љораз*: Вељко Милићевић напомиње да је, иако се интересовање за његово дело обнавља тек седамдесетих и осамдесетих година, реч о незаобилазној фигури модерне. Тумачење књижевних дела за Јасмину Ахметагић неодојиво је од њиховог вредновања, те тако истиче да је за разлику од мало проучаване *Мујине љриче*, у којој је писац постигао високе уметничке домете, Смиљин преображај у приповеци *Вихор* недовољно образложен. Залазећи у поље текстологије, поређењем различитих верзија приче *Мртви живој*, закључује да је Милићевић временом овладао природом новелистичког жанра и усавршио занат. Рад *Конфликт између нужних сила у љриповедном свећу Милујина Ускоковића*, поред подрбне анализе стваралаштва српског модернисте, његових романа и приповедака, доноси и појединости везане за рецепцију, као и оцену његовог дела. Супротно Душану Матићу, који у студији *Пройланак и ум* истиче да су *Дошљаци* „бољи од *Чедомира Илића*“ (Матић 1969: 109), ауторка тврди да је у погледу садржаја, карактеризације и композиције *Чедомир Илић* далеко успелији роман, али пошто је објављен непосредно пред рат, није било времена за његов интензивнији књижевни живот.

У првом од два поглавља посвећена стваралаштву Исидоре Секулић, *Песник мртвих ствари и чежње за вечношћу*, Ахметагић тумачи списатељчине публицистичке текстове, затим *Сајушнике* и *Писама из Норвешке*, истичући њихову документарност и есејистички карактер, с нарочитим освртом на полемике са Скерлићем и другим српским критичарима, у којима Секулић стаје у одбрану модерних стремљења. Последње поглавље уноси неправилност у композиционом смислу, будући да се у њему ауторка не бави још једним, шестим ствараоцем српске модерне, већ предговором аутора чије је дело тумачила у протходном поглављу, осветљавајући модерну из угла књижевнокритичке праксе. Текст *Скерлић и Исидора: ушницај једног љредговора и смисао љромена* Писама из Норвешке директно, као и студија у целини, указује на скривене и обманујуће маханизме који обликују истину и на далекосежне последице некритичког преузимања судова ауторитета, а повод за то је одбрана Скерлићевог критичарског рада од, како ауторка истиче, хотимично изречених неистина Исидоре Секулић.

У студији *Проза душе* ауторка херменеутичким поступком открива да су стремљења први пут у српској књижевности у периоду модерне истовремена са онима у западноевропским књижевностима. Приказивање целокупне романескне стварности из визуре главне јунакиње у Станковићевој *Нечистиј крви* од преломног је значаја за развој српског романа, док збирка *Божји људи* композицијом и онеобиченом перспективом, као и преокупацијом темама болести, смрти и лудила, сведочи о пищевој емотивној и диховној усклађености са дамарима новог књижевног сензибилитета. Милутин Ускоковић *Чедомиром Илићем* приближава српски роман европском, на тај начин што вештије развија сиже, користи технику убрзавања и успоравања времена и новом романескном формом, заједно са Борисавом Станковићем и Вељком Милићевићем, поставља стандарде у развоју српског романа. Док је *Бесћуће* наш први роман у чијем приповедном поступку нема колебања између традиционалног и новог, са Исидором Секулић у српску предратну прозу улазе елементи до тада својствени искључиво поезији, попут ритмизације исказа, синтаксичких и семантичких понављања, који ће обележити српску послератну прозу: „Тамо где се лиризација остварује посредством ритма, синтаксичких и семантичких понављања, пре свега у субјективно-медитативној прози Исидориних *Сајушника*, али и у причама Лепосаве Мијушковић, налазимо и заметке авангардних поетика“ (15). Модернистичке књижевне поступке ауторка открива и упоредним анализама репрезентативних дела српске књижевности с почетка XX века. Усредсређеност на унутрашња преживљавања, песимистичко-резигниран тон,

фрагментарност текста, симултаност у доживљају времена, као и губитак реалистичких одлика простора и јунака, повезује рану збирку Исидоре Секулић са причама Лепосаве Мијушковић. Сродност прозе Милутина Ускоковића и Вељка Милићевића огледа се у новом стилу, духу и осећајности јунака суочених са проблемима у урбаној средини, док дела Боре Станковића и Милутина Ускоковића повезује тема пропуштене љубави која је узрок пропалог живота, као и идеја да су љубав, срећа и задовољство могући само у младости.

Поред тога што антиципира касније литерарне тенденције, прелазно поколење предратних модерниста баштини стваралачке поступке претходника остварујући континуитет српске књижевности и културе. У делу Боре Станковића значајно место заузимају реалистички елементи, попут социјално-психолошке мотивације и језичке карактеризације, затим прототипске заснованости ликова, фолклорне основе дела, као и слика амбијента и друштвено-економских прилика у врањској средини. Изузев симболистичких и импресионистичких одлика, као и елемената који су касније били повезани са експресионизмом, реалистички поступци препознају се и у Ускоковићевом роману *Чедомир Илић*, док је модернистичка поетика у делу Лепосаве Мијушковић употпуњена изразито романтичарском вредношћу. Субјективни доживљај природе у *Сајућницима* „књижевна теорија (је) у периоду који је уследио дефинисала као типичну експресионистичку црту“ (154), а у делу Исидоре Секулић могуће је, осим симболистичких и импресионистичких, препознати и романтичарска, реалистичка и натуралистичка стремљења.

Усмереност на текст и аналитичност, као најважније одлике истраживачког поступка Јасмине Ахметагић, стоје у студији *Проза душе* наспрам покушаја да се пружи синтетички увид у најзначајније појаве прозног стваралаштва српске модерне. Иманентни приступ заснован је на свести о томе да књижевна критика прати, објашњава и вреднује литерарне појаве, док покушај синтезе стваралачких процеса захтева њихову контекстуализацију, али и интердисциплинарно проучавање. Ауторка се, као и у досадашњој пракси, по потреби ослања на достигнућа друштвене теорије и психологије, закључујући да су нарцистичке одлике патријархалне културе у књижевности модерне доследно и изнијансирано дате. Дело Боре Станковића доноси суочавање са психолошким светом јунака и вишеструким мотивацијама које понекад сежу у подсвесне слојеве карактера, док су у најбољем делу прозе Вељка Милићевића социјални мотиви оквир за испољавање психологије јунака, који показује знаке неуротичности и њиме овладава „архетип Сенке, што је један од основних архетипова Јунгове аналитичке психологије“ (70–71). Указујући на психолошке аспекте љубавних односа, Ускоковић доспева до архетипских дубина у сликању својих јунака, који су стално на граници самообмане, а у исповедној поетици Лепосаве Мијушковић и *Сајућницима* Исидоре Секулић наративни процес открива се као самоспознајни, па се прича и њен наратор конституишу истовремено.

Студиозан и откривалачки приступ, заснован на темељном читању извора и одговарајуће литературе, резултирао је у књизи *Проза душе* ревизијом критичких судова изречених у периоду дужем од једног века. Будући да су дела прозаиста остала у послератном периоду, како ауторка истиче, непротумачена и скрајнута услед несистематичности српске науке о књижевности, (пре)вредновање опште-прихваћених судова који се, пре свега, тичу односа Исидоре Секулић и Јована Скерлића, као и постављање стваралаца какви су Лепосава Мијушковић, Вељко Милићевић или Милутин Ускоковић на место које у оквирима српске књижевности завређују представља најзначајнији део књиге, најављен већ у уводном поглављу, у коме Ахметагић износи своја методолошка и програмска начела:

„Наш циљ је био да, представљајући највреднији део опуса сваког појединачног аутора, допунимо, те у мањој или већој мери преобликујемо слику о овим одавно канонским писцима српске књижевности (то су сви аутори о којима је овде реч, осим Лепосаве Мијушковић), због чега се и ставови о њима без ваљаних разлога понављају у критици. Намера нам је била и да ауторима, чија је улога у креирању ондашње поетичке парадигме огромна, а у понечему и пресудна, какви су Вељко Милићевић и Лепосава Мијушковић, нађемо адекватно место у контексту српске књижевности. У тексту посвећеном односу Исидоре Секулић и Јована Скерлића настојали смо да утврђивањем чињеница покажемо неистинитост општеприхваћених истина и тиме подржимо начелну сумњу спрам преузимања уврежених ставова једне – како се у овој књизи повремено показује – у великој мери погрешно писане књижевне историје (17)“.

Вредновање достигнућа српске науке о књижевности имплицитно је садржано у ауторкином позивању на литературу о стваралаштву најзначајнијих писаца модерне. Анализа учесталости цитирања појединих тумача открива да Јован Скерлић, који је своје судове о писцима модерне изрекао пре више од сто година, представља полазиште, али и највише домете књижевне критике о проучаваном периоду. Будући да је писао о свим ствараоцима чија су дела у студији интерпретирана, његови судови су референтна тачка, било да је ауторка са њима сагласна или да их побија. Иако не добија засебно поглавље, Скерлићеви искази садржани су у подтексту студије у целини, да би за предмет завршног рада Јасмина Ахметагић изабрала ревизију интерпретативних судова о њему, чији је иницијатор нико други до Исидора Секулић. Истовремено, неслагање са његовим тумачењима огледа се у бројним ауторкиним тврдњама, међу којим је и та да *Нечистија крв* и *Бесџуће* одступањем од модела на који се ослањају остварују већи уметнички домет од оног који би досегли да су остали само романи с тезом. Иако се са ове временске дистанце потврђује критичарев суд да је Милићевићево стварање после 1912. године у уметничком смислу сасвим незнатно, он показује да брзина с којом се поједини судови изричу може бити за стваралаштво погубна.

Ауторка инспирацију проналази и у раду критичара чији су се ставови разликовали од већине, каква је Дучићева и Кашанинова оцена Станковића као изузетног стилите, изречена упркос томе што су пишчева синтакса и стил често били на удару критике. Новицу Петковића одређује као једног од најбољих тумача *Нечистије крви* и на његове се ставове поводом Станковићевог романа у више наврата позива: „Да је Софка лик рефлектор, кроз чију се свест преламају све информације дате у роману, аргументовано је, користаћи нараторолошку теорију Ф. К. Штанцла, показао Новица Петковић у својој структуралистичкој анализи *Нечистије крви*, сигурно једној од најзначајнијих студија о овом роману“ (31). Његова истраживања значајна су јој у мери у којој се бави нараторолошким питањима, композицијом, просторном и временском динамиком, као и проблемима везаним за лик, док јој стилистичка истраживања нису претерано подстицајна. Критички промишљајући судове свог претходника, Ахметагић истиче да је Петковић превидео *Бесџуће* тврдећи да је *Нечистија крв* први прави модеран роман у српској књижевности.

Непризнавање ауторитета, засновано на ставу да је сваки рад подложен преиспитивању, садржано је у бројним исказима студије, али је најексплицитније дато у завршном поглављу у коме се открива манипулативни поступак Исидоре Секулић у вези са Јованом Скерлићем. Темељним читањем релевантних текстова ауторка наставља дијалог започет пре више од једног века, закључујући да између савременика до изразитијег неслагања није ни дошло, а да је представа да је књижевнице била жртва критичарева жаоке створена под утицајем предговора који је

за друго издање *Писама из Норвешке* сама написала: „Самим предговором ауторка је уобличила жељену слику и о себи и о критичару који је није признао на начин на који је желела да буде призната, вероватно и не слутећи колико ће симулакрум који је створила бити утицајан“ (194). Полазећи од напомене приређивача *Сабраних дела* Исидоре Секулић, Младена Лесковца, поређењем првог и другог издања *Писама* открива да искривљена слика о Скерлићу списатељици служи као књижевно средство да обликује слику о себи. Доцније помирење изведено је под њеном апсолутном контролом, док је поједностављен суд о Скерлићу преживео критичареву смрт за цео век. Завршно поглавље студије, директније него остала, отвара питање како је могуће да је неистина о важним учесницима српске књижевне сцене преживела више од пола века и да читани текстове Исидоре Секулић и Јована Скерлића толико дуго нису пажљиво (про)читани.

Будући да се у учесталости и начину на који се позива на поједине проучаваоце српске књижевности огледају склоности Јасмине Ахметагић као критичарке, за њу би се могло рећи оно што и сама каже о поступку Исидоре Секулић, а то је да пишући о другима посредно исказује сопствене књижевнокритичке напоре. Уз све разлике и полемички тон према појединим судовима знаменитог претходника, са Јованом Скерлићем повезује је настојање да проникне у суштину тумаченог и да је објасни, истинско уверење у оно што тврди, широко образовање, непретенциозни стил и, више од свега, експлицитно изношење (вредносних) судова. С друге стране, поред дијалога са текстом који треба да доведе до креативне надоградње, избор тумачених појава често се у записима Исидоре Секулић и Јасмине Ахметагић открива као избор по сродности, док тежња ка свеобухватности условљава сагледавање појава из различитих углова, као и ангажовање целокупног образовања и културе. Настојећи да проникну у суштину пишчеве уметности и да конкретно дело сагледају у контексту његовог опуса, стиче се утисак да од обимног истраживачког рада објављују само део.

Поред детаљне анализе и вредновања најзначајнијих прозних дела епохе модерне, *Проза душе* Јасмине Ахметагић доноси синтезу доминантних књижевних поступака, као и преглед и оцену најважнијих критичких текстова који настају или се односе на проучавани период. Изузев уводног поглавља, које је теоријског карактера и гради оквир за тумачења која ће уследити, у студији преовлађује књижевнокритички приступ посматраним појавама, а будући да ауторка указује на кључне процесе у развоју српске књижевности, као и српске науке о књижевности у XX веку, њен рад представља значајан допринос књижевној историји. Тумачећи дела предатних модерниста са становишта значаја за књижевност која ће уследити и истовремено је смештајући у контекст остварених књижевних поступака, она наслеђу модерне обезбеђује континуитет и враћа углед пољуљан једностраним истицањем песништва као доминантне струје. Посебан допринос истраживања огледа се у употпуњавању и систематичној ревизији судова проучавалаца књижевности који су годинама некритички преузимани. Истицањем заблуда, промашаја и обмана претходника, између осталих и Исидоре Секулић и Јована Скерлића, ауторка наглашава да не постоје ауторитети, још мање они недодирљиви, као и то да је поштење критичара и његов објективни суд изнад личних склоности и симпатија. *Проза душе* Јасмине Ахметагић још једном и недвосмислено показује да не постоје изоловане појаве ни радикални прекиди, као и то да је приликом истраживања српске књижевности, али и било које друге области, кључно вратити се изворима, пажљиво их прочитати и проучити, јер упркос томе што се гласови прошлости временом мењају, истина остаје у речима сачувана.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Матић, Душан. „Ускоковић и Београд“. *Пројланак и ум*. Београд: Нолит. 1969, 97–113.
- Гавриловић, Зоран. *Српска модерна*. Сарајево: Свјетлост. 1960, 3–21.
- Петковић, Новица. „Софкин силазак“. *Два српска романа: сјудије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд: Народна књига, 1988, 13–175.

Мср Милица М. Лазовић
Универзитет у Београду
Докторанткиња на Филолошком факултету
Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија
milica.m.lazovic@gmail.com

UDC 821.134-14.09 Borges J. L.

БОРХЕСОВА ПОЕТИЧКА МЕТАФИКЦИЈА

(Дејан Милутиновић. *Poetica borgesiana*, књижевност њо Х. Л. Борхесу.
Ниш: Нишки културни центар– Филозофски факултет, Ниш, 2015)

Poetica borgesiana, књижевност њо Х. Л. Борхесу Дејана Милутиновића представља вешто и прецизно уређену антологију поетичких фрагмената једне од најзначајних и најутицајнијих фигура књижевности двадесетог века. Књига је резултат вишегодишњег континуираног Милутиновићевог бављења Борхесом и садржи делове ауторовог магистарског рада *Борхесова експлицитна и имплицитна поетика пријоведања* као и прерађене верзије објављених текстова *Магични реализам њо Х. Л. Борхесу* (Књижевни лисц, бр. 35/36, 2005, 16) и *Теоријске основе Борхесове нарајивне поетике* (Зборник Мајице српске за књижевност и језик, књига LII, свеска 2, 2004, 413–442).

Милутиновић, неуобичајено за стручну монографију, причу о Борхесу почиње (мета)фикционалним прологом, „spin-off“ причом о полицајцу из култне сцене комедије Срђана Драгојевића *Ми нисмо анђели* (по аутору најпопуларније асоцијације на Борхеса). Полицајац из филма, у *Прологу* постаје опседнут детективским прикупљањем информација о аргентинском књижевнику, а приповедач нам биографске податке о Борхесу и странице које следе представља као резултате те истраге. Овакав оквир је покушај аутора да текст о Борхесовој поетици конципира у маниру те поетике, да створи фракталну слику, *mise en abyme* ефекат, односно, да о Борхесу проговори борхесовски.

Борхесови поетички принципи могу се проучавати на два нивоа: као иманентни – уткани у конструкције самих текстова и као експлицитни – исказани поетички ставови. Иако оба начина одређује као важна, Милутиновић наглашава да ће се у књизи *Poetica borgesiana* бавити искључиво експлицитном Борхесовом поетиком. Таквим опредељењем аутор је себи наметнуо обавезу да сакупи и класификује све поетичке фрагменте из Борхесовог опуса и изабрао улогу редактора неке врсте Борхесовог поетичког каталога (и Милутиновић на једном месту своју књигу назива појмовником (14)), форме коју је библиотекар Борхес високо вредновао.

Књижевне теме о којима Борхес говори у својим текстовима Милутиновић је распоредио у двадесет два поглавља која је груписао у три шира тематско-проблемска круга: први круг чине сегменти који се тичу аутора и стваралаштва (*О уметности/књижевности, О аутору, О стварању, О књижевним конвенцијама и О односу уметности и стварности*), други круг чине поетички искази који су фокусирани на сам текст (*О шекспиру, О историји шекспира, О поезији, О прози, О прозним жанровима, О наративу, О наративу 'историје' прироведних жанрова, О (поезијском) језику, О фигурама, О преводу*), трећи тематски круг бави се „прагматичким аспектом књижевности“, контекстом и позицијом читаоца/интерпретатора (*О вредности књижевних шекспира, Књижевност и идеологије, О књижевним школама и есејистици, О средњем веку, романтизму и авангарди, О магичном реализму, О читаоцу, О критици*).

Аутор *Poeticae borgesianae* главно полазиште Борхесових поетичких ставова проналази управо у авангардном померању на релацијама писац-дело-читалац, „и то тако да прво долази до убиства писца, након чега следи његово васкрсење у аутора“ (12), то померање се наставља до позиције у којој Борхес поистовећује активности аутора и читаоца: „Ко чита моје речи, управо их измишља“ (149). Идентификација читаоца са аутором произилази из Борхесовог књижевног/текстуалног пантеизма, веровања да сви текстови припадају јединственом субјекту, неком трансцендентном идентитету, и безвременом поретку. Нема оригиналности, али ни плагијата, понављања су хераклитовска, увек другачија; урођена у другу реку, односно други контекст, она производе другачије интерпретације.

Еклетицизам који проналазимо у Борхесовом стваралаштву не дозвољава нам да га сврстамо у једну филозофску, идеолошку или поетску формацију. Честе промене позиције из које проговара условиле су појаву наизглед противречних ставова о књижевности. Милутиновић, међутим, добро запажа да су те противречности само условне и да их као заједнички садржалац наткривљује Борхесова мистичка дијалектика (аналогна теолошким ставовима да и добро и зло долазе од Бога) према којој супротности упућују ка истом, јединственом архетипском ентитету, архитексту или хипертексту (некада смештеном у корице једне (пешчане) књиге, а некада распрострањеном на безброј полица Вавилонске библиотеке), те бивају измирене у поменутом трансцендентном субјекту.

Тематско-проблемски подељене Борхесове ставове о књижевности Милутиновић синтетиче на крају, у сегменту *Et cetera*, у коме говори о идејно-идеолошком пољу Борхесове поетике, односно о три појма који се у том пољу преклапају: трансценденцији, релативизму и семиози.

Трансценденција се односи на Борхесово бескрајно метафизичко уоквиривање конкретних појава. Над сваком конкретном појавом налази се категорија, архетип, коме је надређен архетип архетипа, и тако у недоглед (и овде се уочава већ поменути *tise en abyme*, поступак који Милутиновић издваја као важну карактеристику Борхесовог стваралаштва). Недокучивост суштине не обесхрабрује потрагу за њеном спознајом, испуњење се остварује преко самог тог трагања за „вишим“ истинама (несвесним и интуитивним путевима) кроз које се архетипски светови могу наслутити. „Суштина ма које појаве није у њеној конкретној манифестацији, плану израза, већ се она налази прикривена иза тих конкретних манифестација и може се наслутити само кроз издвајање и посматрање односа са сличним појавама“ (164). Милутиновић наведеном реченицом повезује трансценденцију са следећим идејним сегментом Борхесове поетике – семиотиком. За Борхеса су појавности само кодови „виших“ садржаја, „само знакови у тексту Некога или Нечег“ (167); када се овај исказ доведе у везу са историјском методом стиже се до закључка да свако текстуално представљање догађаја подразумева повиновање конвенцијама текста што

производи искривљени одраз тих догађаја и сваку интерпретацију (бар) двоструко удаљава од истине. У оваквом одређењу Борхесове семиотике проналазимо и трећу идејно-идеолошку одредницу његовог стваралаштва – релативизам. Борхес сматра да је све(т) само сан одређене (али несталне, некохерентне) субјективности и да се због тога нужно доводе у питање истиносне вредности и онтолошки статус егзистенцијалних императива. Релативне су и категорије прошлости, садашњости и будућности. Милутиновић објашњава да у Борхесовом поетском универзуму један чин може бити одређен и као узрок и као последица другогачиме се пориче сукцесивност времена, а вечност се одређује као једина истинска временска категорија (архетип времена).

Идејно-идеолошка анализа на најбољи начин је разјаснила два важна и често постављана питања о Борхесу: какав је однос Борхесове књижевности и постмодернизма и каква је природа и улога фантастике у његовом опусу? Милутиновић показује да родоначелник постмодернизма не припада постмодернистима. Поред великог броја истих поступака и схватања о тексту између Борхеса и постмодерниста постоји дијаметрална идеолошка разлика: док постмодернизам оспорава и декомпоније сам појам хуманизма и гносеолошке функције уметности, Борхес инсистира на метафизичкој компоненти и кантовској трансцендентној усмерености уметности. Критеријум фантастичног означен је као „темељно аксиолошко, естетско, епистемолошко и онтолошко мерило“ (162), односно, „основно начело по коме је Борхес судио о делима уметности“ (21). Борхесово упорно одбацивање реалистичког поступка као неадекватног за идеалистичко схватање света и уметности наметнуло је синтагму „магични реализам“ као најадекватнију за опис његових наратива.

Прикупљање Борхесових навода о књижевности, њихово систематизовање и тумачење представља огроман допринос за разумевање и тумачење комплетног опуса овог аргентинског писца, а једнако је значајно и за разумевање авангарде и (пост)модерне. Може се закључити да је покушај Дејана Милутиновића да у борхесовском маниру споји фикционални и научни дискурс као резултат дао успелу поетичку метафикцију која књижевности Борхеса не намеће сопствене методолошке оквире него се потпуно уклапа у саме концепте поетике којој приступа.

*Мср Иван Ђ. Стојиљковић
Докторанд студија филологије на
Филозофском факултету у Нишу
brodolomnik@yahoo.com*

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ
(1930–2016)

Светозар Кољевић, рођен 9. септембра 1930. године, у Бањалуци, оставио је значајну научну заоставштину као српски академик, професор енглеске књижевности, компаратиста, есејиста и књижевни критичар, преводилац и члан АНУРС. Студирао је енглески језик и књижевност и југословенску књижевност на Универзитетима у Загребу и Београду, гдје је дипломирао 1954. године. Стекао је магистратуру из енглеске књижевности на Универзитету у Кембриџу 1957. године, под менторством познатог историчара енглеске књижевности Дејвида Дејчиза. Докторирао је на Филозофском факултету у Загребу 1959. године.

Универзитетску каријеру отпочео је на Филозофском факултету у Сарајеву 1958. године, гдје је промовисан у звање редовни професор 1971. године и гдје је предавао све до 1992. године. Ратни вихор довео га је у Нови Сад гдје је наставио да предаје на Филозофском факултету све до 1995. године када одлази у пензију. Наставио је да предаје енглеску књижевност као гостујући професор на Филозофском факултету у Никшићу, Бањалуци и Српском Сарајеву.

Светозар Кољевић, као истакнути гостујући професор, држао је веома запажена предавања на познатим универзитетима, не само на простору бивше Југославије (Београд, Загреб, Љубљана, Нови Сад), већ у Британији (Оксфорд, Лондон, Бирмингем, Шефилд, Глазгов, Ланкестер), Америци (Харвард, Принстон, Хоуп Колиџ, Беркли...) и диљем „белог света“, како би он то у шали рекао (Сеул). Предавао је енглеску и компаративну књижевност и на постдипломским студијама школске 1963/1964. на Универзитету Индијана.

Генерације и генерације студената на поменутих просторима памте професора Светозара Кољевића по изузетној виспрености, по снажним, интелектуално провокативним и често веома драмски узбудљивим анализама књижевних и културолошких тема које је храбро отварао и смјештао у компаративни контекст. Памтиће га, прије свега, по изванредном познавању енглеске и компаративне (српске) књижевности, али и по ријетком

смислу за хумор, старинском господству и отмености. Његов педагошки приступ, заснован на дубокој хуманости и изузетно коректном односу према студентима који су долазили на његове часове са узбуђењем, увијек очекујући још један нови план на коме су могли градити своје ставове, развијати сензибилитет за књижевне и културолошке теме, остао је као риједак примјер и модел многим генерацијама које га слиједи.

Овакав доживљај стручног, педагошког, креативног и хуманог имали су и студенти Филозофског факултета у Никшићу којима је професор Светозар Кољевић посветио неколико година свог преданог рада. Стицај околности одлучио је да га ја позовем, као једног од најугледнијих професора енглеске књижевности, да буде гостујући професор у Црној Гори, што је он тада (1995) са задовољством прихватио. На моје питање: „Да ли бисте нам дошли на Филозофски факултет као гостујући професор“, одговорио је: „Врло радо, ако ме позовете!“ Услиједио је и званични позив, који су пратиле године посвећених предавања професора Кољевића, а које су оставиле неизбрисив траг на Катедру за енглески језик и књижевност.

Гостовање професора Светозара Кољевића на Филозофском факултету у Никшићу била је изузетна прилика не само за студенте, већ и за многе од нас, његове колеге, да са њим подијелимо понеки радосни тренутак, било поводом објављивања књиге, или пак одласка на неку конференцију. Знали смо и да подијелимо и понеки тренутак бола: када нам се земља распадала, породице напуштале своје домове, заједнички „духовни, породични и културни простор“, како је знао да каже. Подијелили смо и бол због бомбардовања некада нам заједничке земље и морали смо да због првих бомби бачених на Подгорицу одложимо промоцију превода његове књиге *Постјање еја* (*The Epic in the Making*), која је објављена 1980. године у Енглеској. Када се промоција коначно догодила у Модерној галерији, прво запажање професора Светозара Кољевића било је да није лако говорити у простору у коме си окружен сликама савремене њемачке графике у тренутку док нас свјежа сјећања подсјећају на тек окончано бомбардовање и толико изгубљених живота.

Светозар Кољевић није био само посвећени и надахнути професор ријетког дара. Истраживао је путеве књижевности и оставио нам је у наслеђе 22 изузетне књиге (*Тријумф интелекцијације, Хумор и мит, Вавилонски изазови, Енглески њесници двадесетог века, Енглески романијери двадесетог века*) и на стотине научних чланака из енглеске и компаративне књижевности. Многе од ових студија добиле су заслужене награде. Дио бола који је однио са собом односи се и на његов приређивачки подухват *Модерна српска проза у 25 књига*, чији је рукопис 1992. године предат сарајевској „Свјетлости“, а који због рата у БиХ никада није објављен.

Професора Светозара Кољевића дуго ће памтити његови студенти и колеге. Понекад ће поменути и одјеке бола у својим душама и његове колеге – академици на вијест о његовом одласку. Одјекиваће ријечи Матије Бећковића да му се наслов Кољевићеве књиге *Тријумф интелекцијације* чинио као најбоља формулација за њега самога. Ријечи Љубомира Симовића под-

сјећаће на дјело Светозара Кољевића које „представља велику раскрсницу, на којој се укрштају и развијају два магистрална тока: англосаксонске и српске књижевне теме“. Миро Вуксановић подсјећаће да ће проћи много времена прије него будемо имали интелектуалца као Кољевића, јер је, између осталог, слао „у велики језик истину колико је наша литература и била и остала моћна“.

Ипак, најдубљи и најтрајнији траг утиснуо се у душама његових потомака, који ће дуго чувати сјећања на драгог им оца, дједу... И можда ће се понекад подсјетити ријечи Рајка Петрова Нога изговорених у опроштајном говору на гробу професора и академика Светозара Кољевића: „Један по један отходе господа“.

Радојка Вукчевић

РЕГИСТАР

Индекс кључних речи

авангарда 103
адаптација 481
Александар Сандић 521
амбигвитет 155
анимализација уметности 603
архивска грађа 25
Архилохијска строфа 655
архитект 191
асоцијација 343
аутобиографско приповедање 789
аутопетика 729
аутополемика 481
аутоцитатност 773
афективни експресив 457

Б. Пекић 487
Б. Ћопић 457
балада 319
бергсонизам 713
библијски подтекст 843
биографија 365
биће 741
Бог 819
боја 319
Бранко Ћопић 763, 773
Бранково коло 353
брачна љубав 175

Василије Јовановић Бркић 365
Венеција 25
Византија 103
Виридијана 487
високи модернизам 429
војничка псовка 457

Гертруда Стајн 683
говорни жанр 457

Д. Михаиловић 457
Д. Ћосић 457

Дело 353
детињство 789
Дидро 175
Димитрије Митриновић 93
дисконтинуитет 843
дјед 789
добар 343
Доментијан 39
драмски јунак 665
драмско дело 365
друштво 343
Дубровник 353
Дуга гравитације 139
духовна историја 59
духовно 39

егзистенцијализам 419
егзистенцијална позиција човека 819
експресионизам 603
енглески сонет 397
Енциклопедија 175
епистоларна грађа 365
епифанија 405
есеј 39, 59
естетика 405, 713
естетичка интуиција 59
естетско 39

жанр 683
жанровска поливалентност 59
жанровска транспозиција 875
женска књижевност 397
животни полет 713
запитаност 857

Златно руно 487
зооними 763

Иво Андрић 377
идеологија 637

изасланик 25
иновативност 665
интегралност 59
интегритет 83
интермедијалност 59
интертекстуалност 155
инцест 603
Ирска 405
историја 353
историографска метафикција 155
италијански сонет 397

Ј. Радуловић 457
језик 405
Јован Скерлић 93

Квинт Хорације Флак 655
књиге за народ 211
књижевна еволуција 713
књижевна историја 39
књижевна периодика 211
књижевност за децу 773
књижевноисторијске промене 429
косовски мит 191
кретање 7
култура 103
културни материјализам 637
културноисторијска самосвест 59

Л. Буњуел 487
Лазар Томановић 521
либертенство 175
лирика 319
Лукијан Мушицки 655
љубавни троугао 875
Љубомир Симовић 819

мали наративи 419
манифест 419
Матица српска 211, 217
мемоар 59
Милош Видаковић 93
Милош Црњански 377
Миодраг Павловић 191
мирис 319
Млада Босна 93
модернизам 377
модернизација облика 445
модерно доба 843
молитвени дискурс 843
Момчило Настасијевић 191
морал 175

национална култура 343
национални препород 211

неосимболисти 445
Николај Тимченко 697
Ниче 665
нови историзам 637
„нови национализам“ 93
Нови Сад 521
норма 445

обред 319
овостраћење 115
опкорачење 397
Оскар Вајлд 683
особа 763
отац 789
отворене параболе 419

парадоксни јунак 83
пародија 481
педесете године 697
персона 729
персоналност 83
песма 741
песма у прози 683
песнички поступак 857
песнички субјект 741
Петар Велики 25
Петар II Петровић Његош 365
Петар Трећи 365
пешер 623
питање 857
питање слободе 875
Планета Дунав 819
подвојеност лика 729
поетика 7, 773, 843
Поетичка ретензија 429
поетска слика 397
понављање 773
Портрет уметника у младости 405
послератна српска књижевност 697
постмодернизам 155
постструктурализам 231
први Псалам 623
Први светски рат 377
презентизам 637
прелом векова 665
преображај 665
преписка 521
привилеговани посматрач 83
просветитељство 211
простор 7
психолошки аспект 457
псовка 457
путопис 103
разрешење 729

располућеност 83
 Растко Петровић 377
 религиозни јунак 487
 Ролан Барт 231
 рукопис 521
 руски формализам 713

С. Ковачевић 457
 Сава Владиславић 25
 савремена српска проза 429
 сакралност 115
 самоогледање 741
 семантичка деривација 763
 Свети Сава 39, 623
 Свети Симеон 623
 симбол 319
 симболичност 115
 слобода 175
 Слобода стваралаштва 697
 смрт 789
 социјални и етички аспект 457
 социологија брака 875
 Српска драма 665
 Српска књижевност 93
 српска поезија 603
 Српска православна велика гимназија у
 Новом Саду 217
 српска усмена поезија 319
 стални облици 445
 Станислав Винавер 697
 статус жене 875
 стварност 139
 стил 39
 структурализам 231
 субверзија 637

Текст 231
 Теодосије 39, 623

Тихомир Остојић 211
 Тихомир Остојић (1865-1921) 217
 Томас Пинчон 139
 традиција 191, 445
 традиционалне вредности 429
 Тракл 603
 трансцендентална романтика 115
 трилогија 819

угроженост 857
 укидање дистанце 83
 уметност 103
 усмена лирика 7

фалсификат 155
 фантазија 139
 фантастика 139
 феноменолошка редукција 115
 фигурација 603
 филозофија 857
 Филозофски факултет у Скопљу 217
 филологија 115
 фитоними 763
 Франц Кафка 419

Херцег Нови 521
 хибриднаост 59
 хијератичност 115
 храбар 343
 хронотоп 83

цар Душан 353
 цвеће 319
 целина форме 115
 Цетиње 521

Шћепан Мали 365

*

Avant la lettre 83

COH-METRIX 683

Diffugere nives 655

ИМЕНСКИ КАТАЛОГ

- Авакум, архимандрит црногорски (XVIII век) 365, 372, 373
 Августин Аурелије (Aurelius Augustinus) 579, 581, 641
 Аверкије (XVII век) 273
 Аврамовић Зоран 395
 Агион Габријел (Gabriel Aghion) 175
 Αγουρίδης Σάββας 627, 635
 Агреси 194
 Адам Пол (Paul Adam) 110
 Адамовић Драгослав 72
 Адамовић Лујо 353, 361, 362
 Адамовски Јан 8, 22
 Адлер Џереми (Jeremy Adler) 603
 Адорно Теодор 40, 53, 54, 88, 252, 430
 Азар Пол (Paul Hazard) 266
 Ајдачић Дејан 278, 325, 327, 337, 351
 Ајџановић Јелена Т. 343
 Ајџановић Милан С. 763, 764, 766, 768, 770
 Акбаров Азамат (Azamat Akbarov) 936
 Аквински Тома, свети (Saint Thomas D'Aquin) 405, 406, 409, 410, 679
 Албахари Давид 560, 561, 935
 Алексић Јана М. 59, 293, 576, 577
 Алексић Милан 303, 556, 573, 574, 576
 Ален Грејем (Allen Graham) 236
 Алигијери Данте (Dante Alighieri) 264, 294
 Алтисер Луј (Louis Pierre Althusser) 430
 Алфијери Виторио (Vittorio Amedeo Alfieri) 276, 279
 Ангелов Боњу Ст. 271, 273
 Андерсен Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 935
 Андерсон Метју Смит (Matthew Smith Anderson) 177, 189
 Андрије Бернар (Bernard Andrieu) 881, 883, 900, 902
 Андрић Александар 448
 Андрић Иво 109, 281, 285, 286, 287, 377, 379, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 394, 395, 429, 435, 437, 440, 473, 475, 502, 503, 511, 557, 560, 561, 564, 566, 570, 698, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 805, 806, 807, 929, 930, 931, 932, 933
 Андрић Јелена 930
 Андросов Сергеј О. (Сергей Олегович Андросов) 27, 28, 29, 30, 31, 32
 Анђелковић Сава 550
 Антоније Велики, свети 270, 271, 272, 274
 Аполинер Гијом (Guillaume Apollinaire) 512, 610, 613
 Апостолос Стерјопулу Елени 747, 760
 Апраксин Фјодор М. (Фёдор Матвеевич Апраксин) 29
 Аптер Емили (Emily Apter) 265
 Ардан Фани (Fanny Ardant) 175
 Арежина Мирјана 914, 915, 916
 Аријес Филип (Philippe Ariès) 189
 Аристотел (Αριστοτέλης) 160, 180, 269, 405, 406, 410, 575, 670, 756, 867
 Аристофан (Αριστοφάνης) 90, 268
 Арнолд Метју (Matthew Arnold) 266
 Арсеније IV Шакабента 367
 Архилох (Αρχιλόχος) 268
 Атанасије Александријски 270, 271
 Ататурк Мустафа Кемал (Mustafa Kemal Atatürk) 112
 Аћин Јовица 62, 241
 Ауербах Ерих (Erich Auerbach) 265, 266, 267
 Ахметагић Јасмина М. 487, 491, 493, 496, 498, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 937, 938, 939, 940, 941
 Бабић Душко 558
 Бабић Сава 585, 680

- Бајазит, султан (لوا ديزياب) 85, 87
 Бајић Драгана 171
 Бајић Ђорђе 222, 226
 Бајрон Џорџ Гордон (George Gordon Byron) 209, 285
 Бајчета Владан 570
 Бакић Драган 569
 Баконски Анатоли Е. (Anatol E. Baconsky) 291
 Балденсперџе Фернан (Fernand Baldensperger) 266
 Балзак Оноре де (Honoré de Balzac) 77, 236
 Баљиви Ђуро 355
 Бан Матија 551, 928
 Бандић Милош И. 512
 Бандуревић Анселмо 355
 Бањаи Јанош 585, 586
 Бараћ Станислава 571
 Барац Антун 50, 56
 Барбис Анри (Henri Barbusse) 380, 387, 391, 393
 Барјатински Фјодор (Фёдор Барятинский) 374
 Барт Анријета (Henriette Binger Barthes) 231
 Барт Ролан (Roland Barthes) 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 291
 Бартелинк Герхард J. M. (Gerhardus Marinus Johan Gerhard Bartelink) 271
 Бартмињски Јежи (Jerzy Bertmiński) 343, 351, 914
 Батај Жорж (Georges Albert Maurice Victor Bataille) 166, 287
 Батлер Џудит (Judith Butler) 431
 Бах Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 70
 Бахтин Михаил 168, 291, 430, 578, 853
 Башлар Гастон (Gaston Bachelard) 675, 679
 Башчаревић Снежана С. 419
 Бегић Мидхат 443
 Беговић Никола 328, 329, 336
 Бедов Драгана 697
 Бек Аугуст (August Boeckh) 116, 120, 124
 Бекер Мирослав 241
 Бекић Томислав 23, 265
 Беклемишев Петар 29, 30
 Белић Александар 226
 Белзи Кетрин (Catherine Belsey) 245
 Беме Јакоб (Jakob Böhme) 605
 Бен Готфрид (Gottfried Benn) 614
 Бенвенист Емил (Émile Benveniste) 238
 Бенјамин Валтер (Walter Benjamin) 106, 252, 430, 871, 872
 Бенсе Макс (Max Bense) 40
 Бергсон Анри (Henry Bergson) 65, 407, 413, 605, 713, 714, 715, 716, 717, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726
 Берђајев Николај (Николай Александрович Бердяев) 80, 580
 Берлиоз Хектор (Hector Berlioz) 247
 Берман Маршал (Marshall Berman) 432
 Берта Ана 543
 Бертран Алојзијус (Aloysius Bertrand) 683
 Бетовен Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 67, 70
 Бећковић Матија 946
 Бечановић Николић Зорица С. 243, 267, 652
 Билоне Еми (Amy Billone) 398
 Биргер Готфрид А. (Gottfried August Bürger) 576
 Бихаљи-Мерин Ото 414
 Бичер Мартинс Сесилија (Cecilia Beecher Martins) 935
 Бичков Андреј Станиславович 460
 Бјелановић Саво 523
 Бјелетић Марта 351
 Бјелић Никола Р. 175
 Благојевић Десимир 511, 705
 Блажић Милена Милева 303
 Блај Роберт (Robert Bly) 603
 Бланден Едмонд (Edmund Blunden) 391
 Блејк Вилијам (William Blake) 193, 817, 818
 Блум Харолд (Harold Bloom) 140, 644
 Бобаљевић Сабо 355
 Бован Владимир 327, 329, 336
 Богдановић Димитрије 289, 624, 634, 635
 Богдановић Катарина 555
 Богдановић Милан 564, 701, 702, 703, 704, 705
 Богдановић Недељко 474, 475
 Богишић Валтазар 334, 336, 917, 918
 Богојевић Светлана 338
 Богојавленский Сергей К. 27, 35
 Богutowић Драган 827
 Бодлер Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 563, 603, 683, 684, 686
 Бодријар Жан (Jean Baudrillard) 581
 Боеч Жил (Gilles Boëtsch) 881, 883, 900, 902
 Божанић Снежана 912
 Божић Софија 568
 Бојић Лазар 288
 Бојић Милутин 103, 104, 113, 667, 671, 674, 677, 679
 Бојовић Злата 355, 362
 Бокачо Ђовани (Giovanni Boccaccio) 276
 Болоњ Жан-Клод (Jean Claude Bologne) 881
 Бонар Пјер (Pierre Bonnard) 75
 Бори Имре 586

- Борхес Хорхе Луис (Jorge Luis Borges) 146, 153, 155, 161, 168, 171, 281, 942, 943, 944
 Бофре Жан (Jean Beaufret) 424, 425, 427
 Боциса Димитрије 32
 Бошков Живојин 509, 512, 556
 Бошковић Драган 113, 338
 Бошковић Радосав 542
 Бошковић Руђер 355
 Бошњаковић Жарко 541
 Брагина М. А. 346
 Брадаш Марија 906, 907
 Брајовић Тихомир 285, 286, 287, 481, 482, 742
 Бранђолица Томислав 568
 Бранковић Вук 85, 86, 199, 551
 Бранковић Ђорђе 225
 Бранковић Ђурађ 199, 201, 202, 357, 677
 Бранковић Стефан 916
 Братанић Бранимир 541
 Браунинг Елизабет Берет (Elizabet Beret Brauning) 397, 398, 400, 402
 Браунинг Роберт (Robert Browning) 397
 Бредбери Реј (Ray Bradbury) 934, 935
 Брехт Бертолт (Bertolt Brecht) 252
 Бритен Вера (Vera Brittain) 391
 Бркић Светозар 414
 Брод Макс (Max Brod) 426
 Бродел Фернан (Fernand Braudel) 361
 Бромберт Виктор (Victor Brombert) 284
 Бронте, сестре 430
 Брук Питер (Peter Brook) 59, 80
 Брук Руперт (Rupert Brooke) 382
 Брукс Питер (Peter Cannon-Brookes) 581
 Бублић Драган 380
 Бугарски Ранко 415
 Бујац Миљенко 570
 Булатовић Миодраг 463, 511
 Булгаков Михаил Афанасијевич (Михајл Афанасьевич Булгáков) 580
 Булован Илија 568
 Буљан Маријан 569
 Бунић Вучић Иван Џиво 915
 Буњуел Портолес Луис (Luis Buñuel Portolés) 487, 488, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 497
 Буонароти Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 566
 Бурдије Пјер (Pierre Bourdieu) 243, 250, 284
 Буркхарт Јакоб (Jacob Burckhardt) 50, 676, 678
 Буха Бошко 349
 Буш Џорџ (George Walker Bush) 652, 653
 Вагнер Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 196
 Вајзенбургер Стивен (Steven Weisenburger) 142, 143, 149
 Вајлд Оскар (Oscar Wilde) 686, 687, 689, 690, 691, 692, 693, 694
 Вајнингер Ото (Otto Weininger) 580, 613
 Вајсштајн Урлих (Ulrich Weisstein) 669, 679
 Валери Пол (Paul Valéry) 380, 513, 570
 Ван Гог Винсент (Vincent Willem van Gogh) 426, 705
 Ван Дајк Антонис (Anthonis van Dyck) 74
 Ван Ло Мишел (Louis-Michel van Loo) 176, 180
Варади Тибор 296, 298, 299
Василева Оља С. (Оља С. Василева) 578, 741, 761
Васиљев Душан 431, 501, 509
Васиљевић Илић Славица 916
Васиљевић Соња 268
Васић Драгиша 383, 393, 429, 431, 441
Васић Милоје М. 916
Везилић Алексије 210
 Веласкес Дијеро (Diego Velázquez) 68
 Велек Рене (René Wellek) 266, 427, 449, 454, 717, 718, 719
 Велимировић Здравко 481
 Велимировић Николај 97
 Величковић Маристела 80
 Величковић Станиша 427
 Велмар Јанковић Светлана 560
 Венијамин (XVI век) 273
 Венцловић Стефановић Гаврил 76, 210, 546, 547, 548
 Вермер Јоханес (Johannes Vermeer) 78
 Верн Жил (Jules Verne) 253
 Верфел Франц (Franz Viktor Werfel) 611
 Веселинов Иванка 257, 260
 Веселиновић Жарко 431
 Веселиновић Јанко 429, 430, 433
 Веселиновић Рајко Ј. 27, 35, 217, 218, 224, 226
 Веселиновић Соња 610, 614, 619
 Веселовски Александар Н. 12, 22, 266, 290, 291, 321, 337
 Веснић Миленко 353, 354, 355, 356, 357, 358, 362
 Ветрановић Мавро 355
 Ветрюк К. А. К. 344, 351
 Видаковић Александар 414
 Видаковић Милован 556, 576
 Видаковић Милош 97, 98, 99, 100, 380
 Вијар Едуар (Édouard Vuillard) 75
 Вико Ђамбатиста (Giambattista Vico) 276
 Вилкинсон Спенсер (Spenser Wilkinson) 524
 Вилмен Албер Франсоа (Abel-François Villemain) 266
 Вилсон Ричард (Richard Wilson) 243, 244

- Винавер Ковић Милица 285
 Винавер Станислав 103, 104, 105, 107, 108, 112, 113, 192, 202, 203, 440, 513, 613, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 713, 714, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726
 Винкелман Јохан Јоаким (Johann Joachim Winckelmann) 289
 Висковић Велимир 707
 Витгенштајн Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 407, 408, 604, 605
 Витез Григор 300, 301, 302, 303
 Витезица Винко 80
 Витић Зорица 270, 271, 272, 273, 274
 Витошевић Драгиша 502, 504
 Вишњић Филип 806, 897
 Вјежбицка Ана (Anna Wierzbicka) 343
 Владислав Граматик 273
 Владиславић Лука 26
 Владиславић Рагузински Сава 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37
 Владушић Слободан 730, 738
 Влахо, свети 353, 354, 357, 358, 360
 Војиновић Милош 76
 Војновић Иво 357
 Волан Софија (Sophie Volland) 187
 Волтер, Франсоа Мари Аруе (Voltaire, François Marie Arouet) 177, 179, 246
 Волф Курт (Kurt Wolff) 604, 605
 Вон Мишел (Michael Vaughan) 716
 Ворен Остин (Austin Warren) 427, 449, 454
 Ворф Бенџамин Ли (Benjamin Lee Whorf) 344
 Вранкова Камила (Kamila Vráňková) 935
 Врбавац Јасмина 875, 880, 881, 891, 902
 Вујиновић Јанко 461, 475
 Вујиновић Сања 543
 Вујић Владимир 289
 Вујић Јелена Љ. 397, 402, 403
 Вујић Јоаким 926
 Вујновић Татјана 320, 327, 329, 338
 Вукадиновић Алек 448, 452
 Вукадиновић Предраг 65, 67, 80
 Вукадиновић Снежана М. 269
 Вукић Ана 773, 774, 786
 Вукићевић Дејан 697, 698, 709
 Вукићевић Илија 559
 Вукмановић Ана В. 7, 910
 Вуковић Ђ. 707С
 Вуковић Мира 679
 Вукомановић Милан 26, 35
 Вукотић Александра Ч. 936
 Вуксановић Миро 947
 Вукчевић Радојка 933, 947
 Вуличевић Људевит 524
 Вуловић Светислав 524
 Вулф Вирџинија (Virginia Woolf) 377, 382
 Вучковић Радмила 301
 Вучковић Радован 84, 394, 562, 563, 564, 565, 566, 666, 679, 699
 Вучо Александар 302
 Гавела Ђуро 556
 Гавриловић Андра 207, 289, 915
 Гавриловић Драгутин 471
 Гавриловић Зоран 554, 937, 941
 Гавриловић Миломир М. 819, 822, 836, 840, 841
 Гадамер Ханс-Георг (Hans-Georg Gadamer) 133
 Галибовић Сулејман 792
 Гантар Кајетан 448
 Гар Роже Мартен ди (Roger Martin du Gard) 391
 Гарибалди Ђузепе (Giuseppe Garibaldi) 162
 Гароди Роже (Roger Garaudy) 421, 427
 Гароња Радованац Славица 301, 336
 Гарсија Маркес Габријел (García Márquez Gabriel) 266
 Гасенди Пјер (Pierre Gassendi) 179
 Гатари Пјер-Феликс (Pierre-Félix Guattari) 430, 432
 Гађиновић Владимир 95, 100
 Гвераци Франческо 524
 Гвозден Владимир 111, 113, 558, 571
 Геземан Герхард 8, 22, 323, 336
 Генеп Арнолд ван (Arnold van Gennep) 14, 22
 Геон Анри (Henri Ghéon) 380
 Георге Стефан Антон (Stefan Anton George) 379
 Гери Џон (John Gery) 933
 Гершић Григорије 661
 Геталдић Марин 355
 Гете Јохан Волфганг (Johann Wolfgang von Goethe) 89, 128, 266, 282, 289, 429, 437, 525, 556, 907
 Гибсон Мел (Mel Columcille Gerard Gibson) 349
 Главач Борис 468, 475
 Глишић Милован 928
 Глумац Душан 635
 Глушчевић Зоран 461
 Гогољ Николај Васильевич (Николай Васильевич Гоголь) 70, 281
 Гоја Франсиско Хосе де (Francisco Jose de Goya) 68, 389
 Гојковић Даринка 680
 Гојмерац Евгенија 932

- Гол Шарл де (Charles de Gaulle) 511
 Голдони Карло (Carlo Goldoni) 928
 Голицин Димитрије 372
 Головински Матвеј Васильевич (Матвей Васильевич Головинский) 165
 Головкин Гаврило 28
 Голубовић Мирослав 391
 Гордер Јустејн (Jostein Gaarder) 579, 581
 Гордић Петковић Владислава 880, 881, 889, 893, 902
 Гордић Славко 509, 827, 841
 Готје Теофил (Theophile Gautier) 282
 Готони/Котони Доменико (Domenico Gottoni/Cottoni) 32
 Грбић Драгана 557, 575
 Грбић Мирјана 338
 Грбић Саватије 12, 22
 Грдинић Никола 447, 448, 454
 Грђић Бјелокосић Лука 327, 330, 337
 Грејвс Роберт фон Ранке (Robert von Ranke Graves) 389, 391
 Грелан Ханс (Hans Herlof Grelland) 883, 884, 889, 892, 902
 Гремас Жилијен Алжирдас 232
 Грим, браћа 907, 935
 Гринблат Стивен (Stephen Jay Greenblatt) 637, 650, 651
 Грицкат Ирена 431
 Грковић Милица 911
 Грлић Данко 680
 Грлић Рајко 481
 Грубачић Слободан 679
 Грујић Радослав 226, 227, 368, 369, 370, 372, 373, 375
 Грујић Тамара 303
 Грушановић Златко 876, 877, 878, 900, 902
 Грчић Јован Миленко 205, 206, 218, 219, 289, 503, 559
 Гундулић Тројан 357
 Гундулић Иван Циво 355, 359, 915, 916
 Гура Александар 323, 338
 Гурмон Реми де (Remy de Gourmont) 381
 Д'Аламбер Жан ле Рон (Jean le Rond d'Alembert) 177
 Д'Анунцио Габријеле (Gabriele d'Annunzio) 110, 383, 384, 386, 394
 Д'Ен Сузан (Suzanne d'Aine) 177
 Да Винчи Леонардо (Leonardo da Vinci) 67, 497
 Давичо Оскар 431, 511
 Давичо Хајим 560
 Дамјанов Сава 549
 Даничић Ђура 212, 254, 525, 556
 Даничић Софија 792
 Данојлић Божидар 448, 452
 Данојлић Милован 461, 511, 560, 561, 577, 793
 Дарвин Чарлс (Charles Darwin) 209, 719
 Датон Ричард (Richard Dutton) 243
 Дахуд Мичел (Mitchell Dahood) 624
 Дворник Борис 461
 Дворниковић Владимир 461,
 Дебељаковић Дена 336
 Дебиси Ашил-Клод (Achille-Claude Debussy) 70, 71
 Дедијер Владимир 93, 100
 Дединац Милан 100, 192, 275, 390, 395
 Дејчиз Дејвид (David Daiches) 945
 Деканић Соња 189
 Декарт Рене (René Descartes) 512
 Делез Жил (Gilles Deleuze) 430, 432, 714, 715, 719, 723
 ДеЛил Дон (Don DeLillo) 935
 Делић Јован 738, 790, 791, 792, 793, 797, 798, 800, 805, 844, 854, 855, 858, 873, 874
 Делић Лидија 23, 295, 905, 906
 Деретић Јован 192, 335, 338, 509, 556, 790
 Дерида Жак (Jacques Derrida) 240, 243, 246, 247, 249, 430, 432, 742
 Дероко Александар 110, 568
 Десница Бошко 570, 572
 Десница Владан 502, 503, 504, 511, 512, 567, 569, 570, 571, 572, 574
 Десница Урош 568, 569, 570, 572
 Деспих Ђорђе М. 191, 201, 203, 295
 Детелић Мирјана 23, 338, 905, 907
 Диби Жорж (Georges Duby) 189
 Дидро Ана-Антоанета (Anne-Antoinette Diderot) 179, 180, 184, 186, 187
 Дидро Дени (Denis Diderot) 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 246, 667, 670
 Диздаревић Зијо 798, 799
 Диздаревић Крњевић Хатица 324, 338
 Дикинсон Емили (Emily Dickinson) 397
 Диклић Арсен 302, 458
 Дил Шарл (Charles Diehl) 109, 110, 113
 Дилтај Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 120, 128
 Димитријевић Јелена 433
 Димитријевић Милан 258
 Димитријевић Стеван 375
 Димитрова Анета (Aneta Dimitrova) 272
 Димић Мома 458
 Дишан Марсел (Marcel Duchamp) 410
 Добровски Јозеф (Josef Dobrovský) 288
 Добросављевић Дренка 726
 Дојблер Теодор (Theodor Däubler) 607, 611
 Дојл Артур Конан (Arthur Conan Doyle) 168

- Долимор Џонатан (Jonathan Dollimore) 637, 651, 652
 Домановић Радоје 559, 924
 Доментијан, јеромонах 39, 44, 47, 48, 49, 50, 52, 55, 58
 Домјанић Драгутин 394
 Доржелес Ролан (Roland Dorgelès) 381, 387, 391
 Достојевски Фјодор Михајлович (Федор Михайлович Достоевский) 65, 414, 420, 440, 605
 Достян Ирина С. 27, 35
 Дошеновић Јована 301
 Драгин Гордана 541, 544
 Драгићевић Рајна 343, 344, 345, 346, 347, 349, 351, 352, 768, 770
 Драговић Марко 524
 Драгојевић Срђан 942
 Драгомировић Драган 555
 Дражић Јасмина Н. 343, 344, 352, 908, 913
 Драинац Раде 111, 192, 439
 Драјфус Алфред (Alfred Dreyfus) 163, 164
 Дреновац Бора 701, 702, 703
 Држић Марин 355, 915
 Држић Џоре 355
 Дрљача Душан 22
 Дуарте Хосе (José Duarte) 935
 Дуда Деан 105
 Дунђерски Гедеон 224
 Дурбешић Војмир 930, 931, 932
 Дучић Јован 25, 26, 27, 28, 29, 31, 35, 94, 95, 98, 103, 193, 357, 362, 383, 432, 563, 940
 Дучић Нићифор 524
 Душанић Дуња С. 377, 380, 393, 395
- Ђоловић Исидора Д. 875
 Ђорђевић Белић Смиљана 906, 907, 911
 Ђорђевић Бојан 570
 Ђорђевић Данило 258
 Ђорђевић Иринеј 571
 Ђорђевић Јелена С. 548
 Ђорђевић Јован 922, 925
 Ђорђевић Манојло Призренац 665
 Ђорђевић Петар Пера 555
 Ђорђевић Саша 906, 907
 Ђукић Јулкица 544
 Ђукић Перишић Жанета 388, 390, 395, 737
 Ђукић Трифун 653
 Ђурашковић Лука 476
 Ђурђевић Игњат 355
 Ђурић Ђорђе 517
 Ђурић Жељко 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
 Ђурић С. 545
 Ђуричић Младен Ст. 383
 Ђурчинов Милан 427
- Еванс Вивјан (Vyvyan Evans) 933
 Евола Јулијус (Julius Evola) 674, 679
 Егерић Мирослав 43, 65, 68, 291
 Ејхенбаум Борис (Борис Михайлович Эйхенбаум) 419, 427
 Еко Умберто (Umberto Eco) 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171
 Ел Греко (El Greco) 68
 Елез Весна В. 231, 281, 282, 283, 284
 Елизабета I Тјудор (Elizabeth I Tudor) 652
 Елиот Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 193, 294, 295, 377, 380, 381, 382, 406, 408, 413, 415, 416, 684
 Ендре Ади (Ady András Endre) 512
 Енценсбергер Ханс Магнус (Hans Magnus Enzensberger) 513
 Епикур (Επίκουρος) 178
 Епштејн Михаил (Михаил Наумович Эпштейн) 61, 62, 80, 825, 841
 Ераковић Радослав Љ. 253, 261, 365, 366, 375, 549, 550, 551
 Еремина Валерия И. 336, 338
 Еренрајх Макс 560
 Ерор Гвозден 263
- Жакоб Макс (Max Jacob) 792, 793
 Женевоа Морис (Maurice Genevoix) 381
 Женет Жерар (Gérard Genette) 284, 291, 579
 Жефаровић Христофор 367
 Живановић Јелица Р. 821, 823, 824, 828, 841, 844, 855
 Живанчевић Милорад 512
 Живанчевић Секеруш Ивана 375
 Живковић Ана 559
 Живковић Васа 564
 Живковић Драгиша 206, 512, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560
 Живковић Душан Р. 155
 Живојиновић Бранимир 607
 Живојиновић Живојин 395
 Жид Андре (André Paul Guillaume Gide) 247, 380, 381
 Жижек Славој 85, 91
 Жинестје Пол (Paul Ginestier) 876
 Жионо Жан (Jean Giono) 391
 Жирмунски Виктор Максимович (Виктор Макси́мович Жирму́нский) 266, 290, 291
 Жиродо Бернар (Bernard Giraudeau) 175
 Жицина Милка 431
 Жмегач Виктор 420, 427
 Жокур Луј де (Louis de Jaucourt) 188
- Загорац Јелена 608

- Задрин Максим 923
 Закс Жак 792
 Занети Антоније Марија (Antonio Maria Zanetti) 31, 32
 Зејниловић Лејла 936
 Зелић Герасим 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
 Зеџ Божидар 135
 Зечевић Слободан 332, 338
 Зима Дубравка 793
 Зискинд Патрик (Patrick Süskind) 604
 Златарић Динко 355
 Зола Емил (Émile Zola) 168, 283
 Зонтаг Сузан (Susan Sontag) 235, 240
 Зорић Павле 40, 42, 43, 44, 48, 57, 113, 699, 700, 710, 726
 Зрнић Лазар 221, 226
 Зуровац Мирко 424, 425
- Ибзен Хенрик (Henrik Ibsen) 414
 Ибришимовић Нецад 579, 580, 582
 Иванић Душан М. 205, 213, 260, 301, 550, 922, 923
 Иванковић Жељко 427
 Иванова К. 273
 Иванов Вячеслав В. 326, 338
 Ивановић-Баришић Милина 542
 Ивић Павле 541
 Ивков Бошко 60, 65, 80
 Игњатовић Јаков 256, 375, 501, 509, 525, 923
 Игњатовић Срба 426
 Игњачевић Светозар 413, 415, 416
 Иго Виктор (Victor Hugo) 247, 282
 Ижијовска Јелена 930, 932
 Илија, свети 354, 355
 Илић Александар 613, 707
 Илић Влатко 88, 91
 Илић Војислав 453
 Илић Данило 97, 100
 Илић Драгутин 665, 667, 674, 675, 678
 Илић Јован 214
 Илић Чедомир 938, 939
 Ингарден Роман (Roman Ingarden) 291
 Инголд Тим (Tim Ingold) 8, 17
 Иригарај Лус (Luce Irigaray) 431, 432
 Исаковић Антоније 511
- Јагић Ватрослав 205, 219, 221, 222, 223, 224, 227, 917
 Јакир Александар 567, 572
 Јакобсен Пер (Per Jacobsen) 291
 Јакобсон Роман (Роман Осипович Якобсон) 235, 724
 Јаковљевић Коста 258
- Јаковљевић Младен М. 139
 Јаковљевић Стеван Ј. 380, 391
 Јакшић Ђура 206, 208, 209, 256, 257, 259, 260, 557, 559, 564, 576, 926
 Јакшић Милета 205
 Јакшић Милутин 221
 Јанг Едвард (Edward Young) 557
 Јандрић Љуба 931
 Јанићијевић Валерија 301
 Јанковић Владета 48, 57
 Јанковић Емануил 928
 Јанковић Милица 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443
 Јасперс Карл (Karl Jaspers) 421, 866, 867
 Јахимовић Слађана 110, 113, 302, 574, 575
 Јевтић Боровоје 95, 98, 100
 Јејтс Вилијам Батлер (William Butler Yeats) 193, 294, 934
 Јеласка Маријан Здравка 568
 Јелача Стеван 91
 Јелена Анжујска 77
 Јелисавета I Петровна (Елизавета I Петровна) 373
 Јелић Јелена 402
 Јелић Милисав 383
 Јеремић Драган М. 775
 Јеремић Љубиша 790, 800
 Јерговић Миљенко 572
 Јерков Александар М. 429
 Јероним Стридонски 270
 Јеротић Владета 291, 544
 Јечменица Дејан 358, 359, 362
 Јингер Ернст (Ernst Jünger) 392, 393
 Јиричек Константин 221, 917
 Јован, архиепископ 272
 Јован Дебарски 272
 Јован, егзарх (IX-X век) 272
 Јован, презвитер 272, 273
 Јованов Светислав 879, 893, 902
 Јовановић Александар 300, 301, 303, 445, 454, 738, 749, 760, 837, 841, 855, 858, 873
 Јовановић Александар В. 405, 933
 Јовановић Бојан 457, 462
 Јовановић, браћа 212
 Јовановић Биљана В. 892, 902
 Јовановић Бркић Василије 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375
 Јовановић Владан 225, 226, 227
 Јовановић Вићентије 365, 366
 Јовановић Војислав М. 668, 671, 677
 Јовановић Данилов Драган 684, 685, 694
 Јовановић Драг. М. 16, 20, 22
 Јовановић Јован Змај 206, 208, 209, 212, 213, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 302, 303, 501, 564, 817, 922

- Јовановић Паја 356
 Јовановић Пера Сегединац 375
 Јовановић Слободан 709, 710
 Јовановић-Стипчевић Биљана 632, 634, 635
 Јовановић Томислав 415, 416, 546, 548, 634
 Јовић Бојан 610, 611, 619
 Јовићевић Татјана 558
 Јовичић Миодраг 709, 710
 Јозеф (Јосиф) II Хабзбуршки (Josef Benedikt August Johann Anton Michael Adam) 279, 371, 374, 928
 Јокановић Владимир 560
 Јокић Јасмина 14, 18, 22, 320, 327, 329, 332, 333, 334, 337, 338
 Јоксимовић Људмила 338
 Јосић Вишњић Мирослав 458
 Јосифовић Стеван 658, 659, 660, 661, 662, 663
 Јоцић Лука 260
 Јоцић Љубиша 431, 512
 Југовић Бошко 85, 86, 87
 Јунг Карл Густав (Carl Gustav Jung) 426, 494, 580, 605, 730, 731, 738
 Јурак Мирко 397, 403
 Јухас-Георгиевска Љиљана М. 274

 Кабакова Галина И. 330, 331, 335, 338
 Кавафи Константин (Κωνσταντίνος Π. Καβάφης) 108, 194
 Казанова Паскал (Pascale Casanova) 265, 266, 267
 Καϊμακῆς Δημήτρης 624, 625, 626, 635
 Кајзер Волфганг (Wolfgang Kayser) 291, 574, 851, 852, 855
 Калер Џонатан (Jonathan Culler) 160, 234, 237, 282
 Калимах (Καλλιμάχος) 268
 Каличанин Милена М. 637
 Ками Албер (Albert Camus) 421
 Кангрпа Милан 700
 Кандински Василиј (Василий Васильевич Кандинский) 606
 Каниц Феликс (Felix Kanitz) 525
 Кант Имануел (Immanuel Kant) 65, 251, 252, 677
 Кантакузин Димитрије 294
 Καρακόλης Χρήστος 630, 635
 Карановић Зоја 9, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 908, 912
 Καραβιδοπούλος Ιωάννης 631, 635
 Караулац Мирослав 930
 Карацић Вук Стефановић 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 104, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 359, 525, 541, 550, 556, 557, 558, 659, 907, 908, 914, 917
 Кардељ Едвард 510
 Карељан Никола 28
 Карлајл Томас (Thomas Carlyle) 669
 Каровић Немања З. 857, 874
 Кастан Никол (Nicole Kastan) 178, 187, 189
 Кастекс Пјер Жорж (Pierre-Georges Castex) 284
 Кастелветро Лудовико (Lodovico Castelvetro) 670
 Катарина I Алексејевна (Екатерина I Алексеевна) 25, 32
 Катарина II Алексејевна, Велика (Екатерина II Алексеевна) 177, 279, 371, 373, 374
 Катић Татјана 912
 Кафка Франц (Franz Kafka) 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 605, 607, 618, 735
 Кашанин Милан 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 205, 225, 289, 290, 291, 431, 502, 573, 576, 577
 Кашић Јован 337
 Келеман Золтан (Zoltán Kelemen) 297
 Келер Готфрид (Gottfried Keller) 90
 Келехер Џон В. (John V. Kelleher) 408
 Кембел Лили (Lily B. Campbell) 643
 Кембел Џозеф (Joseph Campbell) 729
 Кенеди Џон Ф. (John Fitzgerald Kennedy) 511
 Кернберг Ото (Otto Friedmann Kernberg) 580
 Кертис Џејмс (James Curtis M.) 725
 Керуак Џек (Jack Kerouac) 512
 Кине Едгар (Edgar Quinet) 266
 Кирил Скитополски 270
 Кирхнер Ернст Лудвиг (Ernst Ludwig Kirchner) 606
 Киш Данило 266, 586, 789, 790, 791, 792, 793, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801
 Кјеркегор Серен (Søren Kierkegaard) 421, 426, 680, 733
 Клајн Иван 770
 Кламер Карл (Klamer Eberhard Karl Schmidt) 604
 Кле Пол (Paul Klee) 606
 Клемент XI (Clemens PP. XI) 29
 Клемперер Виктор (Victor Klemperer) 298
 Клеут Марија 219, 222, 227, 253, 337, 776, 786, 907

- Климент Охридски 73
 Клодел Пол (Paul Claudel) 71
 Клоц Фолкер (Volker Klotz) 669, 680
 Кнежевић Миливоје В. 18, 23
 Коанди Кристијани (Christiane Cohendy) 175
 Ковач Никола 426
 Ковачевић Божидар 512
 Ковачевић Војо 556
 Ковачевић Душан 458, 463, 553, 875, 876, 877, 878, 884, 891, 897, 902
 Ковачевић Иванка 397, 403
 Ковачевић Јелена П. 553
 Ковачевић Милош 557, 801
 Ковачевић Синиша 461, 463, 470, 471, 475
 Ковачек Божидар 206, 214, 222, 227, 509, 512
 Коен Стенли (Stanley Cohen) 580
 Козак 670
 Козачински Мануил 925
 Кокошка Оскар (Oskar Kokoschka) 604
 Колендић Петар 916
 Колосова Валерия Б. 321, 327, 329, 338
 Колунџија Драган 448, 511
 Кољевић Светозар 300, 397, 403, 412, 415, 416, 560, 561, 805, 945, 946, 947
 Кон Геца 380, 572
 Компањон Антоан (Antoine Compagnon) 241, 281
 Константиновић Зоран 263
 Константиновић Милица 934
 Константиновић Радивоје 153, 171
 Константиновић Радомир 511, 579, 580, 581, 698, 699
 Контарини Доменико (Domenico Contarini) 105
 Конте Џозеф М. (Joseph M. Conte) 140
 Конфино Жак 560, 561
 Кончаревић Ксенија 845, 846, 855
 Коњевић Милошевић Николина 570
 Коњовић Петар 675
 Копитар Јернеј 277, 658
 Кораћ Гордана 933
 Кориган Јури (Yuri Corrigan) 733, 738
 Корнеј Пјер (Pierre Corneille) 670
 Корнер Ђовани II (Giovanni Corner/Cornaro) 28, 29, 32, 37
 Кортасар Хулио (Julio Cortázar) 266
 Корф Херман Август (Hermann August Korff) 127, 128
 Кос Еврим Ерсоз (Evrin Ersöz Koç) 935
 Косановић Богдан 26, 35
 Косановић Олга 113
 Косанчић Иван 85, 87
 Костадиновић Александар М. 713
 Костић Веселин 397, 403, 638, 642, 646, 653, 933
 Костић Лаза 191, 192, 206, 208, 209, 256, 365, 366, 375, 512, 550, 557, 558, 564, 618, 701, 702, 703, 806, 807, 817, 917, 922, 923, 926
 Костић Мита 27, 35
 Кочић Петар 96, 928
 Кохут Хајнц (Heinz Kohut) 580
 Кош Ерих 511
 Кош-Фојзнер Сабина (Coelsch-Foisner, Sabine) 756
 Кошутић Владета 513
 Крајишник Весна 352
 Краков Станислав 103, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 383, 387, 393, 431
 Краљевић Марко 349
 Красни Златко 604
 Краус Карл (Karl Kraus) 604, 614
 Кребијон-Син (Crébillon-Fils) 179
 Крстић Јован 925
 Кривокапић-Јовић Гордана 568
 Кристал Дејвид (David Crystal) 933
 Кристева Јулија (Юлия Кръстева) 237, 238, 239
 Крклец Густав 502, 504
 Крлежа Мирослав 383, 387, 393, 502, 503, 700, 704, 705, 707
 Крњевић Вук 60, 80
 Крњевић Хатица 10, 11, 12, 21, 23, 730, 738
 Кроче Бенедето (Benedetto Croce) 64, 80, 266, 291, 569
 Крстић Дарко Ј. 623
 Кртомесић Петар 921
 Крујс Корнелиус (Cornelius Cruys) 27
 Крус Хуан де ла (Juan de la Cruz) 193
 Крусала Иван 29
 Куленовић Скендер 579, 580
 Кундера Милан (Milan Kundera) 737
 Кунић Рајмунд 355
 Курцијус Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 291
 Лавров П. А. 524
 Лазаревић Велибор 911
 Лазаревић Вера 338
 Лазаревић Жарко 671, 674
 Лазаревић Лаза 429, 437, 438, 439, 559
 Лазаревић Лазар 926, 928
 Лазаревић Персида 278
 Лазаревић Станица 179
 Лазаревић Стефан 294, 357
 Лазовић Милица М. 942

- Лакан Жак Мари Емил (Jacques Marie Émile Lacan) 84, 85, 237, 239, 243, 246, 248
 Лакло Шодерло де (Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos) 179, 184
 Лаковић Александар Б. 843, 844, 855
 Лалић Бранка 653
 Лалић, венецијански трговац из XVIII века 28
 Лалић Иван В. 103, 105, 110, 113, 415, 448, 451, 452, 453, 454, 484, 486, 511, 512, 570, 574, 653, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 750, 751, 752, 753, 754, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 849
 Лалић Михајло 512
 Ла Мот Ла Ваје Франсоа де (François de La Mothe Le Vayer) 179
 Лам Владислав 930
 Ландовска 78
 Лансер Сузан Шнајдер (Susan Sniader Lanser) 411, 933
 Лаш Кристофер (Christopher Lasch) 580
 Лашкевич А. 30, 35
 Лебл-Албала Паулина 555
 Леви Александар 171
 Левинас Емануел (Emmanuel Levinas) 243, 248, 249
 Левингтон Г. А. 8, 23
 Легат Александар (Alexander Leggatt) 645
 Ле Глен Андре Жозеф Гислен 277, 278
 Лејверс Анет (Annette Lavers) 233, 239
 Лемајић Даринка 921
 Ленакер Роналд (Ronald Lenaker) 933
 Ленау Николаус (Nikolaus Lenau) 512
 Лепринс де Бомон Жана Мари (Jeanne-Marie le Prince de Beaumont) 575
 Лернет-Холениа Александер (Alexander Lernet-Holenia) 510
 Лесинг Готхолд Ефрајм (Gotthold Ephraim Lessing) 266
 Лесковац Младен 206, 255, 260, 510, 511, 512, 513, 941
 Лешић Јосип 84
 Лещиловская Инна И. 27, 35
 Ливр Кетрин (Ketrin Livr) 720
 Лиотар Жан Франсуа (Jean-François Lyotard) 249, 849
 Лифшиц Е. М. (E. M. Lifchitz) 679
 Лич Џефри (Geoffrey Leech) 350, 933
 Личанин Ружа 256
 Лома Александар 325, 338, 542, 906, 907
 Лома Јелена 22
 Лома Миодраг 116, 131, 133, 136
 Ломпар Мило 292, 369, 375, 554, 557, 558, 573, 577
 Лорд Алберт Бејтс (Albert Bates Lord) 905, 906
 Лоренс Дејвид Херберт (David Herbert Lawrence) 377, 380
 Лорка Фредерико Гарсија (Federico García Lorca) 798
 Лос Адолф (Adolf Loos) 604
 Лоти Пјер (Pierre Loti) 110, 112
 Лотман Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 196, 336, 338
 Лоџ Дејвид (David Lodge) 158
 Лубарда Петар 705
 Луј XIV Бурбонски (Louis XIV Bourbon) 251
 Луј Филип I (Louis Philippe I) 163
 Лукач Ђерђ (Georg Lukács) 40, 63, 284, 430, 667, 680, 928
 Лукач Сергиј (Сергій Лукач) 511
 Лукаревић Фране 355
 Лукић Велимир 448, 451, 454, 455
 Луковић Стеван 431
 Луман Никлас (Niklas Luhmann) 287
 Љермонтов Михаил (Михаил Юрьевич Лермонтов) 257
 Љубинковић Ненад 14, 19, 23, 339
 Љубиша Стјепан Митров 524
 Љујић Тамара 558
 Љуштановић Јован М. 301, 302, 303 789, 793, 801
 Магарашевић Георгије 510
 Мазаровић Крсто 31
 Мајер Мишел (Meyer Michel) 186
 Мајерхоф Барбара (Barbara G. Myerhoff) 21, 23
 Мајнарић Никола 448, 659
 Мајсторовић Мил. Р. 80
 Макаров 27
 Маккарти Мајкл (Michael McCarthy) 933
 Макатиер Мајкл (Michael McAteer) 934
 Маке Аугуст (August Macke) 606, 610
 Македонски Александар – Велики (Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας) 645
 Макијавели Николо (Niccolò Machiavelli) 650
 Макмилан Харолд (Harold Macmillan) 511
 Максимовић Горан М. 521, 522, 524, 539, 923, 924
 Максимовић Десанка 302, 511, 512, 513
 Максимовић Драган 483
 Макушев Викентије Васиљевич 358, 362
 Маларме Стефан (Stéphane Mallarmé) 613, 684, 686
 Малетин Марко 222, 224, 227, 521
 Малетић Ђорђе 448

- Малро Андре (André Malraux) 71
 Мальцев Г. И. 10, 23
 Ман Пол де (Paul de Man) 237, 264, 265
 Ман Томас (Thomas Mann) 393, 413, 416, 419, 429, 437, 512
 Манчић Александра 680
 Манојловић Мики 483
 Манојловић Тодор 512, 564, 613, 619
 Манцони Алесандро (Alessandro Manzoni) 276
 Маринети Филипо Томазо (Filippo Tommaso Emilio Marinetti) 383, 384, 393
 Маринковић Боровоје 206, 213, 367, 370, 372, 375, 916
 Маретић Тома 917
 Марија Терезија (Maria Theresia) 928
 Маринковић Никола 843
 Маринковић Радмила 41, 42, 54, 57
 Маринковић Ранко 512
 Марић Небојша 680
 Марић Светислав 65, 67, 80
 Маричић Весна 338
 Марјановић Воја 774, 786
 Марјановић Петар 525, 539
 Марк Ноен 792
 Марк Франц (Franz Marc) 606, 610
 Маркиз де Сад (Marquis de Sade) 179
 Марковић Вида 415, 416
 Марковић Даница 431
 Марковић Ђорђе Кодер 192, 512
 Марковић Илија 372, 373
 Марковић Милена 551
 Марковић Радован Бели 574
 Марковић Светозар 211, 559
 Маркс Карл Хајнрих (Karl Heinrich Marx) 97, 430
 Маркузе Херберт (Herbert Marcuse) 287
 Марло Кристофер (Christopher Marlowe) 249, 643, 644, 653
 Марсден Дора (Dora Marsden) 379
 Мартин, свети 270
 Марчетић Адријана 263, 264, 265, 266, 267
 Матавуљ Симо 355, 362, 524, 559, 575, 576, 665, 671, 921, 924
 Матић Душан 938, 942
 Матић Јелена 933, 936
 Матић Радовановић Марија 726
 Матић Светозар 448, 511, 570, 917
 Матицки Миодраг 23, 211, 227, 327, 328, 330, 331, 335, 337
 Матковић Стјепан 569
 Машић Илија 258
 Медаковић Данило 212
 Медаковић Дејан 50, 279
 Медаковић Милорад 524
 Мекхејл Брајан (Brian McHale) 139, 140, 144, 146, 147, 159
 Меј Роло (Rollo May) 580
 Меј Чарлс (Charles E. Meij) 734
 Мелетински Е. М. 841
 Мемо Ђовани (Giovanni Memmo) 32
 Мениг Роланд (Ronald Mönig) 606
 Меншиков Александар Д. (Александар Данијлович Мэншиков) 29
 Мериме Проспер (Prosper Merimee) 559
 Меси Роберт (Robert K. Massie) 371, 374, 375
 Метерлинк Морис (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck) 196
 Мечанин Радмила 22, 23, 80, 337
 Мештровић Иван 97, 98, 563
 Мидлтон Кристофер (Christopher Middleton) 603
 Мидлтон Томас (Thomas Middleton) 249
 Мијушковић Лепосава 937, 939, 940
 Микић Радивоје 558, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 748, 760, 790, 799, 801, 858
 Миклошич Франц 525, 917
 Милаковић Димитрије 524
 Милановић Бранко 84
 Миларић Влатко 793
 Милаш Никодим 358, 362, 916
 Милекић Деса 738
 Милекић Павле 738
 Милетински Е. М. 822
 Милетић Славица 241
 Милетић Светозар 521, 522, 524, 525, 922
 Милинчевић Васо 550
 Милисавец Живан 214, 222, 223, 224, 227, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 519, 520
 Милитар Трива 218, 227
 Милићевић Вељко 439, 937, 939, 940
 Милићевић Милан Ђ. 524
 Милојевић Јелисавета 933, 934, 935
 Милорадовић Софија 541, 542
 Милосављевић Петар 113, 426
 Милошевић Ђорђевић Нада 335, 338
 Милошевић Никола 481, 482, 709
 Милошевић Слободан 505
 Милутиновић Дејан 167, 171, 942, 943, 944
 Милутиновић Зоран 263, 267
 Милутиновић Сима Сарајлија 512, 816
 Миљанов Марко 471, 527
 Миљковић Бранко 302, 448, 451, 452, 453, 455, 511, 513, 574, 618, 746, 792, 793, 801
 Минстер Габријеле 606
 Мира Бернар (Bernard Murat) 175
 Мирковић Љиљана 189

- Мирковић Милосав 709
 Мисе Алфред де (Alfred de Musset) 282
 Митриновић Димитрије 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
 Митровић Жика 458, 463
 Митровић Јанковић Олга 569
 Митфорд Мери Расел (Mary Russell Mitford) 398
 Михаиловић Драгослав 463, 464, 465, 475
 Михаиловић Душан 221, 227
 Михајловић Борислав Михиз 502, 511, 512, 790, 791, 801
 Михалек Душан 220, 227
 Мицић Љубомир 380, 394
 Мицкијевић Адам (Adam Mickiewicz) 512, 932
 Мичел Ли Кларк (Lee Clark Mitchell) 933
 Мишић Зоран 94, 100, 574, 789, 790
 Мишо Анри (Henri Michaux) 277
 Младеновић Живомир 337
 Младеновић Ранко 613
 Млађеновић Миљивоје 303
 Мокутер Иван 27, 35
 Момчиловић Олгица 226, 227
 Монашевић Андрија 260
 Моне Клод (Claude Monet) 71
 Монтењ Мишел де (Michel Eyquem de Montaigne) 240, 282
 Монтескје (baron de La Brède et de Montesquieu) 512
 Морети Франк (Frank Moretti) 265, 266, 267
 Морис Чарлс (Charles William Morris) 233
 Морозини Ђовани Франческо (Giovanni Francesco Morosini) 32
 Морс Елен (Ellen Moers) 398
 Моцарт Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 372, 604
 Мочениго Алвизе II (Alvise II Mocenigo) 28
 Мразовић Аврам 575
 Мркаљ Сава 301
 Мркић Бранко 221, 227
 Мршевић Радовић Драгана 17, 23
 Мурат I 86
 Мурат Марко 356
 Мусоргски Модест Петрович (рус. Модѣст Петрович Мусоргский) 70
 Мутавић Предраг 906, 907
 Мушицки Лукијан 206, 212, 289, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664
 Набоков Владимир 734
 Назор Владимир 563
 Наљешковић Никола 355
 Наполеон I Бонапарта (Napoléon Bonaparte) 278
 Настасијевић Момчило 72, 73, 80, 99, 100, 104, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 574, 603, 613, 615, 616, 617, 618, 619, 699, 709
 Натошевић Ђорђе 212, 519
 Наум Охридски 73
 Наумов Александар 54, 55, 57
 Недељков Љиљана 542
 Недељковић Драгољуб-Драган 554
 Недељковић Миле 324, 326, 332, 335, 338
 Недељковић Милица 353, 354, 356, 358, 359, 360, 362
 Недић Владан 322, 327, 330, 331, 337
 Недић Љубомир 290, 291, 556, 574
 Недић Марко 41, 44, 57, 427, 501, 507, 707
 Недовић Мирољуб 470, 475
 Немањићи, династија 326, 335, 572, 632
 Немањић Милутин 357
 Немањић Стефан Душан 112, 356, 357, 358, 458, 551
 Немањић Стефан Првовенчани 335
 Немањић Стефан Урош I 77, 333
 Немањић Стефан Урош V Нејаки 354, 357, 358
 Ненадић Добрило 463
 Ненадић Филип М. 683
 Ненадовић Љубомир 214, 256, 372, 375, 524
 Ненадовић Павле 367, 373
 Ненин Миљивој 225, 227
 Несторовић Зорица 549, 550, 552, 558, 576, 669, 680, 924, 925, 926, 927, 928
 Николић Александар 934
 Николић Данило 511
 Николић Мирослав 351
 Николић Ненад 554, 558, 575
 Николић Часлав 559
 Ниулон Клаудијо (Claudio Niulon) 29
 Ниче Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 65, 421, 440, 605, 606, 613, 665, 673, 676, 677, 678, 679, 680
 Новак Бајцар Силвија (Sylvia Novak Bajcar) 929, 930, 931, 932
 Новаковић Бошко 206
 Новаковић Стојан 205, 206, 212, 289, 524, 547, 548, 575, 917
 Новалис, Георг Филип Фридрих фон Харденберг (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, Novalis 128, 193, 194, 605, 609, 618, 678
 Новић Оточанин Јоксим 525
 Новковић Милица 462
 Ного Рајко Петров 947
 Нодило Натко 917
 Ноулс Ричард (Knowles Richard) 645
 Нушић Бранислав 671, 674, 675, 924, 928

- Његуш Роксанда 431
 Њубергер Голдштајн Ребека (Rebecca Newberger Goldstein) 155
 Обилић Милош 85, 86, 349, 551
 Обрадовић Доситеј 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 221, 223, 277, 278, 279, 280, 288, 525, 556, 557, 575, 816, 817
 Обреновић Михајло 487
 Овен Вилфред (Wilfred Owen) 380
 Огњановић Илија Абуказем 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 920, 921, 922, 923, 924
 Озборн Едвард Болан (Edward Bolland Osborn) 381
 Олдингтон Ричард (Richard Aldington) 379, 380, 391
 Опачић Зорана 300, 302
 Орбин Мавро 355
 Орлов Алексеј 373, 374
 Орлов Григорије 374
 Орфелин Захарија 76, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 223, 556
 Остин Џејн (Jane Austen) 430
 Остојић Јелисавета 217
 Остојић Радивоје 217
 Остојић Тихомир 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 289, 519, 521
 Отеро Аурелио Сантос де (Aurelio de Santos Otero) 271
 Отобони Петар (Pietro Ottoboni) 32
 Павић Милорад 103, 110, 113, 207, 289, 560
 Павле Тивејски 270
 Павленко Николај И. (Николай И. Павленко) 26, 35
 Павловић Александра М. 655
 Павловић Висарион 367
 Павловић Живојин 458, 472, 475
 Павловић Миодраг 103, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 289, 293, 294, 295, 449, 511, 512, 698, 699, 710, 813
 Павловић Радослав 916
 Павловић Стеван 448
 Павловић Теодор 519, 558
 Палавестра Предраг 99, 100, 291, 509, 512, 697, 709, 790, 801
 Паладије Јелинопољски 270
 Палмотић Џон 355, 915
 Памучина Јоаникије 524
 Пандуровић Сима 251, 563, 653
 Панић Мараш Јелена 302
 Панић Милорад Сурепа 806
 Панкратије, свети 271, 272
 Пантић Мирослав 10, 11, 21, 23, 337, 512
 Пантић Михајло 169, 684, 694
 Папо Елеазар 560
 Париповић Крчмар Сања Ј. 445, 451, 452, 453, 454, 455
 Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 268
 Паскаљевић Горан 481, 484, 485
 Паунд Езра (Ezra Pound) 193, 377, 406
 Пауновић Зоран Д. 411, 412, 415, 416, 562, 933
 Пахомије, свети 270
 Пачијенца Рођери де (Rogeri de Pacienza) 918
 Пачић Јован 512
 Пеги Шарл (Charles Péguy) 380
 Пејчић Јован 213, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 698, 710
 Пекић Борислав 103, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 578, 579, 583
 Пековић Слободанка 353, 362
 Пелагије (Pelagius) 641, 642
 Пенчић Сава 775, 786
 Првић Мухарем 709
 Пере Венсан (Vincent Perez) 175
 Перез Галдос Бенито (Benito Pérez Galdós) 497
 Перикле (Περικλῆς) 269
 Пери Милман (Milman Parry) 905, 906
 Перић Драгољуб 906
 Перниола Марио 720, 726
 Петаковић Славко В. 353, 911
 Петар I Алексејевич или Петар Велики (Пётр I Алексеевич; Пётр Великий) 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 928
 Петар Коришки, свети 271
 Петар Трећи Фјодорович (Пётр III Фёдорович) 371, 372, 374
 Петковић Владислав Дис 97, 194
 Петковић Данијела Р. 920
 Петковић Новица 23, 62, 80, 203, 233, 450, 455, 459, 475, 574, 616, 619, 699, 724, 725, 726, 940, 942
 Петковић Радослав 103, 104
 Петковић Сретен 375
 Петрановић Богољуб 17, 18, 20, 23
 Петрановић Божидар 571
 Петров Александар 81, 707
 Петровић Бошко 260, 510, 511, 513
 Петровић Вељко 94, 97, 289, 431, 501, 512, 559, 923
 Петровић Вук М.

- Петровић Горан 103, 105
 Петровић Даница 220, 227
 Петровић Карађорђе 76, 207
 Петровић Милан 219, 220, 223, 224, 225, 226, 228
 Петровић Милорад 433
 Петровић Новица 23
 Петровић-Његош, династија 526
 Петровић Његош Петар II 206, 208, 209, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 374, 375, 522, 524, 564, 803, 805, 806, 807, 808, 809, 812, 813, 815, 816, 817, 818
 Петровић Предраг Ж. 103, 104, 113, 858
 Петровић Растко 99, 103, 104, 105, 111, 112, 113, 191, 192, 377, 380, 383, 384, 385, 386, 389, 390, 393, 394, 395, 414, 564, 603, 613, 614, 615, 618, 619, 699, 709, 713
 Петровић Сава 258
 Петровић Светозар 206, 263, 447, 448, 455
 Петровић Соња 910
 Петронијевић Радмила 375
 Пехан Антун 915
 Пецо Асим 862
 Пешикан Љуштановић Љиљана 335, 338, 790, 799, 801, 877, 880, 881, 887, 890, 891, 892, 896, 901, 902
 Пешић Радмила 337
 Пижурица Мато 544
 Пијановић Петар 300, 302
 Пикар Ремон (Raymond Picard) 234
 Пикасо Пабло Руиз (Pablo Ruiz Picasso) 410
 Пилетић Милана 171
 Пилић Шиме 569
 Пиндар (Πίνδαρος) 125, 268
 Пинкер Стивен (Steven Pinker) 468
 Пинтус Курт (Kurt Pinthus) 611
 Пинчон Томас (Thomas Pynchon) 139, 143, 144, 152, 153, 935
 Пипер Предраг 345, 351, 352
 Пипловић Станко 568
 Пирандело Луиђи (Luigi Pirandello) 83, 84, 85, 87, 90, 91, 678
 Пирс Роберт (Robert Pierce) 643
 Пирс Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 233
 Пишчевић Симеон 565
 Плат Силвије (Sylvia Plath) 603, 618
 Платон (Πλάτων) 110, 407, 580, 679, 867
 По Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 193, 576, 603, 617, 686, 687, 691, 693
 Поасон Симеон Дени (Siméon-Denis Poisson) 142
 Покок Ј. Г. А. (J. G. A. Pocock) 650
 Полфри Розман (Rossman Palfrey) 936
 Попа Васко 103, 193, 302, 449, 511, 698, 701, 812, 813
 Попов Душан 225, 228
 Попов Јован 555
 Попов Милетић Андреа 413, 416
 Поповић Александар 792
 Поповић Богдан А. 97, 205, 206, 224, 226, 290, 291, 556, 574, 576, 613, 699, 819, 820, 823, 828, 839, 841, 844, 855
 Поповић Данко 463, 470, 475
 Поповић Ђорђе Даничар 212, 255, 256, 257, 258, 259, 260
 Поповић Исидора 550
 Поповић Јелена 224
 Поповић Јован 502, 503, 504
 Поповић Јован Стерија 206, 207, 208, 209, 212, 213, 549, 550, 551, 552, 553, 557, 558, 817, 926, 928
 Поповић Људмила 343, 344, 352
 Поповић Миодраг 512
 Поповић Мило 702
 Поповић Миша 259
 Поповић Никола 774
 Поповић Николић Данијела 911
 Поповић Павле 16, 23, 205, 206, 226, 289, 558, 915, 917
 Поповић Ранко В. 457
 Поповић Сава 258
 Поповић Сима 259
 Поповић Стеван В. 521
 Поповић Шапчанин Милорад 665, 678
 Порше Франсоа (François Porché) 380
 Прац Марио (Mario Alcibiade Praz) 110
 Прим Карл (Karl Prümm) 392
 Принс Џералд (Gerald J. Prince) 284
 Продановић Јаша 521
 Пропп Владимир Ј. 329, 339
 Протић Предраг 50, 57, 60, 65, 81, 923
 Прохор Пчињски, свети 271
 Пруст Марсел (Marcel-Valentin-Louis-Eugène-Georges Proust) 283, 291, 380, 381, 382, 383, 395, 370, 703
 Прчић Твртко 350
 Пугачов Јемельан (Емельян Ива́нович Пугачёв) 372
 Пул Ејдријан (Adrian Poole) 673, 675, 680
 Пуле Жорж (Georges Poulet) 573
 Пухало Душан 167, 414, 416
 Пушибрк Васа Пуша 219, 511
 Пушић Радосав 35
 Пушкин Александар (Алекса́ндр Серге́евич Пу́шкин) 196
 Рабле Франсоа (François Rabelais) 705, 706
 Радевић Милорад 331, 337

- Раденковић Љубинко 19, 23, 325, 339, 542
 Радић-Дугоњић Милана 351, 352
 Радић Стјепан 569
 Радица Богдан 569, 570
 Радичевић Бранко 206, 208, 209, 213, 214, 557, 558, 559
 Радмиловић Зоран 458
 Радовановић Драгана 543
 Радовановић Милорад 351
 Радовић Амфилохије 627, 635
 Радовић Борислав 448, 451, 453, 511
 Радовић Душан 302
 Радовић Миодраг 241
 Радојевић Вељко 12, 23
 Радојевић Мира 228
 Радојичић Драгана 543
 Радојичић Ђорђе Сп. 358, 359
 Радојичић Ђорђе Сп. 289, 362, 512
 Радојичић Светозар 42, 57, 289
 Радонић Јован 213, 221, 222, 223, 375
 Радонић Маја 293, 294
 Радоњић Горан М. 481, 482, 486, 729, 736, 738
 Радоњић Новак 922
 Радосављевић Зоран 827, 829
 Радосављевић Јелена С. 39, 58
 Радосављевић Мирела 171
 Радосављевић Недељко 913
 Радужков Радомир-Раша 510
 Радуловић Јован 461
 Радуловић Јосиф 258
 Радуловић Немања 334, 339, 906, 907
 Радуловић Петрослава 523
 Раичевић Горана С. 445, 559, 566, 933
 Раичковић Стеван 511
 Рајан Мери-Лури (Marie-Laure Ryan) 88
 Рајић Јован 551, 925
 Рајковић Ђорђе 11, 14, 20, 23, 212, 255, 259
 Рајнхард Емил Алфонс (Emil Alphons Rheinhardt) 610, 611
 Рајт Џејмс (James Wright) 603
 Рајх Дубравка 679
 Рајхл Карл (Carl Rahl) 906, 907
 Ракић Милан 103
 Ранковић Снежана 338
 Ранчић Дуња С. 303
 Рањина Динко 355
 Рањина Никола 358
 Расин Жан (Jean Racine) 234, 236, 241
 Растић Џон 355
 Расулић Катарина 933
 Ратковић Ристо 512
 Рачанин Кипријан 546, 547
 Реган Стивен (Stephen Regan) 933
 Реј Мен (Man Ray) 410
 Ремарк Ерих Марија (Erich Maria Remarque) 391, 467
 Рембо Артур (Arthur Rimbaud) 194, 603, 604, 605, 607, 608, 609, 613, 618, 684, 686
 Рембрант Харменсон ван Рајн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 70, 387
 Ремон Мишел (Michel Raimond) 284
 Ренкас Јоана (Joana Renkas) 909
 Рен Лудвиг (Ludwig Renn) 391
 Решетар Милан 916
 Ривијер Жак (Jacques Rivière) 380
 Рид Херберт (Herbert Read) 381
 Ријено Морис (Rieuneau Maurice) 391
 Рикер Пол (Paul Ricœur) 581, 670, 680
 Рилке Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 135, 379, 513, 603, 605
 Римон-Кенан Шломит (Shlomith Rimmon-Kenan) 284
 Рисмондо Владимир 570, 571
 Рисојевић Ранко 560
 Ристић Јован 289
 Ристић Љиљана 80
 Ристић Марко 395, 414, 431, 702
 Ристић Стана 351, 352, 354, 768, 770
 Ристић Христина 353, 356, 359, 362
 Рјепин Николај 561
 Ровински П. А. 524
 Родић Миливој 326, 327, 328, 337
 Рожа Шандор (Sándor Rózsa) 296, 297
 Розети Данте Габријел (Dante Gabriel Rossetti) 399
 Роксандић Драго 569, 570, 571, 572
 Ролан Ромен (Romain Rolland) 380
 Ромен Жил (Jules Romains) 391
 Ронен Рут (Ruth Ronen) 152
 Рослин Александар (Alexander Roslin) 176
 Ротердамски Еразмо (Desiderius Erasmus Roterodamus) 75
 Рубенс Петер Паул (Peter Paul Rubens) 74
 Руvaraц Димитрије 206, 521, 526
 Руvaraц Илирион 221, 367, 374, 375, 524, 917
 Рудинеско Елизабет (Élisabeth Roudinesco) 248
 Ружмон Дени де (Denis de Rougemont) 287
 Русе Жан (Jean Rousset) 581, 583
 Русо Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 89, 177, 180, 181, 512, 559
 Сабато Ернесто (Ernesto Sabato) 421, 736
 Сава, свети 39, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 58, 270, 333, 335, 623, 624, 625, 626, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 909
 Савић Александра 913
 Савић Аница 223

- Савић Милан 221, 223, 228, 521, 922, 923
 Савић Милисав 458
 Савић Ребац Аница 431
 Савковић Јован 228
 Саид Едвард Вади (Edward Wadie Said) 283
 Салтиков-Шчедрин Михаил (Михајл Евграфович Салтыков-Шчдрин) 559
 Самарџија Снежана 10, 23, 319, 334, 336, 339, 555, 576, 776, 786, 909, 913
 Самарџић Радован 289
 Самбрано Марија (Maria Zambrano) 676, 680
 Самојо Тифен (Tiphaine Samoyault) 237
 Самоковлија Исак 560
 Санд Жорж (George Sand) 283, 398
 Сандић Александар 353, 354, 355, 357, 359, 362, 521, 522, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 536, 538, 539
 Сапир Едвард (Edward Sapir) 344
 Сапфо (Σαλφώ) 268
 Сартр Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 266, 282, 421
 Сасун Зигфрид (Siegfried Sassoon) 380, 382, 391
 Свинберн Алџернон Чарлс (Algernon Charles Swinburne) 403
 Сезан Пол (Paul Cézanne) 75, 420
 Секулић Исидора 61, 97, 110, 111, 113, 290, 291, 433, 434, 442, 443, 502, 503, 511, 734, 738, 815, 817, 938, 939, 940, 941
 Селенић Слободан 463
 Сели Иштван 586
 Селимовић Меша 579, 580, 581, 899
 Селин Луј-Фердинанд (Louis-Ferdinand Celine) 391
 Семјонова Светлана (Светлана Г. Семенова) 580
 Сервантес Сааведра Мигел де (Miguel de Cervantes Saavedra) 70, 282, 411, 437
 Серенсен Асмус (Asmus Sørensen) 917
 Сеферис Јорџос (Γιώργος Σεφέρης) 194
 Сивачки Ана 906, 907
 Сикелијанос Ангелос (Αγγελος Σικελιανός) 580
 Сикимић Биљана 12, 18, 22, 23, 319, 542, 543, 910
 Сиксу Елен (Hélène Cixous) 249
 Симеон, свети 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635
 Симић Живојин 251, 653
 Симовић Љубомир 511, 550, 551, 615, 616, 619, 803, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 812, 813, 815, 819, 820, 822, 823, 825, 826, 828, 829, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 880, 881, 887, 895, 896, 902, 946
 Сингер Томас II. (Thomas C. Singer) 409
 Синдик Душан 26, 27, 30, 35, 36
 Синфилд Алан (Alan Sinfield) 637, 651, 652
 Сит Леонард (Leonard Seet) 155
 Ситон Вотсон Роберт (Robert William Seton-Watson) 932
 Скалигер Жозеф (Joseph Juste Scaliger) 670
 Скерлић Јован 93, 94, 95, 96, 97, 100, 103, 104, 113, 205, 206, 208, 210, 211, 222, 223, 224, 226, 289, 290, 429, 433, 434, 442, 443, 558, 559, 613, 701, 702, 704, 939, 940, 941
 Сладе Долчи Себастијан 355
 Слијепчевић Ђоко 375
 Слијепчевић Перо 96, 97, 98, 100
 Слотердајк Петер (Peter Sloterdijk) 432
 Снел Бруно (Bruno Snell) 268, 269
 Созо Пјер (Pierre Sauzeau) 906, 907
 Сократ (Σωκράτης) 288, 678
 Соларић Павле 288, 301
 Солженицин Александар (Александр Исаевич Солженицын) 482
 Соловјев Александар Васильевич (Александр Васильевич Соловьёв) 580
 Сосир Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 233
 Софрић Нишевланин Павле 319, 324, 333, 339, 340
 Спада Нина (Nina Spada) 933, 936
 Спенсер Херберт (Herbert Spencer) 719
 Спивак Гајатри Чакраворти (Gayatri Chakravorty Spivak) 264, 265, 267
 Спиноза Барух (Baruch de Spinoza) 179
 Спиридоновић Савић Јела 274, 431
 Спремић Кончар Милица 933
 Срдић Рајко 326, 327, 328, 337
 Сремац Стеван 924
 Срезњевски Исмаил И. (И. И. Срезневский) 525
 Стајен Џон Луиз (John Louis Styau) 88, 91, 670
 Стајић Васа 217, 220, 221, 224, 228, 501, 502, 504, 923
 Стајн Гертруда (Gertrude Stein) 683, 684, 686, 687, 689, 690, 691, 692, 693, 694
 Стаљин Јосиф Висарионович (Иосиф Висарионович Сталин) 106, 298
 Станивуковић Горан 933, 936
 Станимировић Живојин 463
 Станисављевић Миодраг 876, 879, 895, 902
 Станић Вељко 572
 Станић Данијела 325, 339

- Станић Драган 205
 Станић Мирјана 923
 Станишић Гордана 50, 57
 Станковић Борисав 439, 563, 574, 576, 674, 675, 678, 877, 937, 939, 940
 Станојевић Станоје 221, 222, 223, 226, 923
 Стевановић Видосав 458, 877
 Стевановић Јован 258
 Стевановић Петар 258
 Стендал (Marie-Henri Beyle) 250, 414
 Стефан Немања 45, 46, 49, 335, 628
 Стефановић Димитрије Е. 546, 547
 Стефановић Марија 345, 352
 Стефановић Миодраг Ст. 391
 Стефановић Мирјана Д. 213, 912
 Стефановић Светислав 397, 398, 399, 401, 402, 403
 Стефановић Стефан 925, 926, 928
 Стефановић Димитрије 662
 Стојадиновић Милица Српкиња 320, 322, 324, 328, 337
 Стојановић Зора 60, 81
 Стојановић Зоран 265, 680
 Стојановић Милица 764, 770
 Стојановић Мирољуб М. 290
 Стојановић Пантовић Бојана С. 555, 614, 615, 619, 620, 683, 684, 694, 695
 Стојилков Андреа В. 935
 Стојиљковић Иван Ђ. 944
 Стојић Вера 680
 Стојковић Бенедикт 355
 Стојковић Живорад 395, 786, 787
 Стојковић Маја Д. 83, 665, 674, 680, 929
 Стокин Маја 543
 Стокић Симончић Гордана 359, 362
 Стошић Станко 19, 23
 Суботић Јован 257, 289, 448, 519, 551, 558, 927, 928
 Сувајинић Бошко 917, 918, 919, 920
 Сулпиције Север (Sulpicius Severus) 270
 Супек Иван 506
 Сурбаран Франсиско де (Francisco de Zurbarán) 68

 Тадић Љуба 458
 Тадић Новица 574, 575
 Такер Роберт Чарлс (Robert Charles Tucker) 106
 Таксил Лео / Мари Жозеф Габријел Антоан Жоган Паже (Léo Taxis / Marie Joseph Gabriel Antoine Jogand-Pagès) 166
 Талијард Е. М. (E. M. W. Tillyard) 639
 Танер Тони (Tony Tenner) 642
 Тараканова, лажна принцеза (Княжна Тараканова) 373
 Тарасјев Андреј 81
 Тарсија Бартоломео (Bartolomeo Tarsia) 29
 Тартаља Иво 263, 554, 683, 695
 Тасић Владимир 560, 561
 Текелија Сава 219, 522
 Тен Иполит (Hippolyte Adolphe Taine) 283, 718
 Теодоровић Ђурађ 502, 504
 Теодоровић Софија 557
 Теодосије, монах 39, 44, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 58
 Теодосије Печерски, свети 271
 Теодосије Хиландарац 271, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635
 Тепавац Мирко 510
 Тербуш Ана Доротеа (Anna Dorothea Therbusch) 175, 176, 177, 180, 182, 183, 185, 186
 Тесла Никола 565, 566
 Тешић Гојко 395, 486, 619, 700, 705, 707, 709, 710, 713, 717, 719, 726
 Тешић Милосав 871, 872, 873, 874
 Тибодје Албер (Albert Thibaudet) 284
 Тигем Пол Ван (Paul Van Tieghem) 266, 291
 Тик Јохан Лудвиг (Johann Ludwig Tieck) 87, 90
 Тимић Емил 258
 Тимотијевић Божидар 448, 511
 Тимченко Николај 427, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710
 Тињанов Јуриј 724
 Тителбах Владислав 922
 Тито Јосип Броз 298, 510, 514
 Тицијан Вечели (Tiziano Vecelli) 67, 68, 70
 Тишма Александар 511, 512, 586
 Тјудори, династија (Tudor dynasty) 243, 247
 Ткалац Имбре 525
 Тодоров Цветан 296, 571
 Тодоровић Душица Д. 280
 Тојота Јуничи (Junichi Toyota) 933
 Токин Марина 793
 Толстој Андрејевич Петар 26 Толстој Лав (Лев Николаевич Толстой) 77
 Толстој Лав (Лев Николаевич Толстой) 414, 429, 434, 435, 437, 440, 605
 Толстој Никита И. (Н. И. Толстой) 557
 Толстој Светлана (Светлана М. Толстая) 19, 23, 332, 339
 Томановић Лазар 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539
 Томашевић Катарина 219, 228
 Томић Миријана 766, 771

- Томовић Слободан 376
 Томпсон Едвард (Edward Palmer Thompson) 568
 Топлица Милан 85
 Топоров Владимир Н. 326, 338
 Тошовић Бранко 764
 Тракл Маргарете Гретл (Margarethe Grete Trakl) 604, 605
 Тракл Џорџ (Georg Trakl) 124, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 684
 Трандафил Марија 921
 Трбојевић-Милошевић Ивана 933
 Тревизан Виргинија (Virginia Trevisan) 32
 Тревизан Камило (Camillo Trevisan) 32
 Тревизан, породица (Trevisan) 32
 Трифковић Коста 928
 Трифуновић Ђорђе 289, 512
 Трнк Јиржи (Jiří Trnka) 935
 Тројановић Сима 326, 339
 Тропин Тијана 303
 Троцки Лав Давидович (Лев Давидович Троцкий) 106
 Трухелка Ђиро 916
 Турјачанин Зорица 302
 Тутњевић Станиша 100
 Туцаков Вукица 544
- Ћипико Иво 380
 Ћирић Сања 827
 Ћопић Бранко 302, 463, 472, 473, 475, 574, 763, 764, 766, 767, 768, 769, 770, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801
 Ћоровић Владимир 205, 655, 656, 657, 658, 660, 663, 664, 914, 915, 916
 Ћоровић Светозар 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 668, 674, 675, 678, 679, 680
 Ћосић Бора 511
 Ћосић Добрица 463, 465, 466, 468, 469, 470, 475, 560, 561, 705
 Ћуковић Милица В. 560
 Ћурчија Петар 414
 Ћурчин Милан 206, 431, 677
- Угреновић Александра 303, 575, 576
 Угринов Павле 511
 Унбегаун Борис 557
 Урошевић Данка 546
 Ускоковић Милутин 439, 938, 939, 941
 Успенски Борис (Борис Успенский) 457, 459, 574
- Фабрис Антун 360
 Фалконе Етјен Морис (Étienne Maurice Falconet) 185
 Фасина Зуан (Zuan Fassina) 29
 Фатовић Евгенија 27
 Фенелон Франсуа (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 575
 Ферни Јуан (Ewan Fernie) 637, 652, 653
 Фикер Лудвиг фон (Ludwig von Ficker) 604
 Филиповић Миленко 541
 Фин Моника Ђ. 25, 36
 Фишелов Давид (David Fishelov) 719
 Флекс Валтер (Walter Flex) 392
 Флобер Густав (Gustave Flaubert) 232, 250, 281, 282, 283, 284, 285, 384, 395, 414, 440, 612
 Флоренски Павел Александрович (Павел Александрович Флоренский) 580
 Фокнер Вилијам (William Faulkner) 266
 Фокнер Сили (Sally Faulkner) 497
 Форд Медокс Форд (Ford Madox Ford) 391, 392
 Форстер Едвард Морган (Edward Morgan Forster) 574
 Фрај Нортроп (Northrop Frye) 291, 552
 Фрајнд Марта 550
 Фрањо Асишки (Francesco d'Assisi) 276
 Фридрих Хуго (Hugo Friedrich) 512, 752, 761
 Фрис Јан де (Jan de Vries) 716
 Фриш Макс (Max Frisch) 579, 580, 581
 Фројд Сигмунд (Sigmund Freud) 580, 613, 674, 676, 891
 Фрушић Димитрије 661
 Фуентес Карлос (Carlos Fuentes) 266
 Фуко Мишел (Michel Foucault) 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 291, 430, 432, 847, 855
- Хабермас Јирген (Jürgen Habermas) 430
 Хајдегер Мартин (Martin Heidegger) 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 421, 432, 557, 618, 673, 743
 Хајле Паул (Paul Heyse) 559
 Хајм Георг (Georg Heym) 609, 612
 Хајнс Семјуел (Samuel Hynes) 391
 Халански Георгијевич Михаил (Михаил Георгиевич Халанский) 917
 Халбвакс Морис (Maurice Halbwachs) 914
 Хаман Јохан (Johann Georg Hamann) 119, 120, 121, 123, 124
 Хауптман Герхарт (Gerhart Hauptmann) 379
 Хауф Вилхелм (Wilhelm Hauff) 935

- Хамбургер Мајкл (Michael Hamburger) 603
 Хамваш Бела (Hamvas Béla) 580
 Хамершак Маријана 793
 Хамовић Валентина 577
 Хамовић Драган Л. 93, 302, 574, 760, 805, 854, 855
 Хачион Линда (Linda Hutcheon) 484, 485, 933
 Хаџић Антоније Тоне 521, 522, 524
 Хаџић Зорица П. 228, 253, 261, 920, 924
 Хаџић Јован 519, 660
 Хаџиселимовић Омер 397, 403
 Хегел Георг Вихелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 135, 430, 717
 Хелвечијус Клод Адријан (Claude Adrien Helvétius) 177
 Хелдерлин Фридрих (Friedrich Hölderlin) 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 605, 609, 618, 826
 Хемингвеј Ернест (Ernest Miller Hemingway) 391, 929
 Хендл Џорџ Фридрих (Georg Friedrich Händel) 488, 497
 Хенри IV Ланкастер (Henry IV of England) 640, 642
 Хенри V (Henry V of England) 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 650, 651, 652
 Хердер Јохан Готфрид (Johann Gottfried (von) Herder) 89, 120, 121, 123, 266, 288, 926
 Херодот (Ἡρόδοτος Ἀλικαρνασσεύς) 269, 626, 634, 912
 Херш Жана (Jeanne Hersch) 424, 425, 427
 Хесе Херман (Herman Hesse) 379
 Хичкок Алфред (Alfred Jozef Hitchcock) 252
 Хјум Томас Ернест (Hulme T. E.) 717, 724, 725
 Хобс Томас (Thomas Hobbes) 179, 188
 Хобсбаум Ерик (Eric John Ernest Hobsbawm) 568
 Ходис Јакоб ван (Jakob van Hoddiss) 611
 Хојзинга Јохан (Johan Huizinga) 50
 Хоји Мајкл (Michael Hoi) 933
 Хокс Теренс (Terence Hawkes) 245
 Хол Стјуарт (Stuart Hall) 581
 Холбах Пол Анри (Paul Henri Thiry d'Holbach) 177, 180, 184
 Холц Арно (Arno Holz) 559
 Хоматијан Димитрије 45
 Хомер (Ὅμηρος) 106, 209, 268, 269, 806
 Хорације Квинт Флак (Quintus Horatius Flaccus) 655, 656, 657, 658, 659, 660, 663
 Хоркхајмер Макс (Max Horkheimer) 88, 430
 Хорнај Карен (Karen Horney) 580
 Храбак Богумил 225, 228
 Хранић Сандаљ 916
 Хребельановић Лазар 76, 197, 201, 551
 Хребельановић Милица 201
 Христић Јован 42, 46, 47, 103, 104, 108, 113, 193, 203, 444, 511, 549, 552, 570, 699, 709, 735, 738
 Хрушчов Никита (Никита Сергеевич Хрущёв) 511
 Хси Ивон (Yvonne Y. Hsieh) 178, 188
 Хуњади Јанош – Сибињанин Јанко (Hunyadi János) 917
 Цар Марко 51, 57, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 362
 Цара Тристан (Tristan Tzara) 381
 Цвајг Штефан (Stefan Zweig) 392
 Цветић Милош 665, 667, 678, 679
 Цветковић Стефан 923
 Цвијић Јован 225, 226, 275
 Цвјетковић Божо 916
 Цезар Гај Јулије (Gaius Iulius Caesar) 247, 249
 Целан Пол (Paul Celan) 618, 745
 Цивњан Татјана В. 329, 335, 339
 Цријевић Сапо 355, 358
 Црњански Милош 99, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 192, 281, 355, 371, 375, 377, 378, 380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 429, 437, 439, 440, 441, 502, 503, 504, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 574, 579, 580, 581, 603, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 618, 619, 671, 672, 675, 678, 679, 698
 Чајкановић Веселин 11, 19, 23, 319, 324, 326, 333, 334, 339, 340, 459, 475
 Чарториски Адам 932
 Черина Владимир 932
 Чехов Антон (Αντόν Πάβлович Чёхов) 67, 733, 734, 735
 Чини Ђорџо (Giorgio Cini) 27, 28, 31
 Чобић Димитрије 254
 Чолановић Воја 511
 Чоловић Иван 241
 Чremoшник Грегор 916
 Чубрановић Андрија 355
 Чуковски Корнеј Иванович (Корней Иванович Чуковский) 303
 Чупић Корнелиј 258
 Чурчич Лазар 228

Цамањић Бернард Брне 355
 Цацић Петар 291, 448, 449, 455, 574, 736, 738, 790
 Џејмс Хенри (Henry James) 283, 414
 Џејмсон Фредерик (Frederic Jameson) 581
 Џојс Џејмс (James Joyce) 193, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 735, 736, 738, 790, 933, 934
 Џонсон Барбара (Barbara Johnson) 236
 Џонсон Бен (Ben Jonson) 249
 Џунић Слободан 574

Шажтинац Људмила 543
 Шал Филарет Виктор (Philaret Victor Euphémion Chasles) 266
 Шаламов Варлам (Варла́м Ти́хонович Шала́мов) 482
 Шалапин Фјодор (Фёдор Ива́нович Шала́пин) 69
 Шантић Алекса 94, 96, 191, 559, 563, 675
 Шаранчић Чутура Снежана 3. 773, 776, 787, 790, 799, 801
 Шаркова Инна С. 29, 30, 35
 Шатобријан Франсоа Рене де (Francois-Rene de Chateaubriand) 282
 Шафарик Павел Јозеф (Pavel Josef Šafařík) 259
 Шеатовић Димитријевић Светлана 301, 569, 570, 747, 757, 761, 841, 855, 873
 Шекспир Вилијам (William Shakespeare) 67, 87, 209, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 464, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 674, 680, 704, 902, 933, 934, 935, 936
 Шербесија Марија 397, 403
 Шилер Фридрих (Friedrich Schiller) 127, 252, 265, 512, 577, 672, 929

Acín Jovica 62, 81, 113
 Adler Jeremy 603, 604, 605, 620
 Adorno Teodor / Adorno Theodor 57, 846, 855
 Aghion Gabriel 175
 Ahmetagić Jasmina M. 498
 Ajdžanović Jelena T. 352
 Ajdžanović Milan S. 771
 Aleksić Jana M. 81
 Allen Graham 236, 238
 Andrić Ivo 396, 444, 739
 Andrić Nikola 9, 10, 17, 23
 Androsov Sergej O. 29, 30, 32, 35
 Anonim 363
 Aqaines Thomas 417
 Ardant Fanny 175
 Aristotel / Aristotle 160, 161, 417

Шимуновић-Бешлин Биљана Ж. 217, 228
 Шипка Данко 461
 Шитин Тонћи 569
 Шкиљан Филип 568
 Шкловски Виктор (Виктор Шклóвский) 63, 81, 724, 725
 Шкреб Зденко 430, 707
 Шлајермахер Фридрих (Friedrich Schleiermacher) 120, 124
 Шлаф Јоханес (Johannes Schlaf) 559
 Шлегел Август Вилхелм фон (August Wilhelm von Schlegel) 120, 926
 Шлегел Фридрих фон (Friedrich von Schlegel) 90, 120, 121, 678, 926
 Шмит Ерик-Емануел (Eric-Emmanuel Schmitt) 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189
 Шољан Љиљана 397, 403
 Шоп Љиљана 60, 61, 81
 Шопенхауер Артур (Arthur Schopenhauer) 439, 440, 676
 Шотра Здравко 461
 Шпицер Лео (Leo Spitzer) 266
 Штајгер Емил (Emil Stajger) 40, 557
 Штајнер Карл 482
 Штанцл Франц Карл (Franc K. Stanzel) 940
 Штасни Гордана 768, 769, 771, 911, 914
 Штилмарк Александар (Alexander Stillmark) 603
 Шћепан Мали 365, 366, 367, 369, 371, 372, 373, 374
 Шћепановић Бранимир 577
 Шујица Божидар 511
 Шутић Милослав 291, 619

Јстребов И.С. 15, 18, 20, 23

*

Avakum, arhimandrit 376

Babić Stjepan 771
 Bahtin Mihail 851, 855
 Bär Gerald 605, 620
 Barac Antun 58
 Barthes Roland 241, 242
 Basić Ivan 569
 Baščarević Snežana S. 426
 Bašić Sonja 172
 Batler Džudit 431, 443
 Beaupré Nicolas 378, 395
 Bečanović Nikolić Zorica 652, 653
 Bedov Dragana 710
 Beker Miroslav 172
 Benesh Nick 685

- Benjamin Walter 106, 113, 871, 872, 874
 Bergson Henry 413, 416, 417, 714, 716, 720, 721, 722, 723, 725, 726
 Berman Marshall 432, 443
 Biber Douglas 685, 695
 Biderman Hans 322, 324, 325, 326, 335, 339
 Billone Amy 403
 Bjelić Nikola R. 190
 Bloom Harold 140, 153, 644, 653
 Bodler Šarl 695
 Boeckh August 116, 124, 136
 Bogosavljević Srdan 604, 608, 612, 620
 Bojić Milutin 114
 Borhes Horhe Luis 171
 Brajović Tihomir 486, 742, 745, 758, 761
 Branković Đurađ 204
 Brereton Geoffrey 928
 Brodel Fernan 363
 Brogan Terry V.F. 658
 Broh Herman 759, 761
 Brooker Peter 379, 395
 Brown Raymond E. 630, 635
 Browning Elizabeth Barrett 403, 404
 Brueggemann Walter 624, 635
 Bubalo Ivan 135
 Bunjevac Milan 204
 Bunjuel Luis 495, 498
 Burgess Anthony 412, 416
 Burrows John 685, 695

 Cahen Gaston 36
 Calle Martin Javier 685, 695
 Campbell Lily B. 643, 653
 Cape Jonathan 406
 Ceserani Remo 171
 Chevalier Jean 325, 326, 339
 Christiane Cohendy 175
 Cini Giorgio 31
 Clements Brian 685
 Clifford Richard 625, 635
 Coelsch-Foisner Sabine 761
 Conte Joseph M. 140, 153
 Corner/Cornaro Giovanni 29
 Crnjanski Miloš 101, 114, 396, 444, 620, 621
 Crome Keith 433, 443
 Culler Jonathan 234, 237, 241
 Curtis Grace 695
 Curtis James M. 725, 726
 Cvijović Javorina Ivana 567

 Čehov Anton Pavlović 738

 Čopić Branko 473, 474, 475, 771, 779, 781, 782, 787, 788, 801, 802
 Čorović Svetozar 91

 Dagan Yaël 396
 Dahood Mitchell 624, 626, 628, 635
 Danajlić Milovan 475, 785, 787
 David Martine 188, 189
 De Man Paul 241
 Dedinac Milan 101
 Deleuze Gilles 443, 714, 716, 717, 723, 726
 Delić Jovan 156, 168, 171
 Delić Lidija 905
 Deroko Aleksandar 110, 113
 Derrida Jacques / Derida Žak 240, 241, 742, 761
 Desnica Uroš 569
 Desnica Vladan 567, 570
 Despić Đorđe M. 204
 Detelić Mirjana 335, 905
 Diderot Denis 175, 176, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 190
 Dil Šarl 110, 113
 Dilthey Wilhelm / Diltaj Vilhelm 126, 128, 136, 744, 761
 Dojl Artur Konan 172
 Dollimore Jonathan 637, 651, 653, 654
 Dowell Nia 688, 695
 Dražić Jasmina N. 352
 Dreyfus Alfred 163
 Duda Dean 105, 113
 Dunham Jamey 685
 Dušanić Dunja 396
 Dutton Richard 243
 Dvorniković Vladimir 461, 476

 Džadžić Petar 801
 Džamonja Srećko 726
 Džej Martin 430, 443

 Đolović Isidora D. 902
 Đurić Miloš M. 171

 Edwards Gwynne 488, 494, 495, 496, 498
 Egerić Miroslav 69, 81
 Eko / Eco Umberto 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173
 Elez Vesna V. 242, 281
 Eliot Thomas Stearns 381, 382, 395, 416
 Ellermeyer-Životić Olga 610, 611, 614, 620
 Eraković Radoslav Lj. 376

 Fakotakis Nikos 685, 696
 Farago Kornelija 18, 23
 Fassina Zuan 29
 Faulkner Sally 497, 498
 Fernie Ewan 637, 653, 654
 Ficker Ludwig 604

- Fishelov David 719, 726
 Flaker Aleksandar 726
 Flaubert Gustave 281
 Frank Manfred 87, 91
 Frejzer Džejms Džordž (James George Frazer) 330
 Fussell Paul 378, 396

 Gabler Hans Walter 407, 416
 Gadamer Hans-Georg 133, 136
 Garibaldi Giuseppe 162
 Gavrilović Milomir 842
 Gavrilović Zoran 79, 81, 801
 Genevoix Maurice 395
 Gerbran Alen 757, 761
 Gerstberger Walter 619
 Gheerbrant Alain 325, 326
 Giraudeau Bernard 175
 Gluščević Zoran 461, 476
 Goddard Cliff 343, 352
 Goethe Johann Wolfgang von 444
 Gojković Drinka 787
 Goldingay John 624, 625, 626, 635
 Gottoni/Cottoni Domenico 32
 Gourmont Remy de 381, 395
 Gračan Giga 172
 Graesser Arthur 686, 688, 695
 Graham Allen 241
 Graves Robert 379
 Greenblatt Stephen Jay 637, 650, 651, 654
 Grujić Aleksandar 171
 Guattari Pierre-Félix 430
 Gunnel Andre 625, 635
 Gvozden Vladimir 172

 Hačion Linda (Hutcheon Linda) 172, 481, 484, 485, 486
 Hajdeger (Heidegger) Martin 119, 125, 126, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137
 Hamann Johann Georg 119, 136
 Hameršak Marijana 801
 Hamović Dragan L. 101
 Hazlitt William 638
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 435, 443, 745, 761
 Held David 430, 443
 Hodel Robert 616, 620
 Hölderlin Friedrich 127, 132, 136, 137
 Hoover L. David 685, 695
 Horatius Quintus Flaccus 664
 Horkheimer Max 846, 855
 Housman A.E. 658
 Hristić Jovan 58, 81
 Hsieh Yvonne Y. 178, 188, 189
 Hulme T. E. 726

 Husanović Šahinpašić Jasmina 443
 Hynes Samuel 377, 378, 392, 396

 Idrizović Muris 787
 Ilić Dragan 172
 Ilić Marija 335
 Ingold Tim 8, 14, 17, 21, 23
 Ireland Molly E. 685, 695
 Irigaray Luce 432, 443
 Ivanović Radomir 172

 Jakovljević Mladen M. 154
 Jakšić Cvijeta 113
 Janković Milica 443, 444
 Jantz Antje 605, 616, 620
 Jaspers Karl 865, 866, 867, 874
 Jaucourt Louis de 188
 Jeremić Dragan M. 775, 787
 Jerkov Aleksandar M. 444
 Jill Lloyd 620
 Johnson Barbara 242
 Jovanović Aleksandra V. 417, 933
 Jovanović Bojan 457, 462, 476
 Jovanović Brkić Vasilije 376
 Jovanović Pera Segedinac 376
 Joyce James 410, 411, 416, 417

 Kafka Franz 427, 428
 Kaler Džonatan 160, 172
 Kaličanin Milena M. 654
 Kantorowicz Ernst H. 639, 649, 654
 Karović Nemanja Z. 874
 Kašanin Milan 81
 Katnić Bakaršić Marina 468, 476
 Katnić-Bakaršić Marina 859, 874
 Kelleher John V. 416
 Kembel Džozef 738
 Kenyon Frederick G. 402
 Kise Fransoa 430, 444
 Kiš Danilo 267, 802
 Klawitter Robert 409, 417
 Klikovac Duška 853, 855
 Knight Diana 241, 242
 Knight G. W. 643, 654
 Knowles Richard 645, 654
 Kokkinakis George 685, 696
 Korff Hermann August 126, 127, 128, 136
 Kostadinović Aleksandar M. 726
 Kostić Laza 375
 Kovačević Branislav 738
 Kovačević Dušan 475, 902
 Krakow Stanislaw 114
 Krimmer Elisabeth 392, 396
 Krnjević Hatidža 13, 23, 323, 331, 339
 Krstić Branislav 325, 329, 339

- Krstić Branko J. 635
 Kuhač Franjo 14, 15, 23
 Kulikowich Jonna M. 695
 Kuper Džin Kembel 496, 498
- Lanser Susan Sniader 417
 Lasić Stanko 172
 Lavers Annette 239, 242
 Lazarević Laza 444
 Leech Geoffrey 350
 Leggatt Alexander 654
 Lehman David 687
 Levi Aleksandar 172
 Lič Edmund 14, 23
 Lieber Jean-Claude 188, 189
 Lieber Sophie-Justine 188, 189
 Linder Ann 392, 396
 Liotar Žan Fransoa 849, 855
 Livr Ketrin 714, 720, 726
 Lodž Dejvid 158, 172
 Logan Peter Melville 167, 172
 Lorand Ruth 726
 Lošonc Mark 715, 726
 Lotman Jurij Mihajlovič 13, 23, 204, 775, 778
 Louwerse Max 685, 686, 695
 Lovretić Josip 18, 23
 Lukić Sveta 789, 801
- Ljuštanović Jovan M. 802
- Maddox James H. Jr. 417
 Mader Mary Beth 443
 Majnarić Nikola 664
 Maksimović Goran M. 540
 Mann C. S. 632, 635
 Mann Thomas 444
 Marčetić Adrijana 157
 Marić Sreten 695
 Marinković Nikola 856
 Markovski Mihal Pavel 726
 Martin Alison 443
 Martindale Colin 685, 695
 Maticki Miodrag S. 216
 Mays J. L. 624, 635
 McKay J. W. 626, 635
 McNamara S. Danielle 686, 686, 695
 Medić Filip 726
 Mej Charles E. 738
 Mekhejl Brajan / McHale Brian 140, 153, 154, 159, 172
 Memmo Giovanni 32
 Meyer Michel 182, 186, 189
 Milarić Vlatko 793, 801
 Miličević Nika 172
 Milošević Nikola 486
- Miljković-Katić Bojana 569
 Miranda García Antonio 685, 695
 Mišić Zoran 801
 Mitrinović Dimitrije 101
 Mocenigo Alvise II 28
 Moers Ellen 403
 Moldovan Christian 688, 695
 Mönig Ronald 605, 606, 607, 610, 615, 620
 Morosini Giovanni Francesco 32
 Mos Marsel 16, 23
 Mumford Lewis 849, 855
 Mommsen Wolfgang J. 379, 396
 Mušicki Lukijan 664
- Nabokov Vladimir 738
 Nastasijević Momčilo 101, 204, 621
 Nemanjić Dynasty 636
 Nenadić Filip 696
 Newberger Goldstein Rebecca 155, 172
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 621, 680
 Niulon Claudio 29
 Novak Bajcar Sylvia 930
 Novković Milica 462, 475
- Obradović Dositej 223
 Orahovac Sait 781, 787
 Oraić Tolić Dubravka 776, 787
 Orfelin Zaharija 223
 Ostojić Tihomir 216, 223, 229
- Pantić Mihajlo 169, 172
 Paripović Krčmar Sanja J. 455
 Paskaljević Goran 486
 Pašić Feliks 726
 Pavlović Aleksandra M. 664
 Pavlović Miodrag 204
 Peco Asim 862, 874
 Pekić Borislav 486, 495, 498
 Peković Ratko 789, 801
 Pennebaker W. James 685, 695
 Perez Vincent 175
 Perović Radoslav 113
 Petaković Slavko V. 363
 Petković Novica 62, 81
 Petronić Olja 444
 Petrov Aleksandar 726
 Petrović Petar II Njegoš 376
 Petrović Predrag Ž. 114
 Petrović Rastko 101, 114, 396, 621
 Petrović Vuk M. 136
 Pierce Robert 643, 654
 Pinker Steven 468, 476
 Pirandello Luigi 92
 Pocock J. G. A. 650, 654
 Poe Edgar Allan 696

- Popović Nikola 443
 Popović Ranko 478
 Popović Tatjana 443
 Prac Mario 110, 113
 Prčić Tvrtko 350, 352
 Preminger Alex 658, 664
 Prop Vladimir 8, 23, 334, 339
 Puhalo Dušan 167, 172
 Pynchon Thomas 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154

 Radojčić Svetozar 326, 339
 Radonjić Goran M. 486, 739
 Radosavljević Ivan 172
 Radosavljević Mirela 172
 Radulović Jovan 475
 Ranjina Nikola 363
 Rieuneau Maurice 396
 Rimac Marko 569
 Rimbaud Arthur 620
 Ristić Stana 457, 459, 461, 462, 476
 Rogerson J. W. 626, 635
 Roksandić Drago 567
 Ronen Ruth 152, 153
 Ruel Anne 570
 Ryan Marie-Laure 91

 Sabato Ernesto 738
 Samardžija Snežana D. 341
 Samoyault Tiphaine 242
 Sand George 398
 Sandić Aleksandar 540
 Sarajlić Izet 787
 Schiller Friedrich 127, 136
 Schlegel August Wilhelm 126, 136
 Schlegel Friedrich 121, 126, 136
 Schmitt Eric-Emmanuel 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190
 Schumann Andreas 379
 Schwarz Daniel R. 738
 Seet Leonard 155, 172
 Simović Ljubomir 842, 856, 874, 902
 Sinfield Alan 637, 651, 654
 Singer Thomas C. 417
 Skerlić Jovan 101, 114, 444
 Sloterdijk Peter 432, 444
 Smith Žak 153
 Sontag Susan 240, 242
 St. Sava 635, 636
 St. Symeon 635, 636
 Stamatatos Efsthathios 685, 696
 Stanković Ljubica 172
 Stefanović Svetislav 404
 Stein Gertrude 696

 Stillmark Alexander 603
 Stojanović Pantović Bojana 607, 619, 620, 684, 692, 696
 Stojković Maja D. 91, 680
 Subotić Ljiljana 620
 Süskind Patrick 604

 Šarančić Čutura Snežana 788
 Šćepan Mali 376
 Šekspir Viljem / William Shakespeare 653, 654
 Ševalije Žan 496, 498, 757, 761
 Šimunović Biljana 228
 Šimunović-Beslin Biljana 229
 Šklovski Viktor 726
 Škreb Zdenko 40, 58
 Štajger Emil 786, 787
 Šutić Miloslav 683, 696

 Tarsia Bartolomeo 29
 Tejlor Čarls 745, 761
 Tenner Tony 642, 654
 Tepavčević Miodarka 764, 768, 771
 Tešić Gojko 717, 726
 Thacker Andrew 379, 395
 Theodosius 635, 636
 Therbusch Anna Dorothea 176
 Tillyard E. M. W. 639, 654
 Timchenko Nikolai 710, 711
 Tinjanov Jurij 719, 725, 726
 Todorović Ksenija 738
 Tolstoy Leo 444
 Tomanović Lazar 540
 Tošović Branko 770, 771
 Trakl Georg 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 617, 618, 619, 620, 621
 Travers Martin 392, 396
 Tuati Fransoa Olivije 172
 Tucker Robert Charles 107, 113

 Ubersfeeld Anne 188, 190

 Valčić Bulić Tamara 683, 696
 Vander Viana 685, 696
 Varadi Tibor 295
 Vasić Dragiša 444
 Vasiljević Elizabeta 172
 Vaughan Michael 715, 716, 726
 Velek Rene 717, 718, 719, 726
 Veselinović Janko 444
 Vidaković Miloš 101
 Vinaver Stanislav 114, 710, 711, 726
 Vladušić Slobodan 849, 851, 855
 Von Rad Gerhard 626, 635
 Vondung Klaus 392, 396
 Vučković Radovan 615, 620, 713, 726, 774, 787

Vujić Jelena 402, 403, 404
Vukmanović Ana V. 23
Vuković Đordije 695

Walch Gunter 645, 654
Webber Andrew 605, 620
Weichselbaum Hans 604, 620
Weisenburger Steven 153
Werner Michael 567
West Alan N. 685
Wierzbicka Anna 343, 352
Wilde Oscar 696
Wilson Richard 243
Wittgenstein Ludwig 408, 410, 417
Woolf Virginia 382, 395

Zaharijević Adrijana 443
Zanetti Antonio Maria 31
Zhang Bin 685
Zhiqiang Cai 686, 695
Zima Dubravka 801
Zola Emil 168, 172
Zyngier Sonia 695, 696

Žakob Maks 792, 801
Živančević-Sekeruš Ivana 620
Živković Dragiša 696
Živković Dušan R. 173
Živojinović Branimir 619

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 попуштени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве странице чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *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 напмени 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 графији;

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 сачинио 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:

FE LLUGA, 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

Др Гордана Штасни
Др Радослав Ераковић
Др Исидора Бјелаковић
Др Светлана Томин
Др Владислава Гордић Петковић
Др Јован Делић
Др Миливој Ненин
Др Слободан Грубачић
Др Бојана Стојановић Пантовић
Др Горан Максимовић
Др Љиљана Пешикан Љуштановић
Др Драган Хамовић
Др Иво Тартаља
Др Горана Раичевић
Др Марија Клеут
Др Бојан Ђорђевић
Др Роберт Хорса (Хамбург)

CONTENTS

BOJANA S. STOJANOVIĆ PANTOVIĆ. Georg Trakl and Serbian Expressionism. DARKO J. KRSTIĆ. Ps 1,1-3 in The Poetry of Theodosius. MILENA M. KALIČANIN. Contemporary Ambivalence of Shakespeare's Henry V: National Hero or Crafty Manipulator? ALEKSANDRA M. PAVLOVIĆ. Lukijan Musicki's *Archilochia: Diffugere Nives*. MAJA D. STOJKOVIĆ. Serbian Drama and the European Cultural Context at the Turn of the 19th to the 20th Century. FILIP M. NENADIĆ. Looking for Differences Between Poems in Prose and Short Stories: What Can Quantitative Techniques and Corpora Offer to Studying Literature. DRAGANA BEDOV. The role of Stanislav Vinaver during the fifties in the perception of Nicholai Timchenko. ALEKSANDAR M. KOSTADINOVIĆ. Vinaver's Readings of Henry Bergson: The Concept Of Creative Evolution. GORAN M. RADONJIĆ. Andrić and the World Short Story Tradition: the Theme of the Divided Self. OLJA S. VASILEVA. Between the "signs of fever" and their reading. THEMATIC CHAPTER: Branko Ćopić. OCCASIONS. REVIEWS. IN MEMORIAM

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

Редакција 1. св. LXIV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 11. јула 2016.

Штампање завршено децембра 2016.

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 2016. годину помогло је
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