



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–)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ИСИДОРА БЈЕЛАКОВИЋ, секретар, др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЈЛИЋ, др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО,
др ЖАНА ЛЕВШИНА, др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ДЕЈВИД НОРИС,
др ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ, др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др ИВО ТАРТАЉА,
др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ, др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ,
др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ШЕЗДЕСЕТ ПЕТА (2017), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Иво Андрић

Др Јован М. Делић, <i>Борба за човјечност, свјетлост и хармонију</i> . .	355
Др Горана С. Раичевић, <i>Андрићев Омерпаша Латас – њроклејство неограичено</i>	359
Др Слободан В. Владушић, <i>Андрићева њемајизација бомбардовања Београда</i>	389
Др Зорана З. Опачић, <i>Одрасњање као обред њреласка у Андрићевим њриповејкама о дејњсјву</i>	401
Др Драгомир Ј. Костић, <i>О злу, о освейи, о њицини, о самилосји</i> (Труп <i>Иве Андрића</i>)	417
Др Бранка М. Јакшић Провчи, <i>Елеменји њараболе у Проклетој авлији Иве Андрића</i>	449
Мср Марко С. Тошовић, <i>Сјисак фра Пејрове имовине и безимени младић – Андрићева зајњаносј над судбином књижевносји</i> .	463
Др Едита Ј. Андрић, <i>Рецејција Андрића у мађарској књижевној кријици – са њосебним осврјом на Госпођицу</i>	479
Др Душан Д. Глишовић, <i>Андрић у Берлину као њема у збирци Земалски дугови</i>	497
Др Страхиња Р. Степанов, <i>Лингвистички (рејрезениолошки) асјекји хејрогосје у Андрићевој Госпођици</i>	513

Сјудије и чланци

Др Ана Н. Петковић, <i>Песма исјред зајворене кайје</i>	529
Др Јована Б. Шијаковић, <i>Пјеснијво и древне зајонейке: Порфрјејев оглед о њејини нимфи у Одисеји</i>	547
Мср Стефан Д. Тодоровић, <i>Лингвистичке и нарајолошке особеносји монолошких форми слободног неѡравног говора у роману Сеоска учитељица Свејолика Ранковића</i>	573
Др Ениса М. Успенски, <i>Мотив вез девојачког руха у приповеци Момчила Настасјевића Зајис о даровима моје рођаке Марије и новели Фјодора Сологуба Госпођица Лиза</i>	601

Др Немања Ј. Радловић, <i>Поларно браћство</i> (La Fraternité polaire) у Београду	619
Др Александра М. Изгарјан, <i>Проблеми у преводу афроамеричке књижевности на српски</i>	641
Др Надија И. Реброња, <i>Традиционална веровања у подтексту романа Царска војска Тамара Сиварића</i>	659
Др Данијела Д. Костадиновић, <i>Алтернативна обдара на природна бића у прози Слободана Цунића</i>	681
<i>Прилози и грађа</i>	
Др Ирена П. Арсић, <i>Из рајних рукописних бележака пројекта Дубровчана – Ивана Анђустић Казначића (1817–1883), Франа Кулишића (1885–1915) и Ернеста Катића (1883–1955)</i>	693
<i>Истраживања</i>	
Др Јана М. Алексић, <i>Књижевнокритичка, књижевноисторијска и естетичка мисао Милана Кацићина (преглед једног истраживања)</i>	703
<i>Оцене и прикази</i>	
Др Ружица С. Левушкина, <i>Акадологија</i>	711
Др Немања Ј. Радловић, <i>О оном свему и његовој поезији</i>	715
Др Исидора Г. Бјелаковић, <i>Noten est oten</i>	717
Др Адријана М. Марчетић, <i>Доба новој сензибилитета</i>	720
Др Јован М. Делић, <i>Трагом класика модернизма</i>	727
Мср Немања З. Каровић, <i>Степанов Винавер – од разбарушеног сватара до значајног песника</i>	731
Др Драган Л. Хамовић, <i>Ослобођена мисао Владимира Вујића</i>	734
Др Драгиња Л. Рамадански, др Харгита Ј. Хорват Футо, <i>Божанство поезије брба</i>	737
Мср Наталија П. Јовановић, <i>Умеће причања приче</i>	740
Др Јана М. Алексић, <i>Са силама постколонијалним или теоријско устоличење књижевног активизма</i>	743
Др Гордана С. Драгин, <i>Међународна научна конференција Језици, културе, комуникације</i>	747
Др Александар М. Милановић, др Живојин Станојчић, др Вера М. Васић, <i>Пушевица дијаспорије и синхронизације</i>	750
Др Исидора Г. Бјелаковић, <i>О језику/језицима Срба у 18. и 19. веку</i>	762
Мср Немања З. Каровић, <i>Читање музике у српској модернистичкој поезији</i>	765
Мср Ирена А. Плаовић, <i>Сираси и мудрости</i>	768
Упутство за припрему рукописа за штампу	773
Contents	779

Др Јован М. Делић

БОРБА ЗА ЧОВЈЕЧНОСТ, СВЈЕТЛОСТ И ХАРМОНИЈУ (одломак из дуже студије)

Иво Андрић је о Његошу писао десет пута, увијек мислећи и на *Горски вијенац*. Његош је основни Андрићев традицијски стуб; његов изабрани духовни отац, вјечно присутан у Андрићевом свијету, од раног дјетињства до краја живота.

Два Андрићева есеја – *Разговор са Гојом* и *Његош као њражични јунак косовске мисли* – најбољи су есеји и овога писца, и српске књижевности до данас.

У тих својих десет радова о Његошу Андрић је дао не само своје погледе на Његоша, већ и своје погледе на књижевност. Пут до Андрићеве поетике нужно мора ићи и преко Његоша.

Његош је, према Андрићу, „одувек присутан у нашем животу“, а нарочито „у пресудним тренуцима“, и то „цео Његош са својом величином коју понекад и заборављамо или не примећујемо, али онако као што не примећујемо ваздух који дишемо и сунце које нас греје“. Пратио нас је и на путовањима „по свету и по књигама“, чак и када смо у наизглед од њега у далекој лектири, јер смо га „носили у себи“. Андрић се сјећа Владике када путује по Италији, али чак и када чита Марка Аурелија или Волтера. Нарочито нас је пратио у временима највећих националних и друштвених криза кад „Бог се драги на Србе разљути“ или када смо увиђали „како је човеку тешко бити човек 'а мора бит' човјек“, па када „страх животу каља образ често“ и када се потврђује да „смрт је лакша но грдна срамота“, поготово када се сусрећемо са „грдним мучитељима“ који „прже земље и народе“ и „сваке јаде на свијету раде“, којима је „мален свијет“, а који нас непрестано посјећују, подсећајући нас на своје стално присуство.

Андрић више пута подвлачи човјечност Његошеве поезије, посебно *Горског вијенца*, видећи и сам у широко схваћеној човјечности смисао и функцију књижевности. Човјечност је прво Његошево и Андрићево поетичко и етичко заједничко начело. Без човјека и приче о човјеку књижевност

не би имала никаквог смисла нити би имала разлог свога постојања. Цјелокупна књижевност пише „о човеку и његовом односу према свету и постојању“, па је у својој стокхолмској бесједи, коју данас доживљавамо као приповедачев духовни тестамент, Андрић написао једну од кључних реченица:

„Јер приповедач и његово дело не служе ничему, ако на један или на други начин не служе човеку и човечности.“

Зато су и мостови тако универзални и свети – светији од храмова – јер служе свакоме човјеку, а не ничему што је тајно и зло.

Андрић је био сигуран да кроз сву тематику нашег највећег пјесника „пробија оно што је човечно и опште“, гдје ово *човечно* значи и етичко начело, и универзалну истину о човјеку. То смо видјели и увидјели „с Његошем у сећању“:

„Увидели смо да је човечност врховни закон за однос човека према другом човеку, али смо исто тако увидели да је човек дужан да брани човечност од нељуди и да је истинита реч да бити човек значи бити борац. Увидели смо да свако колебање у том погледу значи издају човека и човечности, и свако мирење – служење нечовеку, да је та борба дужност сваког појединца и закон општег живота.

То је наука Његошевог стиха у коме је свему злу и свима беспоресцима света, изнад свих клонућа и помрачења, противстављена једна мисао, једно осећање, изречено у једној речи: борба. Његошева „борба непрестана“, страшна борба „са својим и с туђином.“

Његошево космичко начело *борбе* на оба свијета – на земљи и на небу – нужно је његов основни принцип погледа на свијет, у *Лучи микрокосма* као и у *Горском вијенцу*, и једино то начело борбе за свјетлост против мрака, за добро против зла, води ка сањаној космичкој хармонији. Отуда је *свјетлости* Његошевој Андрић посветио посебну пажњу. Тај космички принцип вјечне борбе нашао је у Андрићу свога поштоваоца. Једино се борбом може „тиранству стати ногом за врат“ и „довести га к познанију права“, а то је виши налог људскости и човјечности до које је Андрићу у Његоша изузетно стало; то ни за Његоша није само света дужност, већ је „људска дужност најсветија“.

Зато храброст и мудрост у Његоша иду заједно; то су усаглашене вриједности чији се склад, барем код Срба, потврђује кроз историју. Отуда „упрошћени и спасоносни његошевски принцип екстатичне храбрости, који све решава“. Јер без тога принципа нема ни борбе, а камоли побједе над тиранством.

Колико је Андрић предан Његошу, колико настоји да проникне у његову мисао и судбину, види се из његове наднесености над Његошевом преписком „од преко хиљаду и седам стотина писама“, која су уистину, с малим изузецима, „део званичног архива Црне Горе за двадесет најкритичнијих година њеног државног, политичког и културног живота“. Све одлуке је донио и „писма“ својом руком написао сам Његош, који је био и владика, и владар, и пјесник, и писар све тројици. Ту правих писама и нема, као што

„највећи песник нашег језика није имао личног живота“, већ се живот овога „човека-песника потпуно поистоветио са заједницом у којој је тај човек рођен и у којој је радио и умро“. Из тих писама може се сагледати мање истицана страна Његошевог готово свакодневног живота и рада; „река живота која пред нашим очима носи сву беду и страхоту свакодневних догађаја, „ситних“ људских судбина, (...) мутљаг граничних сукоба“, тако наизглед неважних и обичних када се гледа из даљине, а поготово из прошлости, али паклено тешких, заплетених и несносних када су биједна свакодневица великог духа, младог и неискусног човјека који је све сам морао рјешавати, често одмах и без одлагања. Андрић понавља да је то свакодневица највећег пјесника нашег језика који је „имао на својој бризи читав један мали свет, немиран, угрожен, убог, неук, горд и самовољан“ и да је било једнако тешко носити се са својима као са туђином.

Кроз владину писма одјекују јадиковке са свих страна и различитим поводима, „док се све не претвори у једну једину жалбу и кукњаву, у једноличну, али на свој начин величанствену симфонију апсурдног и проклетог живота на размеђу“. Нема ослонаца и нема помоћи, а одасвуд долази тјескоба: „Тјесно мње отсвјуде.“

У младости је „опрезан у изражавању и скорман у захтевима“, али са присутним поносом и самосвијешћу; истиче своју младост, неискуство, недостатак школе, свој тежак положај, непознавање свијета и свјетских језика. Од Црногораца тражи да га подрже позивајући се на патриотизам и на ауторитет упокојеног стрица Петра I. Аустријанце и Турке увјерава у „сусјецки мир, покој и тишину“ са своје стране. Млади владар се понаша мудро као старац мирољубив и прилагодљив, али одлучан у одбрани Црне Горе и њене слободе, земље без сталних граница и унутрашњег уређења, а истурене пред велике силе; земље мале, одсвуд стијешњене, без реалног изгледа на опстанак, али постојане и непокорне.

Млади владар је убрзано сазријевао („на патњи се убрзано сазрева“, примјећује Андрић), разапет између својих поглавица за које каже: „Тешко оном ко је њихов главар“, и невјерних и непоузданих сусједа који ће „од свега одступити (...) што се снажном мишицом не узмогне одржати“, да би у зрелости дошао до мушке „резигниране одлучности“ човјека без илузија, који без страха сагледава ствари и прилике, с увјерењем да је „самообмана убитачна“ и за људе и за народе“, спреман да „свакојем злу гледа(м) право у очи“.

Андрић је и из писама ишчитавао драму трагичног јунака косовске мисли, пратећи његов развој и сазријевање, а осјећањем дивљења и увијек дубоког поштовања за човјека за кога је знао да је највећи пјесник српског језика.

А тај највећи пјесник отишао је из живота с увјерењем да је његово дјело фрагментарно, недовршено и испод пјесникових могућности; отишао је незадовољан оним што је написао, како већ одлазе највећи.

Пред нама је Андрићева драма откривања Његоша, драма Андрићевог самооткривања; драма уживљавања до идентификације и удвајања. Ових десет Андрићевих радова то потврђује.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jovandelic.delic@gmail.com

Др Горана С. Раичевић

АНДРИЋЕВ *ОМЕРПАША ЛАТАС* – ПРОКЛЕТСТВО НЕОГРАНИЧЕНОГ*

Рад поставља питања о природи недовршеног и постхумно објављеног Андрићевог романа *Омерпаша Латас* (1976, 1981), питања која се непосредно везују за начин на који је обликован његов главни лик. Проблематизује се теза о ренегатству као главној романескној теми, као и теза да се ради о роману личности. У аргументацији се полази од тога да је Андрићев лик, заснован на историјским чињеницама, конструисан интенционално без дубине, као оличење неограничене воље за моћи и тоталног индивидуализма. Таква, потпуна одвојеност од било које заједнице не чини Омерпашу изгнаником из првобитног идентитета већ је овде реч о самовољном изласку из културе саме. Апсолутно усамљеништво главног јунака преноси се и на друге ликове, од којих ниједан не успева да успостави конструктиван однос са другим људским бићем. Оцена о роману као колекцији портрета постаје, на тај начин, разумљивија и више прихватљива.

Кључне речи: Иво Андрић, Омерпаша Латас, ренегатство, култура, индивидуализам.

Све тумаче *Омерпаше Латаса* интересовала су два међусобно повезана питања: недовршеност овог Андрићевог романа и проблем његове структуре. На питање зашто писац није довршио дело које је постхумно реконструисано¹ и објављено, да ли је разлог био недостатак времена или неспособност

* Рад је настао као део научног пројекта 178005 који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Приређивач романескне верзије *Омерпаше Латаса* из 1981. године, које има једно поглавље више од првог издања из 1976, у напомени је написао да је дело компоновано „од делова које је Андрић повремено штампао у листовима и часописима у размаку од двадесет година (први 1950. и последњи 1970) и оних који су остали у рукопису“. Такође, када је реч о необјављеним одломцима, наведено је да су приређивачи „унели само део који је Вера Стојић прекуцала за пишевог живота и уз његову сарадњу“, као и то да писац „није назначио

да се „савлада“ замишљен проблем те литерарно обликује обимна историјска грађа о Мићи Латасу из Јање Горе, потурчењаку и царском муширу, вештом и бескрупулозно амбициозном врховном турском војном заповеднику – сераскеру, који половином 19. столећа са својом војском спроводи реформе и гуши буне у дотрајалом Османском Царству, заправо и није питање на које се може дати задовољавајући одговор. Отуда је најбоље да се држимо почетне тезе која важи за сва недовршена дела, а по којој је нецеловитост „једини могући облик њихове целине“ (Стојановић 2012: 285), а у њиховој крњости „њихова аутентичност“ (Стојановић 2012: 286).²

Да је овде реч о торзу нечега што би личило на повест о „конзулским временима“, претпоставка је захваљујући којој се помињао и алтернативни, радни наслов *Сарајевска хроника*, и у прилог које би ишла замишљена прстенаста композиција романа чија је радња ситуирана у ограничен временски период, од Латасовог доласка у Сарајево 1850. до његовог одласка 1852. године, о чему говоре прва и последња глава: *Долазак и Одлазак*. Чињеница је, међутим, да је сам Андрић негодовао на помен одреднице „хроника“ (што су је, по објављених првих одломака, новинари везивали за будућу већу

ред по коме би довршена и недовршена поглавља романа обједињавао у целину. Стога су приређивачи сами морали да се прихвате тог посла“ (Вучковић у Андрић 2011а: 288–289). Вида Тарановски-Цонсон, која се бавила реконструкцијом романеског текста у студији *Омерџаца Лајтас: Историја једног незавршеног романа* у фусноти бр. 14 је написала: „Редактори Омерпаше Латаса изгледа да алудирају на то да би неко други, сем Андрића, могао да утиче на садашњи распоред поглавља у роману, када кажу да је тај распоред 'извршен' према хронолошком принципу 'како је то у Андрићевим романима уобичајено' (XVI, 311). В. Стојић, међутим, тврди да је рукопис штампан онако како га је Андрић оставио. Мада рукопис није био цео пагиниран, поједине главе су биле сложене оним редом како су доцније штампане“ (Тарановски-Цонсон 1982: 329–330). Такође, иако су критичари спекулисали о томе да је Андрић почео да пише овај роман између два светска рата, у исто време кад се рађа и замисао о историји Цемовој из доцније *Проклеће Авлије* (Жанета Ђукић Перишић пише да је у својој радној соби писац држао порцеланску фигуру Омерпаше Латаса, коју је набавио у једној берлинској антикварници, вероватно у време кад је тамо био посланик Краљевине Југославије). Тарановски-Цонсон је забележила тврдњу најближе Андрићеве сараднице да је писац *Лајтаса* почео да пише тек у време када је објављен и први одломак: „У приватном разговору Вера Стојић ми је рекла да је *Омерџаца Лајтас* дело која спада у период после другог светског рата. Она је уверена да се поједини фрагменти не могу тачно датирати. Она такође потврђује да је Андрић објављивао своје приче у току једне године дана пошто би их написао. В. Стојић је почела озбиљно да ради на прекуцавању романа тек после 1960“ (Тарановски-Цонсон 1982: 321).

² У тексту *Разминуће са лејошом* Драган Стојановић је разматрао питање недовршености *Омерџаца Лајтаса* узимајући у обзир и пишчева поверавања Љуби Јандрићу о проблемима да дело уобличи „Све ми се чини да ми се и то узнедало. Ко зна шта ће од тога на крају испасти“, али и осврћући се на ону врсту малициозних и ванкњижевних теза о „ренегатском комплексу“ као личном искуству које је писца спречило да дело доврши. Стојановић је, притом, у свом тумачењу пошао од исправног постулата да се ово питање разматра из перспективе коју отвара сам Андрићев текст“ (Стојановић 2012: 285).

целину),³ истичући притом да је писање отворен и непредвидив процес и да се планови аутора не морају нужно поклопити са крајњим исходом.⁴ Као да је заиста у овом случају пишчева фасцинација историјском личношћу Омерпаше Латаса засенила идеју о романескном приказу сарајевских прилика у последњим деценијама турске власти у Босни, када је овај град све више добијао на важности и значају, преузимајући доминацију и титулу центра од везирског града Травника. Лабава структура постојећих фрагмената на основу којих је роман реконструисан, те мноштво фрагментарно осветљених ликова из пашиног ближег или даљег окружења и њихових судбина, ишли би у прилог тезе о „роману личности“ у којем, упркос томе што се радња одвија на позадини реалних историјских догађаја, има много више психолошких увида него историјске наративе. Као централни моменат у тумачењу Латасовог карактера – његове амбициозности, бруталности с којом се обрачунавао са противницима, бескрупулозности у постизању свих циљева – стављао се у први план мотив његовог *конвертитива*. Конвертитство Латасово, тако, према Жанети Ђукић Перишић, наткриљује све ликове у роману и чини основу његовог јединства. „Драма отпадништва од вере и нације као да стоји у средишту Андрићевог романа и покреће не само главног јунака већ и многе друге ликове, чинећи од њих нестабилне и децентриране карактере без правога и здравога ослоња у животу“ (Ђукић-Перишић 2012: 523). Тема конвертитства и „хибридних идентитета“ ликова из *Омерпаше Латаса* била је у средишту интересовања и других тумача овога дела, али је, поред тога, писано и о још неким, очигледно у Андрићевом делу веома присутним мотивима и темама: о неухватљивој природи лепоте и трагичним последицама те неухватљивости за оне који за њом посегну, као и о, са овим повезаним проблемом живота у илузији, о

³ Јасно је да је Андрић привлачио пажњу послератне културне јавности, нарочито након што је добио Нобелову награду 1962. године. Чињеница да од објављивања *Проклетје авлије* 1954. године није објавио ниједан роман, могла је само појачати ово интересовање, које је, судећи по питањима новинара, прерасло у нестрпљиво ишчекивање. Пер Јакобсен је подсетио да „Ниједно дело Иве Андрића није било праћено толиким претходним интересовањем књижевне јавности као *Омерпаша Латас* који је као роман био објављен први пут у *Сабраним делима* 1976, а други пут 1981. године“ (Јакобсен 2007: 2011).

⁴ У приређивачкој напомени Радован Вучковић је написао да Андрић није успео да уобличи роман који би се везао за Сарајево, као што је радња претходних романа била ситуирана у Травник, односно Вишеград. Али, овај аутор такође наглашава да је писац „судећи по многобројним одломцима у новинама и часописима или у рукопису, намеравао [...] да напише и неку врсту сарајевске хронике, као што је написао и вишеградску и травничку хронику“ (Вучковић у Андрић 2011а: 287–288). Већ у једном интервјуу из 1954. године, пошто су објављена четири одломка из романа о Латасу, Андрић је изјавио: „Писање је за мене ... као рад преље. Стално радим и не осећам да би завршетак неког мог дела довео до застоја. Мој рад непрестано тече. Чињеница је да имам тему поново из живота Босне, обрађујем крај турске и почетак аустријске владавине крајем 19. века. Шта ће бити наслов књиге, то вам заиста не могу рећи. У листовима су мој нови роман у припреми исхитрено назвали *сарајевском хроником*...“ (Андрић 2011в: 24).

проблематичном односу јунака према реалности. „Разминуће са лепотом“, како је трагичну ускраћеност ликова ове прозе назвао Драган Стојановић, открива се код Андрића увек и као разминуће са стварношћу. Нека трагична недовршеност, застрањеност, неиспуњеност, избија из свих ликова који насељавају ове приче, што су као лелујаве сенке похрлиле у сусрет остарелом писцу, наметнувши му се и захтевајући од њега да осветли њихов мрак. Тежак утисак који читање овог дела оставља, као и недостатак ведрих ликова и хумором обојених епизода, али и недостатак симбола који би био противтежа злу и неред, можда говоре о правом проблему са којим се суочио писац у којем је, у позним годинама (када је роман настајао), могао да превлада песимистички поглед на човека и историју.

Загледан у историјску личност Омерпаше Латаса (1806–1971), потурчењака пореклом из Лице, царског сераскера и мушира, Андрић се нашао пред задатком са којим се у исто време и јесте и није сретао: да представи лукавог и амбициозног силника коме никакав људски закон не може стати на пут у постизању циљева које је себи зацртао. Таквих је зликоваца у Андрићевом делу било, али је први пут психологија оваквог човека стављена у први план веће приповедачке целине која би требало да прерасте у роман. Сликајући романескни лик Омерпашин, Андрић је мање пажње посветио његовим војним и цивилним подухватима у Босни 1850–1952 (гушењем буна, убиствима и прогоном непослушних бегова који не прихватају реформе и не дају регруте у војску, те одвођењем становништва на принудан рад, исто онако како се то радило неколико векова раније, кад се градила ћуприја на Дрини): занимао га је пре свега човек са очима пуним „шумског мрака и хлада“, личност силника кога читалац сагледава преко свезнајућег наратора, али и захваљујући мишљењу и суду других ликова у роману који су на њега упућени.⁵ То су, пре свега, сарајевски бегови које сераскер има да приволи танзимату (реформама султана Абдул-Мецида), да покупи низам (регруте у царску војску), да их присили да сагну главу и покоре му се (јер он је гласник и извршилац налога врховне власти у Отоманском Царству), то су његови непосредни поданици: војници озлоглашеног муртад-табора, казнене експедиције састављене од неверника, бивших хришћана – преобраћеника, што царске и муширове налоге непосредно спроводе насиљем, то су чланови његовог домаћинства – службеници и коморници који организују живот пашин и пашине породице у сарајевским Џенетића конацима; то је Омеров рођени брат, некад Никола а сада Мустајбег, такође конвертит, који, међутим, оличава сушто наличје братовљеве амбиције и моћи... То је сликар Вјекослав Карас, који је у Босну дошао да наслика портрет славног и омраженог турског војсковође, те Латасова супруга Саида-ханума, рођена као Аустријанка Ида Дефилипис; то је конзул Димитрије Атанацковић, високи службеник Аустријске Царевине, однорођени Србин, у Босни затечен

⁵ У приповедачком поступку постоји оно што би Ж. Женет назвао „унутрашњом фокализацијом“.

и неснађен представник оне друге – западне, европске цивилизације... У роман су уврштене и епизоде које могу стајати и као самосталне приповетке (што је већ одавно уочено као значајна особина Андрићевог приповедачког поступка), а које говоре о историјама различитих чудака, ексцентрика, који су живели у Сарајеву у време пашине страховладе, без обзира на то да ли је реч о домаћем становништву или су ту доспели као пратња у пашиној мисији.

Тако читалац већ у првој глави која говори о доласку Омерпашином у Сарајево, од свезнајућег приповедача сазнаје историју и узрок лудила несрећног младића Османа што је, ненадано и у трену, у осмеху непознате девојке коју више никада неће срести, спознао идеалну лепоту.⁶ Пошто га је та спознаја померила из темеља, и пошто је осетио да нема те живе и стварне жене која је може заменити и заузети место у његовом животу, Османов дух сели се у једну другу реалност где се смењују периоди егзалтираног страха од тога да ће представу о лепоти изгубити, и периоди тупости која након егзалтације наступа. Једна од најбриљантнијих Андрићевих прича је она о Костакеу Ненишануу, човеку необичног имена и још необичније личности, углађеног поклоника реда и поретка, чија се судбина окончала у смешно-трагичном атавистичком трку за одбеглом, својеглавом „женком“ што се давала свима али не и њему, и са којом никада раније није изменио ниједну реч. Тврдичлук као страст, али и „тешка манија“ оваплоћен је овде у лику Идрис-ефендије, коме је све у животу – што се, са сваким начињеним кораком, мрви, круни и осипа – одвратно и тешко до неподношљивости.⁷ Свет манијака и лудака за Андрића је у овом роману нужност, а њихове трагичне судбине окончавају се „на ивици друштва у коме дуго владају нереди, насиље и злоупотребе“ (Андрић 2011а: 216). Иако ће бити потребно још две и по деценије да Аустријско царство, након Берлинског конгреса, смени четворовековну владавину Османлија у Босни, Аустрија је у овом делу увелико присутна, у тој мери чак да је Радован Вучковић тврдио како

⁶ Овај део приче, првобитно објављен под насловом *Младић у њоворци* накнадно је уврштен у поглавље *Долазак*.

⁷ Маестралан је опис хода тврдице из поглавља *После*: „...Погнуте главе, намргођен, иде неким послом, и одједном осети како му у грудима расте љутња на ову ситну и оштру сарајевску калдрму, која квари обућу и немилосрдно троши ђонове. Пажљиво корача, настојећи да стаје само на глатке и широке каменове. У исто време јавља се у њему питање: да ли се ђонове мање троше када човек стаје на прсте или кад ступа најпре петом на камен? Не може да нађе одговор и зато покушава прво једно, па друго; од тога су му кораци неједнаки, час ситни и кратки, час необично дугачки. А сарајевски грађани који испод ока, са страхом посматрају везирског службеника на улици, узалуд се питају шта треба да значи такав чудни начин хода. И како нико од њих никад не би могао ни наслутити шта је то што понекад нагони Идрис-ефендију да на махове тако скакуће и пеливани сокаком, они се много и не труде да нађу неки одговор, него и такав ход рачунају у велики арсенал оних често необичних и неразумљивих зала и невоља које је, по њиховом мишљењу, Омерпаша донео са собом, како би докраја унесрећно ову злосрећну земљу“ (Андрић 2011а: 220).

је – иако је радња романа ситуирана у време Омерпашиног похода – Андрић у њему више пажње посветио средњоевропском културном моделу.⁸ Сам Омерпаша рођен је у Аустријском царству, школовао се у аустријској војној академији, а амбиције са којима се родио и растао сачувао је и када је променио име и веру, да би, на крају, стекао чин маршала и врховног заповедника – највиши чин у турској војној хијерархији. И његова супруга, као и аустријски конзул Атанацковић, припадају том средњоевропском цивилизацијском кругу који, половином 19. века, све више продире у граничну турску провинцију. Иако се и овде тематизује стара Андрићева фасцинација о у разликама укореењеном међусобном неразумевању појединаца и читавих заједница, у овом роману наговештене су велике промене које ће ускоро наступити, упркос отпору конзервативних виших муслиманских слојева, и мимо султанових реформи и Омеровог насиља усмереног ка томе да се оне усвоје. Униформе које носи пашина војска не разликују се више од униформе аустријске војске, фесови су једино што указује на то одакле долазе и кога представљају: „Сви у мрким униформама, са укрштеним каишима на грудима и швапским цокулама на ногама, војници су ступали парадним кораком, и једино по фесовима разликовали су се од неке хришћанске војске“ (Андрић 2011а: 11). И сами војници, као и њихов заповедник, бивши су хришћани: Пољаци, Мађари, Италијани, Немци, Грци, Јермени..., који су, да би преживели или да би од нечега побегли, морали да напусте своје државе и вере носећи још увек у себи трагове претходних идентитета. И сама позорница радње на којој као главни лик фигурише мешанац Омерпаша Латас представљена је овде намерно и као мешавина различитих културних позадина у којима доминира атмосфера декаденције двају империја на заласку.⁹ Проклетство њиховог нестајања и борбе за опстанак чини заправо ону мрачну и злослутну сенку која се надвила над цео босански вилајет и њене људе, обојивши и ону суштинску немоћ, аутсајдерство и безизлаз свих који су се ту, неким задатком, нашли. Хрватски сликар Вјекослав Карас (1821–1858), који је, после школовања и неуспешне каријере у Италији, у Босну дошао да портретише чувеног турског војсковођу, у Андрићевом роману доживљава ову земљу као срце таме:

На површини буна и насиље и страх, а испод тога нека древна беда, убого животарење малог човека и тихо незауствано опадање установа

⁸ Проналазећи у недовршеном Андрићевом роману *На сунчаној сјрани* „доказ колико су европске, односно, западне особине приповедања постајале временом доминантне у Андрићевом приповедачком раду, чак и у случајевима кад се писац бави Истоком, односно Оријентом и личностима тога подручја“, Вучковић је устврдио да и роман *Омерпаша Латас* „показује како се у оријенталној костимографији дела личности прикрива европско, или, тачније речено, средњоевропско понашање закамуфлирано прихваћеним источњачким обичајима и исламском вером“ (Вучковић 2009: 21).

⁹ „Наша је зла срећа што су се два освајача, Турска и Аустрија, сменила у нашим крајевима у своје декадентно доба: оба су била на издисају. Турска је била дотрајала, а Аустрија је дотрајавала“ (Андрић 2011в: 264).

и породица, свега што је било или важило као угледно, силно и богато. Ради се само колико то глад од човека тражи или колико га власт нагони. Ништа се не гради и не подиже, а свака јавна грађевина, кад је боље погледаш, или је недовршена или већ почела да се руши без оправке. Чак и линије брда и шума по њима изгледају искидане, недовршене.

И људи су, истина је, необични, сирови, набусити и често непријатни, оделом, речима, покретима, из многих очију бије шумски мрак и нејасна претња; и кад су лепо или лепо одевени, та лепота је изазивачка, бесна, и као да не даје радости ни оном ко је носи ни оном ко је гледа.

Па и природа сама, у својој изузетној лепоти, има нечега што изазива у човеку потиштеност, готово страх. Поред сваке босанске вароши, и оне која иначе има леп изглед и отворен видик, постоји увек по једно брдо које се наднело над њу и које осећате на свом расположењу као сенку. Изгледа да је то неопходан услов за опстанак и развитак сваког града у Босни, па и за његов постанак сам (Андрић 2011a: 96–97).

Тешка и мучна атмосфера обавија и гуши све ликове из овог романа а сви они на мање или више свесном нивоу знају да им из те коже изласка нема: од несрећног Мујаге Телалагића, коме је живот дозволио да се само накратко погорди као богатији и угледнији од половине босанских бегова,¹⁰ да би у Омерпашином походу, окован у ланцима, гоњен као звер, био потеран на неизвестан и нимало невероватно последњи овоземаљски пут; преко војника из муртад-табора који вођени наредбама и жељу отимачине (и сам рељеф и природа чине им се као женско тело што их изазива да га силовањем покоре)¹¹ наилазе на приказ који симболички указује на једини извесан крај сваке људске судбине: на мртваца и човека што га оплакује окованог маском патње што превазилази жалост за умрлим. У том буцаку света и читаве егзистенције више нема шта да се узме и отме (као што су сви који су у Босну долазили узимали и отимали, уз признаницу што је дају реформатори, или без ње, како се то чинило столећима.) Из Босне „треба само једно: изићи.“¹² Али, излаза нема – закључују протагонисти поглавља *У вечерњим*

¹⁰ „Мујага Телалагић био је скромног порекла, али је још као млад човек успео да се истакне у сарајевској чаршији и да, нешто срећом а нешто радом и вештином, стече приличан иметак. И сад је, у својим средњим годинама, био имањем и угледом јачи од половине босанских бегова. *То га је ојијало и помало заносило*“ (Нагл. Г.Р.) (Андрић 2011a: 58).

¹¹ „У висини, на блештавим таласима трептаве жеге, упоредо са наступањем трупа у маршу, протеже се и диже огромно и различено женско тело богатих облика, неодређених граница, са безброј облина и удољица; има га по брдским превојима на сунцу као и изнад хладовитих долина у сенци; осећаш га свуда, а ухватити га не можеш нигде“ (Андрић 1911a: 44).

¹² „...Пред дамијом, у сенци, приказ је био непромењен. Непомичан, сав умотан мртвац и чело његове главе исто тако непомичан, пресамићен старац. Управо, тешко би било казати шта је, и ко је, и какво је то створење. Човек је, колико се могло видети, био одевен у неке дотрајале и распаране остатке некад богатог одела... Лице? То више показује шта може да постане од људског лица. Изгледало је као премрзло, као изубијано, изнакажено од грча и неразумљивог бола, па скамењено. У тешким подочњацима велике замућене очи које не гледају и не виде. // Капетан је заборавио на свој гнев, и где је и због чега је пошао

часовима: млади капетан Изет-ефендија, у прошлом животу Пољак Кучински, и мајор Абдулах-ефендија, бивши Мађар Немет Антал. Алкохол који их греје, храбри их у намери да треба отићи из Босне, јер „не треба живети у земљи која је под Турцима... Треба бежати, па ма погинуо у бекству, па ма умро од глади тамо негде у тој другој земљи. Све, само не ова беда без смисла и достојанства!... Први гутљаји пића, као и први тонови музике, казују да ова брда око града нису непрелазна.“ Алкохол их неко време држи у илузији да таква земља, „која – није ово“ и ка којој треба само кренути „а пут те само води и носи даље“ (Андрић 2011а: 55), постоји и да је спасење надокхват руке. Али, врло брзо схватају да су и воља и храброст да се оде само обмана, опијеност која их раздваја од реалности:

То траје једно време, и све је тако стварно и уверљиво, и тако сигурно да не треба ни журити са поласком. Увек ће бити времена и могућности, неограничено и напретек. Да, али није неограничено ни свемоћно дејство алкохола, као ни музике. После извесног времена и извесне мере, неодређеног времена и ђудљиве мере, наступа тренутак засићености. Дејство враџбине почиње да слаби, чаролија бледи и тањи се, а кроз њен проређен вео назире се стварност, зла и осветничка, гора и црња него што је била пре овог вечерњег заноса. У Сарајеву си, трезан и отрован тугом. Пред тобом је друга, тамна страна слике.

Из Сарајева нема изласка. Има путева, али они су уски, излокани, грбави, голи и неравни као окоснице, или подводни и опасни као мочари. Личе на замке. Не знаш право куда воде ни шта те чека на њима, непредвиђена и непредвидљива бусија, или опасност од зла случаја и нежељена сусрета. Може се заглибити или поломити а да се не нађе нико да ти помогне у овој пустињи, где на дан хода унаоколо живе душе нема и где људи зазиру и беже од друмова. А може ти се десити да те већ при крају пута и на дохват слободе одједном, као у мучном сну, пресретне аскер и да те заустави – у име закона.

Нема цветног пута који води из Турске. Није га, стварно, никад ни било. Како је човек могао бити тако слеп и лаковеран да поверује у то? Ђаво нека носи и ракију и музику које таква привиђења дочаравају! Нема, дабоме, ни те неке земље реда и слободе у коју тај пут тобоже води. Само жуто, мршаво, крезубо аскерско лице које заклања свет и брише све путеве и излазе.

У судару са том потпуном безизлазношћу трза се капетан из свог вечерњег маштања и трља длановима зажарене слепоочнице. Не, у ствари, нема ни тог анадолског лица, не постоји ни аскер, ни његов грдни бајонет, бар за капетана Изет-ефендију не постоји, јер он неће кренути са овог места, ни потражити излаз из ове тескобе. Све је ово само привиђење,

овамо. Неколико тренутака није могао да одвоји погледа од тог призора. А онда се одједном трже, као постиђен. Би му јасно да овде нема кога да зове, да нема пута даље, да ту не може бити помоћи ни савета, да не вреде објашњења и не помажу претње, да из овог кланца треба само једно: изићи“ (Андрић 2011а: 50).

плод потиштености и чамотиње овог јесењег вечера, у овом сумрачном граду у коме, већ од пролећа, изгледа, и нема мирна ни весела човека (Андрић 2011а: 55–57).

Стварност је неподношљива, а једини пут што води из ње за јунаке *Омерпаше Лајласа*, слабиће заробљене својим положајем (у који су доспели бежећи од нечега, а побећи се, по Андрићу, никада и ни од чега не може), „са спаљеним мостовима иза себе“ (Андрић 2011а: 37), јунаке оковане својим страстима и пороцима – јесте управо само краткотрајна и кобна *илузија*. Отуда је Силија Хоксворт у праву када у мотивима илузије, лажи и обмане види једну од доминантних тематских линија *Омерпаше Лајласа*.¹³ Своје опадање, под маском реформи, али и иза претераног спољашњег сјаја Омерове казнене експедиције, крије Османско Царство. („У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају непреварљив знак опадања и смрти“ говорио је Андрићев Гоја.) Саме реформе на којима инсистира Запад, притискајући „болесника на Босфору“ само су испразне речи, изговор да се поново насилљем и суровошћу гуше побуне сувише самосталних и самовољних покрајина. И сјај царског сераскера и његове пратње што засени и рају и „богате, горде и лукаве“ бегове по уласку у Сарајево, открива се, на крају, само као пука представа, маскарада:

Истина је, ни у једног везира досад – а толики су прошли кроз Сарајево – није било таквог сјаја ни реда, ни такве силе. Па ипак, сад је сваком јасно, и бива све јасније, да је у целој тој сјајној паради било и нечег извештаченог, лажног и усиљеног. Поворка је – оваква какву је сада, у себи, виде и гледају – заиста свечана и страшна, али некако исувише. Спреда и позади, десно и лево од ње шири се оскудица неродне године и гладног пролећа, чамотиња кривих и излоканих сокака, искрзаних стреха и одавно неокречених кућа, беда слабо одевених људи и брижних лица. Осећа се дах изузетних и тешких времена кад ником није добро и кад је ваздух над главама пун неодређених претњи и стварних опасности. Изгледа као да је та блештава војска, која је толико одударала од града у који је улазила, требало због нечег само да промаршује, да буде виђена и запажена, а да ће се сада сва растопити као парче шећера у мутној води. Добри коњи и необичне раскошне униформе и ново, невиђено и опасно оружје, све ће бити враћено тамо негде откуд је и узето. И војници и официри, као пеливани и мађионичари, разићи ће се, сваком себи, изгубити се, сада већ сиви и обични, у обичној сивости сарајевских

¹³ Устврдивши да свако Андрићево дело „има доминантни тон, лајтмотив, који боји како главну линију радње, тако и споредне теме“, као и то да управо „тај тон даје кохерентност његовим делима која су састављена од низа краћих, мање или више самодовољних целина“ (превод Г.Р., HAWKESWORTH 1981: 237), Силија Хоксворт управо у илузији и обмани проналази мотиве који ово недовршено дело држе на окупу. Обману као начин функционисања проналази ова ауторка у свим догађајима и ликовима: од самог Омерпаше, преко његове супруге, сликара Вјекослава Караса, али и као главну пратећу особину сваке потраге за лепотом. И за Пера Јакобсена *Омерпаша Лајлас* је „дело тема“ (ЈАКОБСЕН 2007: 231).

улица. – Ето, тако им сада сва она сила и лепота коју су видели изгледа више као скупа и тужна туђинска маскерада. А што је та маскерада још и опасна, и може лако да постане смртоносна, то је свакако не чини привлачном ни веселијом (Андрић 2011a: 13).

Као у каквом позоришту, са кулисама и маскама, и сви ликови у роману некако су померени: каведибаша Ахметага – прегојени чулник, уживалац у јелу и пићу који живот живи хоризонтално – није то што му говори титула, већ пашин сводник; сликар Вјекослав Карас је уметник, али неуспешан уметник, коме претерана машта не допушта да доврши и оствари своје замисли: његове слике не могу да се отелове, умиру пре него што су рођене, нису слике већ „побачаји“. Карас је „човек у трајној завади са стварношћу“ (Андрић 2011a: 94), попут оног Гојиног пријатеља Паола, „Италијана са славенском крви у жилама“, претерано склоног „маштању и мистици“, који заправо овде живи теорију о „два света“. О једној стварности која припада уметности и о другој, оној „обичној“, између којих стоји „исти јаз који постоји између Божанства и света“ (Андрић 2011b: 246). И гротескни Мухсин или „Евет-ефендија“ само је карикатура некадашње источњачке дворске луде, која, за разлику од оних са западњачких дворова, не критикује власт и људе око ње, већ јој подилази и повлађује. И док је некада „ако ништа друго, могао да послужи као пример да оптимизам и ведрина, кад су добро схваћени и упорно и доследно спровођени, могу да донесу човеку леп положај и добро ухљебије“, сада када је и он, попут других ликова, *иосѣтљив и неосѣтљив за стварност око себе*, његово уверавање саговорника да ће све бити добро претвара се у неумесно и иронично ругање:

Али године су начеле и овог на изглед неуништивог Евет-ефендију. (Прешао је педесетпету, која је за њега била праг старости.) На први поглед није се много променио. Угојио се, али је још покретљив. Његов оптимизам је увек исти, а изражава се још чешће, живље и гласније него некад, али је Мухсин у суштини својој прозукнуо и убуђавио, постао слеп и неосетљив за стварност око себе, и сулудо аутоматичан. Некад смешна, он је сада био и жалосна појава. Крештећи као престарео папагај своје вечито: „Лијепо, шућур, лијепо!“ „Добро, доброоо!“ он је сада изазивао досаду, па гађење, чак и оштар отпор око себе. Никад није мислио шта говори, а сад већ не разабире ништа, ни место ни час на коме је и у коме је, ни положај ни расположење оног коме говори. У еуфорији свога сала, он више и не зна како живе други људи ни шта се ради и дешава ту око њега, а камоли у свету изван Конака (Андрић 2011a: 236).

Само несрећни Мустајбег, човек сатеран на саму ивицу егзистенције и смисла постојања, склон је да се ухвати за трулу сламку спаса пружену руком професионалног ласкавца, да поживи још који дан и трен на храни која му је као псу бачена. Између савета који му, на питање шта да ради – презирући његово неделане, пијанство те опште незадовољство што га изнутра гризе и чини болесним – даје рођени брат: „да би најбоље било да

сконча“, и ласкања Мухсин-ефендије, управо зато што „говори о њему као о живом човеку“, Мустајбег бира ласкање, јер је у њему још увек јачи нагон за животом. (Историјску личност Омерпашиног брата, такође потурчењака, од чина самоубиства делиће само неколико година.) И луди Осман, и Вјекослав Карас, и Костак Ненишану, јунаци су који понављају исту матрицу „побрканости“ и сукоба са реалношћу коју је Андрић установио још са својим *Ђерзелезом*, а њихова жеља да зграбе, шчепају оно што не постоји, или постоји само у њиховим главама – чини их у исто време и смешним и трагичним.¹⁴

На први поглед чини се да је Омерпаша један од ретких ликова у роману који држи све конце у својим рукама. Он не пије као бедници из муртад-табора, они исти које гледа са сажаљењем и одвратношћу – зато јер га подсећају на рукавац властите судбине, у који је могао доспети да у њему није било амбиције и способности. За њега је алкохол средство којим ће, у својеврсној игри, коју замеће са херцеговачким кнезом Богданом Зимоњићем, покушати да постигне оно што је наумио – да припреми терен за нове походе и да пацификује могућег противника. Све на свету, и људи и ствари, за Омера Латаса само је пуко средство у постизању замишљеног циља који га држи на висинама које је освојио. У складу са тим, он је способан глумца који носи мноштво различитих маски, знајући добро коју и када треба да употреби. И његово напредовање у служби утемељено је испрва на глумљеном идентитету човека „лишеног страсти и амбиција“ (Андрић 2011а: 142). Тек стечени положај и моћ откриће новог, *йправоџ* Омера који је „симбол страха, крваве одмазде, преваре, застрашивања, мучења и убијања“. Као змија кошуљицу, каже Андрић, скинуо је моћни царски сераскер идентитет „скромног, повученог, чедног и уздржљивог официра из војне школе“ (Андрић 2011а: 144). И када не пали и не убија, не мучи и не понижава противнике, и када глуми цивилизованог способног и славног војсковођу и царског гласника, и тада мења маске спрема људи и прилике: подешаваће тако, зарад публике, тон и боју говора, чак и нагласак, а у сусрету са неосвојивом тврђавом

¹⁴ Тарановски-Џонсон указала је на сличности између Ђерзелеза и Караса, на занесеност ових јунака лепотом која их заваљава и обмањује, учинивши им се приступачном и надокхват руке:

„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 људи једне од других. Видећи је онако младу и пуну као грозд, он није могао ни начас да посумња у своје право: *ййиребно је само да руку йружи!* (Пуш Алије Ђерзелеза, VIII, 25).

Заборави одједном где се налази, у ком крају света, у ком делу града, у чијој кући; заборави себе, и ко је, и како се зове, и како изгледа, а зна и види само ту жену пред собом. Она му је испунила цело видно поље, једина, неодољива. У једном даху и пламену остареле су, померле, ишчезле све жене овог света, сањане и стварне, а остала је само она, ту, *надохвај руке...* (XVI, 174–175).

Треба само руке да йружи пут ће па да постану потпуно једно...“ (Саида и Карас, XVI, 181) (Тарановски-Џонсон 1982: 334).

Зимоњићевог ћутања неће оклевати ни да се прекрсти, глумећи човека који је испод маске Турчина задржао свој први идентитет. Он је архетип лажљивца који је од „левантинске“ лажи – као дипломатског средства, у очима конзула Атанацковића, начинио читаву стратегију – ступицу у коју се хватају његови саговорници, немоћни попут плена који се узалудно копрца у пауковој мрежи.

Ипак, Омерпашу Латаса Андрић није обликовао као сложен и вишеслојан лик, а најмање као лик у којем би се одвијала некаква „драма конвертитства“. Не случајно, постављајући га код прозора пред седницу са босанским беговима, писац лик свог јунака упоређује са силуетом исеченом „маказама од црне хартије“ (Андрић 2011а: 24). Омерпаша Латас нема дубину – он је једнодимензионалан у својој бестијалности, а маске које се смењују чине га само ближим лику зликоваца из Андрићевог „позоришта сенки“.¹⁵ Оно што о њему знамо, виђеном очима других, јесте да је „потурица и каријерист, са ревношћу најамника и безобзирношћу неверника и туђина“, да из њега зрачи „насмејана, свирепа безочност“ (Андрић 2011а: 29), да је „крвопија, без срца и образа, а паметан и вешт, и лукав као змија“ (Андрић 2011а: 98). Када позира сликару Карасу, док су и уметник и његов модел изгубљени сваки у свом заносу, у Латасовим очима „стално се јављају и смењују два израза, час израз птице грабљивице, час израз неке женствене заводљивости“ (Андрић 2011а: 117). Све царевине, без разлике, за Михаила-Мићу или Омера Латаса релевантне су само као мера његове амбиције, као одскочна даска са које ће се винути он сам и његова слава, ношена хипертрофированом и неограниченом вољом за моћ. Отуда, у Латасу и не постоји нешто што би личило на сукоб идентитета, нити има противречности између његовог сна о властитом портрету¹⁶ у царској бечкој галерији и чињенице да је сад „газио окрвављеном земљом која се, непредвиђено и неочекивано, зове Турска“, зато што та земља „одговара потпуно земљи из његових дечачких снова“ (Андрић 2011а: 144). То што није постао *Feldmarshall Michael Lattas von Castel Grab* не значи да је његов пут успона у другој вери и култури значио и неки драматичан лом у личности дечака из Лике чији је комплекс мање вредности прерастао у манију величине, већ само дужи и заобилазни пут до циља. Оно што Андрића као писца фасцинира јесте помисао да: „Можда судбина народа и земаља, узроци многих људских срећа и несрећа зачињу се ту, из спуштених очних капака оваквих малишана, у ноћима његових врелих несаница“ (Андрић 2011а: 131). Наишавши на препреку на том једином могућем путу који је себи изабрао и зацртао, он проналази решење у, јунговским

¹⁵ За Т. Брајовића Омер је „заправо 'плошна' креатура своје врсте, симболичан привид људског лика и људске особености у уобичајеном значењу речи...“ (Брајовић 2011: 196).

¹⁶ Омерпаша је био човек који је волео да се фотографише и слика. Сачувано је више његових портрета (Карасов је изгубљен) из младости и познијих година, а изгледа да је Андрић о бадемастим очима сераскеровим писао на основу литографије Adolfa Dauthagea штампане у Бечу са пашиним латиничним потписом, испод које је натпис на немачком: *Omer-Pascha Generalissimus der kaiserlich Ottomanischen Armee von Rumelien*.

језиком речено, колективно несвесном, зато што „пред нама искрсавају затрпана искуства и навике наших предака за које нисмо слутили да живе у нама“ (Андрић 2011а: 137). У словенским балканским народима ренегатство је архетип преживљавања или друштвеног успона.¹⁷ Некадашњи у рачуну изврстан ђак из аустријске војне школе у Задру, што је похађа заједно са богатом децом коју не може да удостоји ни зависти „јер зна да је то само привремено и да ће му све бити надокнађено, плаћено и преплаћено, кад дође његов дан обрачуна са животом, дан исто тако изванстан и сигуран као што су ови дани рада и одрицања“ (Андрић 2011а: 134), не само игром судбине, већ и захваљујући својој способности да освоји замишљен циљ, успеће се до највише друштвене лествице у Турском Царству. Све што га је на том путу чекало представљало је само праг на степеницама замишљеног успеха, а и када је на врх дошао, све је подређено манифестацијама његове моћи:

¹⁷ Ренегатство као врло раширену појаву у Срба (које је било и у другим балканским народима) Владета Јеротић је, осим присилом и личном коришћу, тумачио и инатом или пркосом као колективном цртом: „Шта се, заправо, дешава у психи потурчењака или унијата (и њихових потомака) када је од давнина остала реч у народу: Потурица гори од Турчина? Турци су, пак, по Вуку, радо помагали потурчењаке, који су постајали паше и везири, никад им не пребацујући промену вере. // Има ли, осим страха и материјалне користи, и неких других разлога, психолошке природе, карактеристичних управо за српски народ, који би могли да објасне мотиве преласка у другу веру учињеног својевољено, чак и радо? Мислим да би тај мотив код Срба могао бити инат, пркос. Миодраг Поповић у књизи Вук Караџић пише како је некакав Шајин-Авдија, пријатељ и изасланик београдских дахија, по целом Подрињу сејао страх уочи Првог српског устанка. Ко је био тај злогласни зулумћар Шајин-Авдија? Нико други него момак Митар из Тршића, кога је цело село исмејавало што се дрзнуо да, иако пореклом из обичне, сиромашне породице, запроси девојку из најугледније куће у селу. Обрукан, Митар је побегао из села 'да би се после петнаест година вратио у Подриње на челу 600 страшних јањичара'“ (Јеротић 1998: 11–12). Ипак, Андрићевог Мићу Латаса није одбацио властити народ већ Аустрија, којој је као војник желео да служи. Зато је његова жеља за осветом управљена према Аустријском царству. Замишљајући свој портрет усред Беча, и посетиоце који га гледају са дивљењем, Омерпаша се тако „лечи од дуго скриване горчине и тајне бољетице свога живота, плови на таласима јавног тријумфа и потајне освете за све што је од те исте царске аустријске војске имао да поднесе његов отац, срамотно ражалован интендантски поручник, и он сам, бивши кадет аспирант личке регименте, војни бегунац и потурчењак Мићо Латас из села Јање Горе“ (Андрић 2011а: 123). Да се он *родио* такав, то јест, да није постао оно што јесте зато што се потурчио и променио идентитет, тврди и Иво Тартаља, наводећи одломке из Андрићевих необјављених скица у којима Омеров лични лекар Шрам каже да „вероломно понашање Омерово 'није могло почети негде на путу од Задра ка турској граници, него да је у човеку самом, у заматку његовом или бар у првим данима кад је сагледао свет. Не бежи он почевши од оне ноћи кад је, преобучен у сељачко одело, напустио Задар, него од најранијег детињства, откако зна за себе. Одувек он бежи од оног што би по одређењу морао да буде, ка далекој нејасној визији силе, славе и величине која га негде чека, којој он свим снагама и целим животом верно служи и коју не би издао никад и низашто. А због те верности он изневерава све око себе и у тој оданој служби издаје и обмањује оне који хоће да га вежу и спрече да стигне до своје визије“ (Андрић у Тартаља 1991: 137).

И као што је некад у његовом животу све било само степеница успона, тако су сада сва жива бића, сва добра, све људске установе постојале само као средства његове моћи и угледа или извори његовог уживања. А та моћ, у свим својим видовима, и та уживања свих врста мешали су се, преплитали у једну јединствену, нераздвојну целину господског живота којим живи свега неколико десетина људи на највишим врховима ове царевине у пропадању. У том свету крви, силе, ризика и раскоша, пића, лова, блуда, игре, сујете, грамжљивости, он се кретао слободно и смело као да је рођен и одрастао у њему, али не губећи ништа од своје свеже снаге, одлучности и бистрине у војним и политичким пословима, као ни у одбрани својих интереса и положаја (Андрић 2011a: 144).

Неограничени либидо Омерпаше Латаса, који има два вида испољавања – вољу за моћ са једне и сексуалну незајажљивост са друге стране, тако да без разлике *ипроши* друга тела: жена, младих девојака, девојчица и дечака – објашњава све људске односе и интеракције у овом роману којих, заправо, у правом смислу и нема. Песимистички увид у људске односе поделио је овде Андрић са читаоцима у причи о несрећном сликару Карасу, кога управо неспособност да се повеже са стварношћу лишава могућности да успостави мостове према другим људима: „Људски односи су такви да у њима, под разним видовима, свесно или несвесно, човек бива искоришћен и искоришћава друге; и то од најневинијих начина искоришћавања до најгрубљих злоупотреба“ (Андрић 2011a: 156). *Ниједном од ликова над које се надвила сенка Омерпаше Лайласа не успева да успостави ауџениџичан однос са другим бићем.* У овом роману нема мостова између људи, сви путеви који воде од човека до човека затворени су, јер сви живе у мрачним затвореним световима-тамницама што су их себи створили, где влада себичност и слуша се само глас властите жеље, или – као у случају Омерове супруге Саида-хануме која, након смрти раскалашне мајке и оца филозофа и сањалице, не може ни за кога да се веже – носе неку мрачну и необјашњиву инхибицију да успоставе емоционални однос са другим бићем. Као што су Карасове слике мртворођенчад, такви су и сви покушаји било ког лика из *Омерпаше Лайласа* да успостави људски контакт. Сви односи сведени су на модел употребе, односно злоупотребе човека и човечности. Овај свет као „царство материјалних закона и анималног живота“ (Андрић 2011b: 257) само изузетно насељавају људи способни за живот ван тих и таквих закона заснованих на *еџоизму* и *ипоседовању*, а не на алтруизму и самоодрицању. И сам проблем женске лепоте која је – виђена очима себичног ероса – непрестано изложена опасности да буде употребљена и искоришћена, Андрић је у овом роману згуснуо у чувену сентенцу о лепоти-варки:

Лепота. Тајна, неухватљива, раскошна лепота жене, коју би требало насликати. Срећан је онај коме то пође за руком, а још срећнији који у тој слици уме да види оно што је, а не звезде и облаке и луде, опасне обмане! Лепота, највећа од свих варки човекових: ако је не узмеш – нема је, ако покушаш да је узмеш – престаје да постоји. И не знаш да ли то она при-

влачи нас својом снагом или је то снага која извире из нас и ломи се, као вода о камен, тамо где сретне лепоту (Андрић 2011a: 154).

Безграничност жеље за успехом (човека који „жели све што човек може постати и бити, и што га подиже у очима света“ (Андрић 2011a: 84)), те истоветна *безграницости* у еротском смислу сведоче заправо о томе да је немогуће заситити глад за моћи, да је телесној жудњи немогуће наћи засићење и постићи задовољство. По овој својој особини да својој жељи подреди све моралне, писане и неписане, законе, Омерпаша Латас подсећа на демонску фигуру Франца Постружника из необјављене Андрићеве прозе везане за циклус прича о Томи Галусу. Овај Сотона у људском облику оправдање за своју педофилску природу и поступке тражи у теорији извесног Бахмана, теорији која почиње тврдњом: „Има амбис између онога што 'порок' обећаје и онога што даје“ (Андрић 2011г: 50).¹⁸ Тај јаз који постоји између жеље и замисли и онога што чин испуњења жеље (заснован на насиљу над другим) пружа, позива га на *вечно и безграницно њонављање њоџ чина*. Задовољство тела је само тренутно и никада не гаси жеђ, већ је само чини још већом. Бахманова теорија, по којој ће рај на земљи наступити када се човечанство ослободи свих закона који ограничавају жељу за досезањем чулног задовољења, када ће крст „бити разбијен у неколико комада, и то тако ситних да ни један од њих неће подсећати на облик крста“, учиниће од човека „дивно и срећно, првобитно створење“ (Андрић 2011г: 50–51). И по хришћанској и по фројдовској идеји о човеку – а сасвим је сигурно да је Андрић ове идеје, као знак своје оданости колективитету, усвојио и промовисао у свом делу – ослобађање жеља од моралних закона значило би регресију на преткултурне облике постојања. Жртва, самоограничавање индивидуалистичке себичности, те сублимација нагона, предуслов су и мера живота у заједници, а у најширем смислу схваћена култура није ништа друго до скуп правила по којима се тај живот одвија.

Разумевање конструктивног, плодног и смисленог живота, који је за Андрића увек живот *са људима, и у заједници*, дао је наш писац у кратком есеју под насловом *Сан о граду* (настао поводом драме Иве Војновића *Машкератије испод куљѝ* из 1922. и објављен први пут постхумно у Сабраним делима из 1976). Размишљајући о старом Дубровнику, о високом ступњу културе који је овај мали град-држава са словенским становништвом достигао, идући у корак са покретима духовне западњачке обнове коју зовемо ренесанса, Андрић је дао есенцију свог схватања културне и цивилизоване, осмишљавајуће и смислене људске егзистенције, засноване на саможртвовању, пожртвовању и одрицању, те на утврђивању и постављању граница, не према другом и другачијем, него у самима себи:

¹⁸ Преносећи размишљања Ахметагина о Латасовој незаситљивости и неурачунљивости, Андрић је и овде дао варијанту истог исказа: „...Почео је да губи меру и да заборавља не само шта је допуштено и природно а шта није, него и шта он сам стварно хоће и може а шта не. Пролазио је кроз опасни период *кад нездрава маштица више обећава него што оштрањена људска стварност даје*...“ (нагл. Г. Р. у Андрић 2011a: 105).

Замислите, даље, наше „Словине“ како на помолу мора бацају мешине и остављају чобанима овце, а они се уљуђују, уче, тргују и стичу, а стечено богатство прерађују, промећу нараштајима из руке у руку, док не изгуби оштрину и задах зноја и цењкања и сјај новине и све се не претвори у друштвену складност, у уметност, у сјај, у стваралачку мисао. Примивши веру и цивилизацију тога времена они – граде. И данас, после столећа, кроз оне масе клесана и смислено слагана камена што се зову Минчета, Ловријенац, Св. Влахо, јасно говори та мирна снага, власт над самим собом и страст за стварањем. Ту између глува крша и безумна мора, они су обележили своје место, у најлепшој људској жељи да се кратки живот радом и смислом сублимира и овековечи.

Како је чудно и увек благотворно осећање што га имам кад гледам клесан камен, рађену земљу и тесано дрво. Видим да је лепота и целисходност сваког облика искупљена жртвом: *рада и подвргавања законама*. [Нагл. И. А.] Зато је све што је створено у прошлости живо и непроменљиво у садашњости, јер је откупљено и плаћено, а дужина века му се мери по величини жртве којом је откупљено.

Мудри дубровачки зидови, видим да је рад једино што човек може да супротстави свом непознатом удесу. И видим да подвргавање није срамота, да закони нису окови ни шибе, царски накит и благословена палица. Они су божанско у нама и зато све воде и усавршују, све предвиђају, рођење, рад, љубав и смрт, и сам преступ закона, и њега казном и патњом своде опет у меру и изједначају тезуље, да се милост и осмех сами враћају. *Почетак и услов сваког делања је ограничење. Зашто ниједна граница није оков, како се нама често чини, него прва црта вишег промисла, почетак стварања*. [Нагл. Г. Р.]

„Мера је основ свега, то упамтите“, говорио је Андрић (Андрић 2011в: 141) и у својим зрелим годинама – а не безмерје. Гледано у том светлу, прича о Омерпаши Латасу није прича о драми конвертитства, јер те драме једноставно нема, већ прича о човеку који се, захваљујући свом монструозном егу и себичности, није нашао само ван свих идентитетских оквира (јер он заправо није ни Србин-православац, ни Аустријанац-католик, ни Турчин-муслиман),¹⁹ већ и ван граница цивилизованости и културе. Омер није отпадник од нације и вере већ, вођен атавистичким индивидуалистичким нагонима, отпадник од цивилизоване егзистенције, од живота у култури и заједници. За брата Мустајбега-Николу „тај што се одувек зове Омер“, био је од самог почетка „ово што је сада и што ће до краја живота постати. Заправо, ништа није престао да буде и ништа постао“. Стихија деструкције

¹⁹ У тексту *Памил и Омерпаца Латас: два типа хибридног идентитета код Андрића* Слободан Владушић тврди исто: „Латас није тек заменио један идентитет другим, већ је почео да гомила идентитете“, што овог аутора на крају наводи на закључак да је Латас, у ствари „лик без идентитета, лик који себе не одређује као некога ко је подједнако стран свим идентитетима, већ лик који постоји с ону страну идентитета“ (Владушић 2012: 56–57).

што „мрви и једе све као што дише и постоји, и на све је спреман, за све способан, осим за један трептај људског разумевања или саучешћа“ (Андрић 2011a: 241). Гротескну слику крвника који дању по Босни убија и пали, а увече слуша звуке првог овде виђеног клавира, морала је Андрићу непрестано бити пред очима када је градио овај лик. Све што овај човек говори и ради, само је мимикријски гест подражавања цивилизованости и културе, маска под којом се скрива монструозна природа безграничне анималне себичности. У немоћи да се одупре и изађе на крај са оним коме је лаж суштина постојања, и конзул Атанацковић осећа да му Латасова тотална издвојеност и себичност и самом одузима осећај за реалност. Ако је Андрић имао тешкоћа да представи лик царског сераскера, онда, према Радовану Вучковићу, о томе писац сведочи и у овом Атанацковићевом писму које би требало да представља службени извештај конзула претпостављенима у Бечу:

Збуњује ме и љути. На јави и у сну ме љути цео тај човек са његовом невиђеном, страховитом себичношћу и одсуством сваког обзира према другима. Чини ми се да нико не зна обим, дубину и снагу те себичности, да је она изван реда људских познатих појава, и да би је требало објавити свету као географско или зоолошко откриће. Да сви виде и знају.

Користећи се изузетним приликама у којима се креће (а он се креће само у изузетним), тај човек се својим подвигом издигао толико изнад свих и изнад свега, да има свој свет, своју стварност и своју истину, за себе, и да не мора и да не може више да води рачуна ни о чијој другој истини и стварности, него ради оно што хоће и говори оно што му треба. А све око њега само је средство или сметња. Сметњу уклања, а средством се служи.

У непрестаном рвању са њим, нераздвојно везан за њега, и стално зависан од његове речи и његових поступака, ја са страхом видим да све више губим осећање друге, праве стварности и да, као у бунилу, почињем да измишљам и стварам неког сераскера, да му приписујем својства и намере и пороке и способности којих нема, и да тако чиним свој положај тежим него што је. Тако је заразна и толико разорна моћ лажи. Као да нисам доста варан и обмањиван, почињем да варам и обмањујем сам себе. И то ме још више љути и збуњује. И зато треба стати да бих се прибрао и средιο и не мислити и – не писати. Ослободити се своје смешне потребе да, као несрећна девојчица, водим ову нестварну преписку... (Андрић 2011a: 264–265).

Овај роман, отуда, не може се назвати ни романом личности, јер Омерпаша, као оличење макијавелистичког конвертитства и вечнопливајућег идентитета, вечних метаморфоза, не може бити личност. Недовршеност романа о Омерпаши, фрагментарност увида у пашин живот, поготово у унутрашњи свет моћника, можда произилази из чињенице да је писац био свестан тога да је његова *ајсолујна усамљеност*, онакву какву је желео да нам сугерише, ипак представља само у форми портрета-слике, а никако у форми приче – где се лик конструише у светлу интеракција са другим људима:

У свакој другој уметности, човек је приказан увек у вези са осталим људима, и што је оригиналнији и личнији, то је више потребно приказати његов однос према осталима, да би се тако подвукла његова особеност. Напротив, насликани људски лик је сам, скован, издвојен једном заувек, јер портрет нема оца ни мајке, сестре ни детета. Он нема куће ни времена ни наде, често ни имена. Док нас гледа живим очима, он већ представља бивши живот, угашен да би могао трајати. То је последње, не последње, него једино људско биће на свету, у свом последњем тренутку... (Андрић 2011б: 251–252).

Желећи да га опише са што мање речи, Андрић је могао да да само Латасов портрет, слику, а не причу. Зато што је свака прича повест о људима који израстају, надрастају природу и издвајају се из историјске стихије, које захваљујући њиховој изузетности човечанство чува у сећању управо зато што су га, својим чином и делом, учинили бољим. Његош и Вук, узор Андрићеви, поред тога што су имали знање и умели с речима, били су људи из народа који везу са колективом никада нису прекинули. Латасова исконска амбиција била је жеља да се од народа *одвоји*.²⁰ Самоћа Латасова, у суштини, јесте самоћа човека осуђеног на смрт и заборав, „самоћа човека на портрету“ већа само „од самоће костура у земљи“ (Андрић 2011б: 253).

Маестро-приповедач, а не сликар, морао нам је, ипак, дати *причу*. А прича почиње тамо где се човек супротставио силама зла, тамо где има епифаније и катарзе. Зато је, упркос екстремној усамљености свих ликова у овом роману (лик-портрет доминира овде као приповедачки одговор на расцепканост егзистенције, као и на недостатак свих врста мостова – између самих ликова, између њихове маште и стварности...) ²¹ Андрић морао дати макар један пример воље која се Латасу и латасовштини супротставља. Тако је једини „позитиван“ лик овог романа – херцеговачки кнез Богдан Зимоњић – о чије се ћутање са чврстином стене, разбила незадржива стихија пашине воље за моћи – приказан као *град* и неосвојива тврђава. (У Зимоњићевој жељи да остане оно што је – што стоји наспрам пашине жеље да буде *све што се може постојати* – Владушић је видео сукоб жеље и *нежеље* (Владушић 2007: 192), тј. њеног одсуства, одрицања, сублимације, а Рајко Петров Ного говорио је о овој историјској личности као о *брижном* човеку, чија човечност и врлина служе људима као *заклон*.)²² Из овог сукоба две

²⁰ За Андрића је охолост, надменост, ниподаштавање другог човека, једна од најгорих људских особина и највећих грехова, како појединаца тако и читавих народа, али и први корак који води одвајању од стварности, ка пропасти оних у којима је гордост превладала. О охолости левантинској говори у овом роману сликар Карас којег је онај што га је ангажовао сматрао нижим бићем и именовао га заменицом која се употребљава за предмете – *што*.

²¹ За Радована Вучковића *Омерџаха Лаћас* је „роман ликова и портрета“ (Вучковић 2002: 99).

²² Петров Ного је основну карактеристику ових људи, које је у епизоди вешања из *Травничке хронике* Андрић назвао „брижнима“, видео у њиховој окренутости другоме, а не себи. Легенде које се у народу чувају о таквим људима као што је Богдан Зимоњић везане

воље: једне бестијалне и деструктивне, и друге човечне и градитељске, воље за *културом*, Зимоњић излази као победник. Одвојеност од народа показује се у овом сусрету као одвојеност од стварности, а то је први знак и почетак краја свих тиранина:

...Био је уверен да је, говорећи тако „рођачки“, неодољив и способан да гане и придобије сваког. Али, у том је био жртва самообмане и прецењивања самог себе, као што често бивају људи који, због изузетно великих успеха у животу, имају сувише поверења у своју снагу и своју памет, а премало поштовања за туђу. Трудећи се да говори присно, непосредно и грубо народски, он је заборављао колико су га многе године и велики успон у Цариграду удаљили од народа, коме никад није ни био после близак. Самоуверен и сигуран у себе, он није могао да осети како му испод извештаченог говора и понашања избија лажна нота коју може да примети и осети свако осим њега, и која има тачно обрнуто дејство. Тако се он, бар у овом случају, одавао управо оним чим је мислио да заведе и превари другог... (Андрић 2011а: 72–73).

Сусрет и сукоб Омерпаше и кнеза Зимоњића, сусрет је и сукоб тиранина и народног првака. Идеју победе, као и некад у младалачкој прози *Победник* Андрић релативизује:

...Колико се турске и босанске ствари могу решити расписима, привидним реформама, пушком, топом, паљевином и конопцем, могло би се рећи да их је он решио и да је остварио свој задатак и на овом свом крвавом походу. Он је победник. А лице овог града то је наличје његове победе и успеха. Он га не гледа и не види, али га зна. И све остало што прати овакве сераскерске победе већ је ту. Тријумф и ласкање, мржња и завист и клевета, осиноост и неправда и општа потиштеност (Андрић 2011а: 267).

Град који иза себе оставља, у којем је све „студено и посно“, и у којем је завладао неки „пећински живот“, без лепоте и љупкости, где је „згаснула и последња искра животног жара и ... све живо само траје и бауља и не питајући се како изгледа ни куда иде“ (Андрић 2011а: 72–73), право је огледало Латасове победе. У том смислу, дуел са Зимоњићем представља прво светло место овога романа.

Друга прича трагичног али катарзичног исхода везана је за несрећну судбину човека што је због страсти која измиче контроли разума постао убица и самоубица, и носи, по Андрићу, ипак скривену позитивну поруку. Иако на први поглед представља чин искључиве деструктивности безличног ероса, прича о лудилу, убиству и самоубиству Костакеа Ненишануа (ероса што се у светлу његове неиздиференциране сексуалне природе „евнуха“ може указати

су за њихову способност да заштите другог: као у причи о доброћудном цину што је својим телом од међаве спасао дете које је дажд безбрижно преспавало (Петров Ного 1981: 229–230). Брижни људи су они који чувају туђу безбрижност.

само као друго лице воље за моћи, варијацију, иако, неуспешну, пашине воље),²³ Андрић је желео да покаже да је овај чин донео и нешто позитивно: катарзу или сублимацију, односно пражњење нагомилане психичке енергије код становника сарајевске касабе.²⁴ Луди трк, потеря за несрећном девојком до које је за све друге водио пут праволинијски (сетимо се Ђерзелеза) а њему увек измицала, представљен је у једној од најбриљантнијих Андрићевих прича, где се, на ироничан начин, идеја свете свадбе (добровољног сједињавања два бића у љубави и оданости) извргла у претцивизацијски крвави ловачки пир, у којем су и човек и жена у исто време и ловац и ловина. Песма о овом необичном и страшном догађају, који се окончао убиством пркосне девојке Анђе и самоубиством несрећног Костаћа (двоје удаљених људи, између којих се испречило потпуно неразумевање и које ни смрт није могла да уједини), и прича „о страном човеку који је, као толики други њему слични, хтео свим средствима и по сваку цену да ухвати ту проклету, недостижну и непојмљиву женску лепоту, да је причврсти на једно место, проникне, и задржи за себе, а који у тој жељи није умео да се заустави“ послужиле су грађанима и као „задовољство, и као лек и предохрана, и као средство за утврђивање верског и породичног морала и заштиту закона, који стално сви крше и крње, опрезно и помало, а он ипак увек постоји и влада и примењује се кад треба и кад не треба“ (Андрић 2011а: 156). Критичарима за које је Андрић био пре свега моралиста ова епизода послужила би на први поглед као најбољи доказ те тезе. Међутим, управо прича о Костаћу показује неповерење

²³ У овом роману ликови из прича-рукаваца сенче, односно осветљавају ликове и догађаје главног тока. Тако и прича о лепотици за коју је Омер изгубио интерес, па је Ахметага удаје за терзију неспособног за физичку љубав, упућује и на Костаћа, као што то чини и портрет капетана Реуфа из муртад-табора, причаоца скаредних досетки и еротичних анегдота „које треба да пружи доказ његовог сталног интереса за женски пол и његове мушкости коју му је, у ствари, природа потпуно ускратила.“ (Андрић 2011а: 273) Т. Брајовић истиче да се овај роман тако пре доживљава као „низ варијација на исту тему него као романескна 'прича' с развијеним заплетом“ (Брајовић 2011: 171).

²⁴ Саида-ханума (сваљујући узрок несреће на Босну, што је поступак познат из *Травничке хронике*) назвала је Ненишанеа *евнухом* („И шта је све то требало томе евнуху? Нашао је ту несрећницу да се на њој свети због своје немоћи...“) видевши у његовом лудилу само пројекцију колективне болести и занесености што је тек проговорила, индивидуализовала се кроз његову помаму за женом, коју у ствари нити жели нити може да има: „Шта је ово? Каква је ово земља која ће нас све појести? И каква је та банда ниткова и криминалаца која се окупља у овом Конаку? Све сам дегенерик! Анђела би покварила те лењштине и покварењаци. А откако су дошли у ову земљу још су гори. Све то заједно омађијало је и залудело несрећног Антоана, тако да се потпуно изменио и с ума сишао. Јер ово што је починио не личи на њега, никако не личи. Никад он то не би учинио у другој земљи, међу другим људима. Али да, овде би и овчица божија постала рис, тигар. У Влашкој бар само злостављају жене, а овде их убијају. То им је све што знају. Заиста велика храброст и слава. То само овде може да се доживи. Само овде! Овде и ваздух трује човека и гони га у очајање и лудило. Сиромах Антоан!“ (Андрић 2011а: 223), а приповедач човеком са „мутним и замршеним склоностима у себи“.

пишчево према институционалном моралу везаном за различите конфесије. Поглавље *После* говори и о томе како су поуке вођа у подељеним сарајевским верским заједницама поводом овог догађаја изведене неуверљиво, као и да су брзо заборављене. Оно што у народу остаје као оријентир и путоказ – и овог пута је прича која ће одолети времену и преносити се из покољења у покољење.

* * *

Иако је јасно да је историјски контекст у овом роману засењен причом о силнику чији су несвесни садржаји тако моћни да се његова „нелагодност у култури“ претвара ако не у отворено, а оно маскирано, *силовање културе*, поставља се и питање колико се Андрић држао историје сликајући стварне личности.²⁵ Извесно је да је писац био више него свестан чињенице да су и историјски извори донекле само приче, као и да те приче могу изражавати пристрасност произашлу из погледа на свет као и из интереса оног који их бележи. Са друге стране, извесно је и то да је Андрић – видовито предвиђајући доба у којем ће *истина* бити замењена *истинама* – у *Разговору с Гојом* врло одређено и недвосмислено рекао Гојиним гласом:

... Јер ја сам и тада осећао, као што данас знам, да је све што постоји једна једина стварност, а да нас само наши инстинкти и неједнаке реакције наших чула заводе да у многострукости појава којима се та једина стварност објављује видимо издвојене и засебне светове, различне по особинама и по суштини. А ништа не постоји од свега тога. Постоји само једна стварност са вечитом плимом и осеком нама само делимично познатих а увек несумњиво истих закона (Андрић 2012б: 248).

Андрић је веровао да уметник, прави уметник, уме да види *чињенице*, те да сагледа стварност у њеној многострукости (што је одлика мудрости), издигавши се изнад сваке пристрасности и интереса у том посматрању. Ако завиримо у историјско знање о личностима које је овај писац учинио ликовима свог романа, видећемо да их је градио управо на подлози оних биографских података које можемо сматрати чињеницама. Биографија Вјекослава Караса (1821–1858),²⁶ хрватског сликара и композитора наклоњеног

²⁵ Јасно је да је писац давао себи више слободе у причањима о неисторијским личностима, као и конструишући ликове засноване на стварним људима о којима није сачувано много података, као што су конзул Атанацковић и Омерпашина супруга.

²⁶ У *Хрвајском биографском лексикону* о Карасу се, између осталог, каже: „...God. 1851. portretira pjesnika S. Vraza, neposredno prije njegove smrti (portret je u lipnju 1852. poklonio Narodnomu muzeju, zagubljen), potom godinu dana boravi u Bosni, kamo ga je Kukuljević poslao 'da snimi nošnje i predjele', a I. F. Jukić pozvao da portretira Omer-pašu Latasa. Portret Omer-paše Latasa, započet u Travniku, dovršen u Sarajevu, izložen u Zagrebu 1852. i od suvremenika ocijenjen kao Karasovo najbolje djelo, nije sačuvan, kao ni litografije prema portretu izrađene u Beču, ni druga djela nastala u Bosni (Smrt bosanskog kralja Stjepana Tomaša, krajolici, nošnje,

илирским идејама, чији портрет Омерпаше Латаса није сачуван, сведочи о тегобном животу уметника зависног од незадовољних мецена (који од продаје слика нису могли да поврате новац уложен у његово школовање), као и о томе да се радило о сањару склоном заљубљивању у своје моделе, меланхолику и губитнику коме чак ни први покушај самоубиства није пошао за руком. Иако су неки истраживачи били склони да управо у лику Карасовом проналазе тежиште недовршеног Андрићевог романа (Делић 2011), упркос наговештеном архетипском односу човека власти према уметнику и човеку духа (исказану најконцизније у наслову поглавља у којем се Омер и Карас сучељавају, „То што се зове сликар“, нагл. Г.Р.), писац није могао да развије овај однос најупечатљивије тематизован у *Проклећој авлији*, зато што је драматичност јаза засењена истом слабошћу коју имају и моћник и уметник: а то је страст према женама. Карас је уметник, али Андрић наглашава да је овде реч о *неуспешном* уметнику, неуспешном управо стога што је његов однос са стварношћу доведен у питање прекомерном, незаузданом и јаловом маштом. Карас је само двоструко понижен: најамничким служењем моћника и еротским одбијањем његове жене, али му, да би био суштински трагичан, онако како то Тамила трагичним јунаком чини његова несрећна судбина – недостаје она димензија трагичне грешке, или трагичног неразумевања између „дословног“ читања уметности, којем прибегавају једнодимензионални људи силе и моћи, и метафоричног читања, за које су способни само појединци обдарени вишим духовним способностима. О Андрићевом Вјекославу Карасу, ван његове трагичне занесености лепотом, пре можемо говорити у светлу мановске одвојености уметника од филистарске, малограђанске или ћивтинске средине и њиховог међусобног неразумевања²⁷ него што га можемо схватити као трагичну жртву тоталитарног режима. Чини се да све упућује на такав закључак упркос томе што писац није шире развио лик хрватског сликара.

Пошто је побројао најважније изворе и стекао увид у огромну историјску грађу и литературу о царском сераскеру и потурчењаку, у тексту *Историјски извори* Омерпаше Латаса, о Андрићевом односу према документима и сведочењима савременика писао је Радован Вучковић. Истакавши на почетку да је Андрић морао наићи на личност пашину још у време када је писао докторску дисертацију, зато што су у литератури уз њу наведени „мемоарски радови Омер-пашиних савременика и људи који су га познава-

portreti nekih Turaka i Omer-pašine kćeri). Od travnja 1852. do prosinca 1856. naizmjenice živi u Karlovcu i Zagrebu. Nezadovoljstvo postignutim, nedostatak poticaja i narudžba, sve veća bijeda te navodna neuzvrćena ljubav prema Ireni Türk (radio njezin portret 1855–56), nepoznat, pridonose njegovoj melankoliji. Na Strossmayerov poziv odlazi u Đakovo, ali se nakon pokušaja samoubistva u pol. 1857. vraća u Karlovac, gdje se sljedeće godine ubio utopivši se u Korani“ (<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=182>).

²⁷ Аутори одреднице о Карасу у *ХБЛ*-у имали су потребу да закључе: „Sudbina mu se prosuđuje kao tipično hrvatska, poglavito zbog nerazumijevanja okoline.“

ли и с њим непосредно контактирали, као што су фрањевци Иван Франо Јукић и фра Грга Мартић, затим српски летописци Прокопије Чокорило, Јоаникије Памучина, Стака Скендерова“ (Вучковић 2002: 94), Вучковић је устврдио да праве подстицаје за писање будућег романа можда треба тражити у међуратном периоду „када се појавило више чланака и расправа о том прослављеном турском војсковођи нашега порекла, а и о личностима које су живе у његовом окружењу и долазиле с њим у дотицај док је боравио у Босни средином прошлога века (хрватски сликар Вјекослав Карас, аустријски генерални конзул Димитрије Атанацковић, познати херцеговачки јунак Богдан Зимоњић, везир Али-паша Ризванбеговић, фра Иван Франо Јукић)“ (Вучковић 2002: 95). Разлог за то што је управо у време међуратне југословенске краљевине порастао интерес за личност самог Омера (пored чињенице да је тада стасала генерација муслиманских научника „који су желели да расту маче једно за њих болно оптерећење из прошлости кад је уништен беговат“) Вучковић је налазио пре свега у „тадашњим историјским приликама“, те у заоштравању националних односа. Претпостављамо да је Вучковић желео да каже да је личност потурчењака Миће Латаса постала занимљива генерацијама читалаца дневне штампе, који су, поред детективских романа у наставцима, могли да читају и о детаљима из пашиног личног живота,²⁸ те да нагађају да ли је овај турски мушир у себи сачувао и нешто од сентимента према хришћанској заједници којој је припадао рођењем. Да се Омерпаша разрачунавао са босанским беговима светећи се, наводно, због зулума над хришћанском рајом, теза је за коју је Андрић свакако знао. Међутим, какав је његов став према покушајима да се сераскеров поход види као увод у отцепљење Босне од Турске, са њим као краљем, види се и из самог текста романа, у контексту гласина уз помоћ којих су Омерови противници у Турској желели да „стану у крај“ овом ревносном чувару реда и поретка у Турском царству.

... С друге стране, породице побијених или прогнаних босанских и херцеговачких бегова и првака упућивале су своје жалбе и тужбе, преко рођака и пријатеља у Цариграду, свим утицајним људима, све до великог везира самог. У тим усменим и писменим порукама Омерпаша је приказиван као оличење свих зала и порока. Он и његови људи и чланови његове породице живе развратним животом, недостојним царског војсковође и правог муслимана. Приграбио је за себе и своје већи део новца и драгоцености које је запленио од осуђених. Преко бана Јелачића у Загребу ступио је, од самог почетка, у везу са бечким двором, у намери да отцепи Босну и Херцеговину од Турске и да се сам прогласи краљем

²⁸ Вучковић наводи публицисте Рудолфа Заплату и Алфреда Маканеца, који су својим текстовима о Омерпаши пунили стране сарајевских и београдских новина крајем двадесетих и почетком тридесетих година 20. века, дајући им наслове примамљиве за ширу публику: „Како је Омер-паша отео жену свог шурака“, „О Омер-пашином харему“, „Омер-пашин брак са Аном Симонис“... (Вучковић 2002: 96).

тих земаља. Наравно, хришћанским краљем, а под заштитом Аустрије. Због тога је и уништио беговат и разоружао муслимане, док рају штити и оставља јој оружје, јер од ње намерава да створи војску своје краљевине, а језгро те војске треба да сачињава муртад-табор, који је зато и довео у Босну (Андрић 2011а: 268–269).

О Омерпашиним поступцима у време боравка у Босни, о томе да је на почетку католичким хришћанима улио наду у увођење законитости и праведности у један феудални систем, али и о сераскервом заокрету у понашању, и бруталним мерама које је према раји предузео да би зауставио опасне гласине, везао је Андрић, свакако на темељу историјских извора, за судбину фра Ивана Јукића (1818–1857), испрва Омерпашиног сарадника и саветника, који је доцније, под оптужбама за проневеру новца, ухапшен и протеран у Малу Азију. Овај босански фратар, просветитељ и заговорник културног уздицања Босне, следбеник илираца и заговорник идеје о уједињењу и ослобођењу „илирских“, народа од туђинске власти, привукао је Андрићеву пажњу још у време када је радио на докторској дисертацији. Судбина фра Ивана Јукића – којег су, заједно са хришћанском рајом, неки пашини поступци уверавали у његову правичност – те уливали наду у поправљање тешког положаја народа у Босни и Херцеговини – писцу су послужили као доказ о томе да је Омерпаша заиста неко коме су у првом плану властити интереси, а не добробит заједнице у којој је рођен или коју је одабрао да јој припадне. Покушаји својатања, односно извори који су сераскера потурчењака желели да прикажу као потајног борца за српски односно хрватски народ били су Андрићу познати, али ниједном од њих писац није поверовао.

Тако, на пример, у *Мемоарима* Јована Авакумовића (који су објављени 2008. године али чији је рукопис Андрићу могао бити познат) забележен је необичан сусрет овог угледног српског политичара и државника, који се одиграо за време његовог школовања у Паризу (око 1864. године), у музеју, на изложби француских ратних трофеја,²⁹ са мистериозним странцем у турској одећи, који је проговорио чистим српским језиком. Пошто је чуо разговор тројице младића, странац им се представио као Омерпаша, па сазнавши од њих да у француској престоници студирају права и филозофију, изнео свој став да би боље било „да учимо војне науке, јер ће Србија требати добрих официра и војника“. Испричавши им да никада неће заборавити доброту кнеза Милоша, који га није предао Аустрији када је за њим издата потерница, и који га је саветовао да пређе у Турску и да, ако то буде било потребно, промени веру, бивши Мића Латас из Јање-горе, поверио се српским студентима: „Не гледајте ме, децо, као туђинца зато што сам турски паша. Ја сам вазда био и остајем само Србин. Увек сам дисао, па и сада, као мушир

²⁹ Можда је управо ова епизода утицала на Андрићев опис Омерпашине сањарије о властитом портрету у Царској галерији, где се сам паша налази међу задивљеним посетиоцима.

турске царевине, дишем само српским духом, гајим и негујем само српске осећаје.“ Као доказ да је ово признање било искрено (млади Авакумовић му је сасвим поверовао) изнео је и наводне доказе: „Само моје српско срце и осећање руководили су ме те нисам скрхао Црну Гору ... Исто тако, само моје српско срце одредило ме је те сам као главни турски војсковођа, другом приликом, саломиио, упропастио и оковане тешким гвожђем и синцирима, у Цариград послао босанске и херцеговачке бегове и спахије, потурчењаке и издајце српства.“ Према сведочењу Авакумовића, Омерпаша је у кнезу Михаилу видео великог владара посвећеног идеји ослобођења и уједињења Срба. Иза аманета који им је оставио, могуће је разазнати и национално и програмскополитичко расположење младог Авакумовића: „Ако га искрено будете потпомагали у његовом раду и смеру, српство ће сасвим остварити своји идеал уједињења свију Срба у једну моћну српску државу“ (АВАКУМОВИЋ 2008: 50–56). Ако немамо трагова о томе шта је Андрић мислио о Авакумовићевом сведочењу, познато је, истакао је Радован Вучковић, оно што је уз испис из *Мемоара* Живка Црногорчевића (где се каже да је Омерпаша у договору са Александром Карађорђевићем радио на томе да се Босна припоји Србији а Херцеговина Црној Гори) прокоментарисао писац: „Исто за Јелачића и Аустрију“ (ВУЧКОВИЋ 2002: 103–104).

О почетној занесености, па затим о разочарењу католика у Босни царским сераскером, писао је Ахмед Мурадбеговић у књизи *Омер-паша Лайшас у Босни (1850–1852)* [лат.], коју је Андрић имао у својој библиотеци. Мурадбеговић о Омерпаши говори као о великом турском војсковођи „подриетлом из Хрватске“, ³⁰ али, такође и о томе како су његови обрачуни са босанским беговима испрва уверили хришћане у то да су добили правичног осветника: „За његова десетдневнoг бoрaвкa у Бањoј Луци морали су бањалучки муслимани све за војску бесплатно давати, а кршћанима је обећао платити све, што за војску дадну. // Уједно бањалучки муслимани морадоше платити кршћанима сву штету која им је учињена увриеме Кедићеве владе...“ (MURADBEGOVIĆ 1944: 96). Тада је у Гајевим *Народним новинама* фра Иво Јукић о Омерпаши одушевљено писао: „...Најсиромашнија удовица, просјак и сваки уцвиелјени код њега има слободан приступ. Никог несаслушана од себе није пустио и што је највише, не отеже с риешењима. // Љубак и разговоран, да често човјек с њим се разговарајући заборави да се разговара с једним маршалом!“ (ЈУКИЋ у MURADBEGOVIĆ 1944: 97). Одудевљење Омерпашом ишло је дотле да су му три босанска фрањевачка самостана послала захвалницу која је почињала речима: „Омер-паша, мила мајко наша!“ а настављала се са низањем хвалоспева: „Ваше славно име остаће скопчано с повиесницом

³⁰ Овај аутор, иначе, у складу са режимом и идеологијом државе у којој је књига изашла (Загреб, 1944), осим тога што Омерпашу сматра Хрватом, каже и то да у Босни треба разликовати „међу кршћанима старосједилачко хрватско становништво католичке вјере од досељених православних Влаха, које су Турци доводили и насељавали у ратом опустеле крајеве...“ (MURADBEGOVIĆ 1944: 111).

царства и свиета и у њој ћете, и сјати, и свиетлити се, као даница на небу ведру“ (MURADBEGOVIĆ 1944: 99). Овај аутор говорио је и о отржењу које је уследило, о догађајима којих се у дисертацији дотакао и Андрић. Оценивши да је Омерпаша Фра Јукића искористио „до крви за своје сврхе“ (MURADBEGOVIĆ 1944: 130) Мурадбеговић је као објашњење промене Омерпашиног понашања навео Јукићев текст из *Народних Новина* (24. VI 1851), у којем се разочарање и гашење првобитне наде католика у Босни изражава тврдњом да су равноправност „кршћана“ и танзимат проглашени само на папиру, те да и поред тога што су давали подршку пашиној војсци: „Кршћане тјерају сада страховитим начином, да цесте граде, де се у Сарајеву пружа оку језовити приказ, како сiedi старци и немоћна дјеца, паче и најодличнији људи, огромно камење турају и пут новоме друму крче. ... // ... Све се уфало у Омер-пашу; у њему је раја изгледала свога спаситеља, па гле одкуда би ваљало да сунце грије, одтуда сада тежки лед бије. // Ишчезла је свака искрица наде, да ће несретна ова држава икада под турском владом уређена бити, јер свагдје влада сурова власт, господство држи најпростија страст“ (Јукић у MURADBEGOVIĆ 1944: 131). Након овог текста, писао је даље Мурадбеговић, Омерпаша је забранио улазак аустријских новина у Босну, Иван Јукић је ухапшен и протеран у Цариград, а односи са Аустријом дошли су до најниже тачке када је између конзула Атанацковића и Омерпаше избио отворен сукоб који се наставио све до одласка сераскерова из Босне. (О овом сукобу Андрић је, уводећи лик аустријског конзула, свакако желео да пише, као и о промени пашине политике, али ни једну ни другу тему није успео да заврши.) Мурадбеговићеве оцене о томе да „какав бијаше Омер-паша у јавном, такав је био и у приватном животу... Увиек само свој, само за себе и своје речуне“, поткрепљене примерима (MURADBEGOVIĆ 1944: 143) Андрић је оваплотио у свом Омерпашу, осврћући се, у једном пасусу, на поменуте догађаје и везујући их за сераскерovu реакцију на покушаје да се он оцрни и свргне:

Разуме се да је и Омерпаша брзо извештен о том шта се све износи против њега у Стамболу. Да би сузбио такве вести и оправдао се, почео је да предузима „противмере“. Прво је прекинуо све мере са Загребом, забранио – под претњом тешких казни – сваки увоз књига и новина „из каура“, а затим је почело прогањање хришћана у Босни и Херцеговини. Муњевитом брзином је покупљено од раје оружје „све до ножића“. Похапшено је доста првака и попова по селима и градовима. Фратар Јукић, дотадашњи Омерпашин сарадник и саветник, ухапшен је и протеран у Малу Азију. Тако је сада дошао ред на рају да кука и да проклиње сераскера који је све то чинио намерно видљиво и са непотребном строгошћу и оштрицом, како би се свуда прочуло и јасно видело да он не штеди ни рају и да ради само за добро султана и државе (Андрић 2011а: 269–270).

Као још један аргумент у прилог оцена о сераскеру-потурчењаку као развратнику, треба поменути и, за Вучковића, јединог аутора који је о паши писао позитивно, у књизи на немачком језику, а то је његов лекар Кечет. Без

обзира на то да ли је мислио да му то служи на част или на срамоту, тек и Кечет није прећутао сераскерovu природу сладострасника. Описујући пашин боравак у Бечу, неколико година пред смрт, Кечет је устврдио:

То су били дани најлепши у његовом животу, али ни ту не пропусти стари грешник да потамни све светле дане непристојним пустоловинама и уживањима. Најпознатије особе лаког бечког света састајаху се у салонима старога паше такмичећи се која ће старом великану са истока почупати више перја. И не једаред се догодило да је какав високи достојанственик, долазећи паши у посету, опазио како је за вратима друге собе ишчезнула таква птица. А седи старац, седећи увече у позоришту, изгледао је као султан међу својим бајадерама (Кечет, 245–246, према Вучковић 111).

Ако је из свега овог јасно да је Андрић градио лик Омерпаше Латаса држећи се оног што је о њему прочитао у историјским сведочанствима – неретко између редова и одбацујући све идиосинкразије везане за лични интерес хроничара – потпуно избегавајући да се у међунационалним споровима стави на ову или на ону страну, остаје нам још једно питање: зашто писац није уврстио у роман довршене самосталне приче које припадају овом временском и историјском контексту? Прича о страдању Алипаше Ризванбеговића постала је једна од приповедака из такође постхумно објављене збирке *Кућа на осами* (1976), док су *Немирна година* (1953) и *Проба* (1954) објављене још за пишевог живота. Или, ако је, барем ове две последње, писац сматрао поглављима романа о Омерпаши, зашто их приређивачи нису објавили у реконструисаној верзији романа.³¹ Разматрања о разлозима због којих су ове приповедачке целине остале ван оквира приче о Омеровом походу у Босну превазилазе оквире наше теме, међутим, треба скренути пажњу на то да, упркос разликама, оне имају и нешто заједничко. Заједнички именитељ могао би се дефинисати као читалачко осећање да се поруке трију приповедака супротстављају песимистичком и мрачном свету Омерпашине двогодишње владавине у Босни. Алипаша Ризванбеговић – управо такав каквог га видимо у Андрићевој причи – наизглед од живота поражен и од среће изневерен мученик кога, по сераскеровом налогу, по Босни воде на магарцу како би га понизили и застрашили друге побуњенике – открива се читаоцима, као у каквој хришћанској параболи, као мученик и светац, као оличење кроз патњу очишћене људскости и непобедивости. У причи *Немирна година* страст коју остарели зеленаш и патријархални тиранин газда Недељко осети према циганчици Гаги не завршава се потпуним поремећајем породичних и ширих друштвених односа у касаби као у *Аникиним временима*. Одлука да пусти лепоту да оде сврстава овог (ни ученог а ни

³¹ Необично је да Р. Вучковић, у вези са једним раним нацртом романа из пишеве заоставштине, каже да се не може „одгонетнути шта је требало да прикажу поглавља 'Проба' и 'Зла година'...“ (Вучковић 2002: 92) када је јасно да је реч о два објављених приповеткама.

морално изврсног) човека међу ретке Андрићеве ликове који су одрицањем од жеље много више освојили него изгубили. Прича *Проба* – иако о њој до сада није писано другачије него као о примеру код Андрића ретког радосног, благородног, смехотресног хумора – најкомплекснија је од свих, али се међу неколико тема које под маском шале на „пробном“ селу код сарајевског жупника отвара фрањевац Серафин (конзули и њихове дужности, ренегатство и сл.) издваја проблем праведности односно грешности пасивног појединца. Иза фра Серафинове приче о неком Ђуђуту, фрањевцу који није могао да уђе у рај јер никад није изрекао свој став о свету, нити се побунио пред неправдом и злом, крије се глас ангажованог и авангардног писца Андрића. Предосећајући, како то обично бива у великој литератури, поновно долажење времена у којем ће велики моћници опет хушкати мале једне на друге, да би се са својим непосредним послушницима и извршитељима након обављеног посла обрачунали тако што ће почети да сажаљевају жртве,³² Андрић нам је оставио прилично песимистичку визију људске ситуације. Стога је мање важно питање да ли је писац у овом роману хтео да опише искуство савремености или нешто што постоји и враћа се у свим временима. Омери долазе и одлазе али да ли се у историји човечанства нешто суштински мења? Да ли је писац својим последњим романом открио пораз своје младалачке, авангардне вере у напредак човечанства, вере која му се накратко вратила у првим данима државе што је обећавала социјалну правду, јединство југословенских народа и заносила се духом прогреса и градителства? Није ли, у том смислу, и недовршеност овог романа последица сумње у моћ књижевности да гради мостове међу људима и мења свет? У време које није доживео, али које је свакако предвидео, у којем је чежња за истином названа „етиком сећања“ и протерана зарад „политичке коректности“, та сумња чини нам се била је и више него оправдана.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВАКУМОВИЋ, Јован Ђ. *Мемоари*. С. Турлаков (прир.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
- Андрић, Иво. *Омерпаша Лаћас*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2011а.
- Андрић, Иво. *Дисертација. Есеји I*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2011б.
- Андрић, Иво. *Разговори*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2011в.
- Андрић, Иво. *На сунчаној сџрани*. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2011г.
- Владушић, Слободан. Тамил и Омерпаша Латас – два типа хибридног идентитета код Андрића. *Научни састџанак слависти у Вукове дане* 41/2 (2012): 49–59.

³² У роману Андрић говори о познатим начинима на које се руши „човек који је успешно завршио неки војни и административни посао“, па се његове заслуге умањују и тако што „јавља се одједном неразумљиво сажаљење према побеђенима...“ (Андрић 2011а: 268).

- Вучковић, Радован. Историјски оквири романа *Омерпаша Латас. Андрић – Историја и личности*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2002.
- Вучковић, Радован. Андрићеве недовршени романи *На сунчаној сцени* и *Омерпаша Латас. Паралеле и укривања*. Нови Сад: Матица српска, 2009.
- Делић, Јован. *Иво Андрић: Мост и жртва*. Нови Сад – Београд: Православна реч – Музеј града Београда, 2011.
- ЈАКОВСЕН, Пер. *Омерпаша Латас* – хроника, роман, фрагменти? (Textologia et marginalia). *Свеске Задужбине Иве Андрића* XXVI/ 24 (2007): 210–233.
- ЈЕРОТИЋ, Владета. Вук Караџић: Психолошке белешке над књигом Описаније Србије. *Дарови наших рођака. Књижа дружа*. Београд: Просвета. 1998, 7–37.
- ПЕТРОВ НОГО, Рајко. О брижним људима. О Зимоњићевим рукама. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Београд. 1981, 227–237.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. Разминуће са лепотом: Омерпаша Латас Иве Андрића. *Свеске Задужбине Иве Андрића*. XIX/17 (2000): 281–314.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Лейа бића Иве Андрића*. Београд: Филолошки факултет, 2012.
- ТАРАНОВСКИ-ЏОНСОН, Вида. *Омерпаша Латас*: Историја једног незавршеног романа. *Свеске Задужбине Иве Андрића* I/1 (1982): 319–337.
- ТАРТАЉА, Иво. Приповедачево приступање роману: *Омерпаша Латас. Пути поред знакова: Трагом Андрићевог стваралаштва*. Нови Сад: Матица српска, 37–45.

*

- BRAJOVIĆ, Tihomir. *Fikcija i moć*. Београд: Arhipelag, 2011.
- ĐUKIĆ PERIŠIĆ, Žaneta. *Pisac i priča*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2012.
- MURADBEGOVIĆ, Ahmed. *Omer-paša Latas u Bosni*. Zagreb: Matica hrvatska, 1944.
- HAWKESWORTH, Celia. The Theme of Illusion in *Omerpaša Latas*. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Београд, 1981, 237–249.

Gorana S. Raičević

OMERPASHA LATAS – THE NOVEL BY IVO ANDRIC: CURSE OF BOUNDLESSNESS

Summary

The paper deals with the nature of unfinished posthumous novel *Omerpasha Latas* by Ivo Andric as well with the questions concerning its main character. The theses of renegacy as the main theme is being questioned. The fictional character of Omerpasha Latas fashioned on the basis of historical facts had been constructed intentionally and unconditionally as a villain: as an embodiment of unlimited will for power and total individualism. Such total disconnection from any community doesn't make Omer an outlaw from initial identity but the outcast from the culture itself. The absolute seclusion of the main character is being transmitted to the other characters in the novel as well: neither

of them could establish a constructive relationship with the other human being. Thus, we could speak of *Omerpasha Latas* in terms of portraits rather than in terms of complex and developing story.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
goranaraicevic@ff.uns.ac.rs

Др Слободан В. Владушић

АНДРИЋЕВА ТЕМАТИЗАЦИЈА БОМБАРДОВАЊА БЕОГРАДА

У првом делу текста, полази се од сазнања да се авијатичарско искуство након Првог светског рата не појављује само у тематској и поетичкој сфери, него и као слутња новог начина убијања. Та новина постаје очигледна када авијатичарско искуство замени искуство бомбардовања (авионима бомбардерима), као епохални знак једног потпуно другачијег рата. У том новом рату, у потпуности се губи разлика између фронта и позадине, војника и цивила. У другом делу текста, истраживање се фокусира на Андрићево искуство бомбардовања. Најпре се анализирају његове дневничке белешке из Берлина, током савезничког бомбардовања 1940. године, а затим и две приповетке – *Случај Стивана Карајана* и *С људима* – настале непосредно након Другог светског рата, у којима писац тематизује савезничко бомбардовање Београда. Закључак анализе јесте да Андрић поставља ове две приче у контрапункт, тако што указује на два различита односа према бомбардовању: први води ка страху, бризи и усамљености, што су метонимије смрти, док други води ка људима, ка колективу, у коме човек под бомбама чува своју човечност.

Кључне речи: авијатичарско искуство, рат, бомбардовање, индивидуа, колектив.

Српска књижевност непосредно након Великог рата није пропустила прилику да обради искуство авијатике. Ради се ту, пре свега, о врло занимљивом роману *Крила* Станислава Кракова, а затим и о жанру авио-путописа на који наилазимо, између осталих, код Растка Петровића (*Аеропланом до Цариграда*) и Милоша Црњанског (*Небеска летишта Србије*). Но, шта уопште означава синтагма „искуство авијатике“? По нашем мишљењу, искуство авијатике сугерише да се фигура авиона или аероплана, како се онда називао, не појављује само као тематска константа, већ и као инспирација за поетички преображај целокупне прозе.

Наука о књижевности прецизно је указала на ту чињеницу: Зорана Опачић, ослоњена на Бошка Токина, а поводом Кракова, указује на могућност авијатике да поетички, а не само тематски инспирише уметност (Опачић 2007: 55), док Предраг Петровић, надахнут упечатљивом реченицом Пола Вирилиоа „Филм не значи ја видим, већ ја летим“, искуство авијатике доводи у везу филмском уметношћу, односно са могућностима филмског приповедања (Петровић 2008: 197).

Па ипак, ту где изгледа да се искуство авијатике појављује искључиво у својој естетској чистоти и безинтересности, могуће је приметити и једну другу компоненту овог искуства. Авион се ту из естетско-поетичке инспирације преображава у егзистенцијалну претњу. Он се више не види искључиво као нова могућност перцепције, већ и као радикално другачије оруђе за масовно убијање. Милош Црњански на почетку путописа *Надземаљска лејоџа Србије* (1924) примећује: „Три сата након огласа рата, непријатељски авиони бомбардовали би наше, градове, железнице, мостове. Границе против њих нема, а ни борба више није ограничена на фронт. Све ће подједнако да гине: и жене и деца, и здрави и кљаста. Ако буду надмоћни бројем и материјалом, извршиће то врло лако. Авиони сада носе по хиљаде килограма експлозива. То је читав вагон пакла“ (Црњански 1995: 233).

Било би погрешно овај одломак из Црњансковог путописа тумачити строго поетички, а то значи у маринетијевско-футуристичком кључу разумевања рата као естетске чињенице. Напротив: цитиране реченице функционишу управо као егзистенцијални контрапункт надземаљској лепоти Србије, односно авијатичарском искуству који авион види пре свега као могућност нове перцепције света. Црњански овде тематизује фигуру авиона бомбардера као нове могућности убијања, која у потпуности мења структуру рата. Рат који Црњански слуги неће више бити рат артиљерије.

Значај артиљерије у Великом рату може да се потврди и анализом ратних дејстава, али и анализом књижевних текстова који настају из ратног искуства. Примера ради, Ернст Јингер већ 1920. године објављује део својих ратних дневника из Првог светског рата под насловом *Челичне олује* (*Stahlgewittern*). Наслов представља јасну, али и даље врло сугестивну метафору за дејство артиљерије, која одлучујуће обележава рат и уоквирује сва друга ратна искуства.

У делима српске књижевности, чији аутори имају непосредно ратно искуство, немамо тако јасно упућивања на значај артиљерије, иако историјски подаци говоре да је њена улога и на српком бојишту била од прворазредног значаја.¹ Можда је то зато што српска војска није располагала супериорном артиљеријом у односу на противника, што је свакако утицало на другачији

¹ Позната је чињеница да победоносни српски противнапад 3. децембра 1914. године, на реци Колубари, не би био могућ без дотура артиљеријске муниције француске производње из Грчке, односно напете и грозничаве преварке те муниције на релацији Ниш – Крагујевац, када се видело да калибар не одговара српским топовима (в. Ристановић 2007: 106–107).

доживљај рата. Српски војник, све до одласка на Солунски фронт није могао да посматра моћно дејство сопствене артиљерије какво је било на располагању Ерсту Јингеру.² Српски војник се није борио толико уз артиљерију, колико против ње, па стога није могао да артиљеријско искуство интериоризује попут Јингера. Па ипак епохалан значај артиљерије може се наслутити и у српској књижевности.

Анализа *Српске џрилоџије* Стевана Ј. Јаковљевића, указује да ова књига, и поред своје мале естетске вредности, разоткрива епохалну улогу (противничке) артиљерије. То се добро види у поглављу *Ново Косово ђоле* (в. ЈАКОВЉЕВИЋ 2005: 260–264). Наслов овог поглавља ствара епохални оквир убитачности немачке артиљерије која је дочарана изузетно фреквентном употребом ономатопеје „Гр – р – р – у“. Тиме историјска чињеница – узмицање српске војске 1915. године, пред надмоћнијим немачко-аустроугарским снагама – добија своје симболичко-епохално тумачење. Наиме, ако је за време Боја на Косову 1389. године било могуће испољити јунаштво, јер је непријатељ био у домаћају оружја, сада, 1915. године, јунаштво губи своју подлогу, јер надмоћност непријатеља почива на техничкој супериорности (артиљерији) која укида концепт рата у коме би победника одлучила вештина или херојство. Јаковљевић сугерише да се јунак, пред артиљеријском ватром претвара у објект који трпи радњу.

Авионско бомбардовање у односу на артиљеријско доноси једну значајну новину, а то је далекометност. Авиони имају ту моћ да пређу границу фронта те да бомбардују територију која би била изван домаћаја далекометне артиљерије у Првом светском рату. На тај начин потпуно се губи разлика између фронта и позадине, јер је позадина сада исто тако изложена рату као и фронт. Авионско бомбардовање укида разлику између војника и цивила.

Тек када се та разлика укине, може се јасније видети да је сам статус војника био онај међупростор који човека (цивила) припрема за рат односно за близину смрти. Бити војник значи припремати се за близину смрти и у физичко-моторичком домену, кроз усвајање одређених покрета и вештина које су човеку потребни у борби, али и у психолошко-симболичком виду када се човек урања у војну митологију. Она човеку даје посебну ауру која га удаљује од цивила и ближи смрти, али му истовремено помаже да ту близину смрти поднесе и издржи, а ако јој подлегне, онда тој смрти тежи да прида неки смисао.

Авионско бомбардовање укида статус војника, као граничне зоне између цивила и смрти. Сада је смрт непосредно присутна у животу цивила

² Ево како он описује артиљеријску припрему током немачке пролећне офанзиве 1918. године: „Треперава светлост обасјава степеништа поткопа, пропраћена је до тада недоживљењим урлањем. Оно у једном трену добија спољну снагу рада неког огромног мотора чије се појединачне осцилације више не могу разликовати. Чак и најтежи топови се неприметно утапају у ту разарајућу буку и тај челични гнев“ (ЈИНГЕР 2006: 57).

који самим тим престаје да буде цивил, а да при том још увек не постаје војник. Авио-бомбардовање није немилосрдно само зато што убија људе, већ и зато што истовремено укида симболички оквир те смрти. Зато се тај симболички оквир мора изнова креирати.

У сенци милионског Холокауста који представља синегдоху Другог светског рата, авио-бомбардовања представљају његову тајну и, рекло би се, заборављену историју. Иако је у њима страдало на стотине хиљада цивила, њихова суровост се ублажава, па чак, највероватније, и фалсификује.³ Ако логори на неки начин повезују Хитлера и Стаљина – а књижевност је ту везу добро документовала – онда управо авио-бомбардовања на неки начин повезују Хитлера са Черчилом/Рузвелтом/Труманом, што књижевност (осим неких часних изузетака, попут Вонегатове *Кланице 5* или Келерове *Кваке 22*) није тако добро учила. Другим речима: немачка бомбардовања Варшаве, Ротердама, Београда, Ковентрија, Лондона, повезана су на неки начин са англоамеричким бомбардовањима немачких градова, и са бацањем две атомске бомбе на два јапанска града.

Између тих немачких и јапанских градова, на мети англоамеричких бомбардера нашао се, међутим, и Београд. На тај начин, српска престоница постаје нека врста нежељеног сведока једне тајне бомбардерске везе и привременог укидања опозиције између антифашиста и фашиста у име „високе политике“ – те магичне синтагме која за себе држи да може да оправда сваки поступак и избрише из сећања сваки догађај.

³ Изванредан пример ублажавања последица савезничког бомбардовања представља случај Дрездена. У другом тому скорашње књиге Макса Хејстингса *Пакао (Свеј у райу 1939–1945)* бомбардовање Дрездена са помиње само једном: „Велике ваздухопловне снаге упућене су да бомбардују немачки саобраћајни систем, укључујући и важне жељезничке центре као што су Дрезден и Лајпциг на путу руског напредовања“ (Хејстингс 2013: 292). Ову овлашну напомену, по којој се не би могло претпоставити да је бомбардовање Дрездена по било чему изузетно, прати међутим, једна фуснота. Хејстингс у тој фусноти изражава чуђење што најновија истраживања тврде „да је 13. и 14. фебруара у том граду погинуло 25 000 људи, а не стотине хиљада, како се некада претпостављало.“ А затим наставља: „То не искључује спор о томе да ли је бомбардовање Дрездена било неопходно, али наговештава да је изазвало много мање смрти него напад на Хамбург 1943. или ватрена олуја у Токију 1945. године“ (Хејстингс 2013: 292). Хејстингсова смушена примедба добар је пример како се умањује значај и размере бомбардовања Дрездена на почетку 21. века. У другој половини 20 века, размер овог бомбардовања била је потпуно јасна и непобитна чињеница, чак и за *британске* историчаре. Примера ради, у популарно писаној књизи *Велике свејске кризе и катастрофе*, Цереми Кингстона и Дејвида Ламберта, (оригинално, енглеско издање 1979. године) тврди се да „само немачки логори превазилазе овај масакр [бомбардовање Дрездена]“ (Кингстон – Ламберт 1982: 205). Исти британски извор наводи да је у бомбардовању страдало око 135 000 људи, да су други и трећи напад „тако временски прорачунати да уништа спасилачке службе на раду међу рушевинама“ (Кингстон – Ламберт 1982: 204), а текст се поткрепљује фотографијама готово потпуно разореног града. Хејстингс није имао потребу да пренесе својим читаоцима какви су то нови извори на основу којих су најновија истраживања могла да тако драстично умање размере бомбардовања Дрездена и како то да се, за разлику од Дрездена, жртве бомбардовања Хамбурга 1943. године и даље поклапају.

Има неке чудесне ироније у томе што завршетак Великог рата протиче у гласном књижевном упражњавању авијатичарског искуства, док крај Другог светског рата прати ћутање о искуству бомбардовања. Из ове потоње позиције, авијатичарско искуство се показује као нешто ведро, безазлено, нешто опијајуће, али и нешто врло наивно: ово друго искуство, искуство бомбардовања, има пак, у себи нешто отрежњујуће и веома тешко, егзистенцијално. Као да књижевност не зна шта би са тим искуством, јер се оно својом егзистенцијалном тежином, тежином земље, одваја од ваздушастог авијатичарског искуства које књижевност оплемењује. Зато траг тог искуства налазимо само на оним местима где се књижевност додирује са егзистенцијалним искуствима великих личности писаца, које не зависе од поетикā, већ поетике зависе од њих: то су Црњански и Андрић.

Тема овог рада биће Андрићев третман искуства бомбардовања. Прво Андрићево искуство овог типа везано је за његов боравак у Берлину, на месту посланика Краљевине Југославије, на коме је боравио од априла 1939. године па све до напада Сила осовине на Краљевину Југославију. Ту настају пишчеве дневничке белешке под насловом *Међу сиренама* у којима Андрић оставља записе везане за савезничко бомбардовање Берлина 1940. године.

Андрићеве дневничке записе карактерише чулни доживљај бомбардовања. Као у неком обрнутом одразу авијатичарског искуства, које је пре свега визуелно, овде се искуство бомбардовања показује као доминантно аудитивно. Писац перцепира бомбардовање кроз широку скалу звукова. У ваздуху се мешају звукови авиона са звуковима који долазе са земље: гласања животиња из оближњег зоолошког врта (в. Андрић 2011: 61–62) или пак звукови мотора, сирена, паљбе топова.

„Ваздух је био пун звукова. У висинима је још лебдела јека сирена која је објавила поновну узбуну, ублажена и далека. Са реке се јави кратко и глас сирене са неког брода, промукао и слабачак. Једна кола пројурише пуним гасом.

Сви ти звукови остадоше за тренутак у ваздуху, испреплетоше се међу собом и помешаше се са све јачом и све ближе топовском паљбом која је расла као плима. И док су се још довршавали, мешали и сударали сви ти звукови, пресече оштро и попреко, зујање првог енглеског авиона, реско, фино и упорно.

Одједном ми се учини да се ти звукови јављају са смислом и слажу са планом и да ће се, сад ево, сложити у хармонију, због које се они јављају, шире и стишавају“ (Андрић 2011: 63).

Вреди запамтити ову идеју хармоније звукова у ваздуху, која се указала уху Андрића, без обзира на то што ће је већ у следећој реченици назвати илузијом. Наиме, у Андрићевим каснијим тематизацијама бомбардовања постоји оштра линија разликовања појединачности и колективности која своју оштрину дугује управо хронотопу бомбардовања. Управо зато, илузија спајања разноликих звукова у јединствену хармонију/колектив звукова,

делује као антиципација једне оштрије разлике између појединачног и колективног која ће се из ваздуха пренети на земљу.

Напети однос између појединачног и колективног врло је јасно уочљив у Андрићевој причи *Случај Стевана Карајана* из 1949. године. Чак и превише јасно. Главни јунак приче, Стеван Карајан, започео је своју пословну каријеру 1920. године, у Београду, као мали банкарски службеник, све док „талас лаког богаћења није и њега издигао као и *толике друге* [подвукао С. В.] и начинио од њега самопоуздана човека, домаћина и привредника“ (Андрић 2016: 197). Писац дакле, Карајана обликује као типског јунака, чиме се потврђује запажање Горане Раичевић да „карактер у Андрићевом делу, дакле, никада није потпуно издвојен и јединствен, већ је део шире групације људи, који се једним именом назива типом“ (Раичевић 2010: 102). Ова типичност јунака, коју писац пренаглашава⁴ и која је вероватно и један од разлога слабије уметничке вредности ове приче, послужиће Андрићу да у Карајана „угради“ све типичне особине грађанина: прва је жеља за материјалним поседом, која га, уколико се испуни, индивидуализује и одваја од колектива, а друга је жеља за сигурношћу, чије остваривање треба да обезбеди колико увећавање толико и што дуже уживање поседа. Жеља за сигурношћу има дакле, две равни: она се односи на сигурност уживања у добру, али и на сигурност као један посебан доживљај света. Сигурност је у овом другом случају заправо осећање које прожима Карајана да без обзира на динамику промена, у свету остаје присутно језгро рационалности које омогућава умешним људима попут њега, да у новим и промењеним околностима одрже своју имовину недирутом.

Осећање сигурности код Карајана неће бити угрожено ни немачким бомбардовањем Београда, из кога је јунак на време избегао, нити самом немачком окупацијом. Оно ће бити доведено у питање тек савезничким бомбардовањем престонице некадашње Краљевине Југославије у пролеће 1944. године. Да то бомбардовање представља битно другачију ситуацију у којој јунаково осећање сигурности чили, Андрић ће најпре антиципирати једном успелом микросценом у којој јунак сакупља остатке савезничких граната и а потом их гледа на длану „као да чита зле поруке неког другог света“ (Андрић 2016: 201), да би га затим појачао путем мотива студеног, хладног ветра, који Карајан осећа након што у његовој близини падне бомба. Није неважно што се у том тренутку Карајан налази изван подрума у коме су остали укућани, у који пак не иде јер му је то „стидно, тужно и гадно“ (Андрић 2016: 203). Хладан ветар постаје симбол који материјализује преображај јунака – осећање сигурности уступа место осећању бриге и страховања – али и радикализацију његовог осамљивања.

⁴ „Случај Стевана Карајана занимљив је само по томе што може да послужи као школски пример таквог успона, савршен и 'чист' у свим својим облицима и фазама, као успели експеримент“ (Андрић 2016: 197).

Које је исходиште ове промене? Одговор се може дати без дилеме: страх и брига Карајана наглашавају његову издвојеност из колектива оних који трпе бомбардовање. Чак и када почне да проводи време са осталима у подруму – а то је знак да страх појео осећање стида које јунак осећао док се осећао сигурним – Карајан ће одржавати јасну дистанцу у односу на сапатнике, па чак и на жену.⁵ Ова издвојеност бива доведена до пароксизма на крају приче. Док поворке ослободилаца пролазе улицама Београда, Карајан уместо у стан, креће назад у подрум, који писац метафорично повезује са гробом.⁶

Метафора поруке са неког другог света (која сугерише савезничко бомбардовање 1944. године) може бити схваћена као Андрићев став према поступку савезника. Савезници су, наиме, ноншалантно бомбардовали људе који су 27. марта 1941. године, изашли на демонстрације против потписивања Тројног пакта. Бомбардовање дојучерашњих савезника, који су сада под окупацијом, означава политичко напуштање српске грађанске класе од стране западних савезника. Управо зато остаци граната могу бити (зле) поруке са неког другог света – поруке упућене из света политички живих (савезници) онима који су политички мртви (српска грађанска класа): ми на вас више не рачунамо. Ово бомбардовање дакле симболички разоткрива крај једног света – крај света српске грађанске класе. Питање које бомбардовање Београда имплицитно поставља гласи: шта после тог краја?

Симболички одговор Стевана Карајана је радикална индивидуализација, односно упражњавање истог оног грађанског става према свету који му је омогућио привилегован положај у грађанском друштву. У том смислу, бомбардовање може да се чита као симболична казна за то издвајање, за својеврсно напуштање заједнице којој се припада у име изоловане, појединачне егзистенције. Разуме се, завршетак приче у којој Стеван Карајан сам одлази у подрум (који има атрибуте гроба, али и отпада) прикрива историјску истину да су припадници српске грађанске класе углавном гурани у своје гробове. Међутим, и поред очигледне идеолошке импрегнираности, Андрићева прича има снагу да постави питање смисла бомбардовања, односно става који треба заузети пред чином бомбардовања. Стеван Карајан као и судија Сима из приче *Разарања* која такође тематизује савезничко бомбардовање Београда, репрезентују „грађански“ одговор на бомбардовање: то је страх и брига за властити живот, која обузима јунаке и разоткрива њихову себичност и нељудскост. Искуство бомбардовања тада добија нову

⁵ „Преседео је шест дана у подруму као и сви остали, не учествујући ни једном речи у безбројним разговорима, не одговарајући чак ни жени на њена луда и уплашена питања“ (Андрић 2016: 208).

⁶ „Одоздо га запахну страشان задах. И оно мало светлости било је угашено, ништа се није разабирало. Пригушено јечећи као рањена зверка, он се сваки час ударао о столице и разне друге предмете који су ових последњих дана били снесени у подруме. Некако напипа пут до свог одељења и нађе ону гомилу од свакојакних отпадака, струготине и ситног угља на којој је провео шест дана и ноћи. Саме се ноге савише, саме се очи склопише, и без мисли и речи он леже у мрак и нечистоћу као у свој рођени гроб“ (Андрић 2016: 210).

димензију: бомбардовање је она радикална, егзистенцијално напета ситуација у којој грађанин показује своје право лице. Бомбардовање није само ужас разарања и убијања, већ је истовремено и тест људскости и човечности. То што Стевана Карајана и судију Сима подрум магнетно привлачи може бити протумачено и као њихово предавање дубинском страху и бризи, чиме се напушта човечност. У Андрићевим причама је ово предавање подруму класно одређено. Међутим, у домену филозофије и психологије тај подрум симболизује неотклоњиво и несавладиво разарања човека као таквог и човечности као такве, било да се ради о првенству нечег дубинског, мрачног, либидалног, као што мисли фројдовска психоанализа, или о неотклоњивој бриге хајдегеријанског ту-битка, или пак, у постструктурализму, о расредиштености субјекта, који је изгубио чврсте темеље.

На овом месту би, међутим, требало цитирати један методолошки став Сретена Марића изречен поводом Фукоове књиге *Речи и ствари*:

„Можда Фуко има право кад тврди да су ’лингвистика и извесна психоанализа на дну човека нашли само безличне механичке системе и аутоматизме Фројдовског *оно*,’ да у дубини нема човека, да ту човек ’у својој слободи и егзистенцији нестаје’. Али зашто ту тражити човека, зашто се играти са метафором дубина. Шта ако ’дубине’ човека треба тражити у његовим ’висинама’, тамо где је Es постало Ich, где је његова мисао и његова свест, или у оним полутамним димензијама где се силе висина боре са силама дубина, где Es постаје Ich, Ich Es“ (Марић 1971: 53).

Ако би се овај Марићев захтев применио на ситуацију и терминологију искуства бомбардовања, онда би то значило да ово искуство нема нужно само своју дубинску, „подрумску“ компоненту, већ и ону која бомбардовање дочекује, храбро и дрско, на површини земље. Андрић је имао у виду и ту компоненту искуства бомбардовања, па је тако његовим подрумским причама (*Случај Стевана Карајана*, и *Разарања*) супротставио причу програмског назива *С људима* из 1947. године.

Јунаци ове приче бомбардовање дочекују не у подруму, већ на површини земље. То је круцијална разлика која потпуно мења перспективу бомбардовања. Наиме, док подрум симболизује гроб, отпад, или место разоткривања нечовечности под ударима бриге и страха која издваја јунака, површина земље је овде простор у коме се разоткрива веза између колектива и човечности. Бомбардовање и овде поставља исто питање: да ли је могуће дати смисао трпљењу бомбардовања? Одговор је, у овој причи, другачији: остати на површини земље, током бомбардовања, значи сада бити и остати са људима.

Та нова перспектива искуства бомбардовања прецизно је сугерисана симболичким распоредом јунака у причи *С људима*: Петар, јунак приче, дочекује бомбардовање у соби на спрату. У близини куће пада затим бомба.

„Не знајући шта ради, Петар отвори врата и спусти се низ степенице што је могао брже, али тако да то не личи на бежање. Док је он сишао,

хучна лавина је била прошла. У потпуној тишини стајао је у приземљу *на самом улазу у подрум* [подвукао С.В.] Тек тада се *појавио сам пред собом* [подвукао С.В.] и хтеде да се врати уз степенице, али кроз стакло кућних врата угледа човека (...) Приђе, отвори и позва човека да уђе. То је био висок мршав, са профилом и дугом косом Бранка Радичевића“ (Андрић 2016: 176).

Цитирани одломак прецизније указује на природу искуства бомбардовања коју репрезентује Петар, главни јунак ове приче. Прво, то је прецизна просторна одредница да јунак не силази у подрум током бомбардовања, што свој симболички смисао добија на фону компарације са подрумом у раније анализираним причама. Друго, то је етичка самосвест која је, у пркос бомбардовању, и даље присутна у свести јунака. Треће, то је мотив сусрета између јунака и младића које повезује управо бомбардовање. Дакле, док у претходним причама, бомбардовање у подруму раздваја људе, овде, на површини земље, оно их спаја. А да би се то спајање догодило потребно је сачувати присебност, што значи савладати у себи страх и бригу. То је оно што разликује Петра и Стевана Карајана: обојица испрва показују свестан отпор према подруму, али док се код Петра тај отпор преображава у бригу према другом (младићу), код Карајана се, после удара бомбе, претвара у неку врсту радикалне појединачности која га апсолутно удаљава од колектива.

Следећи моменат који је важан у цитираном одломку из приче *С људима* јесте именовање ликова: име јунака – Петар – поседује снажан симболички набој услед значаја који лик фра Петра има у Андрићевом опусу, док безименост младића као да антиципира безименог младића који ће сећати Фра Петра у *Проклејтој авлији*. Као што фра Петрова прича повезује приповедача и слушаоца, тако овде заједничко искуство бомбардовања повезује Петра и безименог младића.

Даље, не треба сметнути са ума да је у Петров доживљај бомбардовања Андрић уградио лично искуство па се тако јунаку пад бомбе причињава као неки „огроман бич“ (Андрић 2016: 176) што је алузија на Андрићево лично искуство бомбардовања из Берлина, од 16. децембара 1940. године.⁷ Овај аутобиографски моменат не би требало потценити: није случајно што се пад бомбе није тако причинио Стевану Карајану. Блискост пишчевог и Петровог искуства бомбардовања ствара аутобиографски оквир приче *С људима*. Тај оквир има и своју образовну, дидактичку компоненту. Наиме, дистанцирајући се од подрума, јунак ове приче, након што је талас бомбардовања прошао, чини нешто управо супротно од Стевана Карајана: он иде на улицу, меша се људима, *колективишује се*. Па чак и онда када одлучи да се са улице врати кући, он тај повратак са улице мотивише повратком другим људима,

⁷ „Експлозија није изгледала нарочито јака, али је необичан и страховит био фијук те бомбе док је падала са висине од 1500–2000 метара. То је као оштар ударац бичем, али аветињски продужен; огроман, кратак, трајан у исто време“ (Андрић 2011: 64).

који га тамо чекају. У међувремену, јунак води унутрашњи дијалог који разјашњава смисао искуства бомбардовања и боравка са људима, на улици, после бомбардовања. То је дидактички моменат у овој причи и Андрић га је ставио у заграде: „(А за то време у њему тече унутрашњи дијалог: – Будала је, и гори од будале онај ко тражи острва самоће, глупак је то коме бомбе треба да показују пут. – Али како наћи пут до људи и како живети са њима, кад не унем? – Учи се будало, учи!)“ (Андрић 2016: 181–182).

Дидактична природа овог одломка не открива се само у структури поуке, коју не укида сенка ироније која је прати, већ и у контексту почетка приче. Наиме, негирање острва самоће које у овом одломку спомене Петар полемички се односи према његовој првобитној жељи да пронађе своје пу-сто острво на коме ће провести бомбардовање. Према томе, лик Петра је у овој причи динамички одређен. Бомбардовање и овде имплицира питање става: док Стеван Карајан и судија Сима желе да бомбардовање преживе као појединци, што значи да су се оглушили о наук бомби, Петар тај наук прихвата, па индивидуалности супротставља гест колективизације. Само у том случају човек може да издржи бомбардовање као човек. Излажући се бомбама заједно са другим људима, човек може да победи страх и бригу која га обезглављују – то би могла да буде нека врста поуке ове приче.

Ова поука има два изворишта. Прво је интертекстуално. У идеји да треба живети са људима, а не на острвима самоће, можемо препознати од-јек Андрићеве велике интелектуалне преокупације, а то је Његош. Видећи трагичност Његоша као спој два несравњива животна принципа – индиви-дуалног, који је Његоша водио ка поезији, и колективног, који га је водио ка испуњавању Косовског завета и бризи за сународнике којима је владао – Андрић је на једном месту цитирао Гетеа који каже „Нећеш увек остати усамљен, изразићеш себе за друштво и поступати исто као што други по-ступа“ а затим закључује: „То је вечни и једини прави процес мирења виших духова са светом и животом, преко бола, жртава и личних одрицања“ (Ан-дрић 1981: 27). Андрићу дакле, као да преузима Гетеову идеју да виши дух треба да се помири са светом, што значи да уђе у колектив, а не да се дели од њега. Можда је зато и преко физичког описа младића у причу укључен Бран-ко Радичевић као сведок и пример једног таквог прихватања колектива.⁸

Друго извориште ове поуке је политичко-идеолошко: чињеница да у овом тексту анализирани приче настају непосредно након Другог светског рата, указује на то да их треба читати у контексту Андрићевог уклапања у послератни, комунистички режим, коме пре рата није припадао. Премда у

⁸ Андрићево разумевање Бранка Радичевића је зато потпуно другачије од Кашани-новог који у свом знаменитом есеју *Између орла и вука* одрешито тврди: „Интересовање Радичевићево за народне јуначке песме било је накнадно, а не првобитно, спољашње, а не унутрашње, патриотско и речничко, а не песничко“ (Кашанин 2004: 24). Закључак је веро-ватно тачан, али је тачно да Кашанин у овом есеју мање разуме Бранка и његово време, а више га вреднује.

причи *С људима* колективитет нема идеолошки предзнак, већ искључиво хуманистички, ипак је јасно да се у време настанка прича „колективитет не само може, већ и мора разумети као ознака нове идеологије и нове власти, па је као такав супротстављен грађанском „индивидуализму“ подрума и гробова. Ако узмемо у обзир умесну опаску Жанете Перишић Ђукић да је Андрић „и у тако пригодном, административном и формалном тексту о једном званичном документу књижевничке организације [Статут савеза књижевника Југославије] (...) успевао да избегне униформне фразе, да текст лиши патетике и сувоће (...)“ (Ђукић-Перишић 2012: 432) онда можемо да претпоставимо да је писац желео да свој идеолошки преображај уобличи тако да се неминовна опортунистичка црта у том обрту макар делимично прикрије језиком књижевности који ће обрт ка колективу предочити и као хуманистички, а не тек као пуки идеолошки избор. То значи да су приче о бомбардовању Београда могле да послуже писцу као нека врста алибија: читалац који има у виду и Андрићев идеолошки обрт, могао би да у овим причама пронађе неки узвишенији смисао од егзистенцијалног страха (од комуниста) који је тај обрт могао изазове, а који ће у очима потомака – Андрић је тога био свестан – зазвучати као политички опортунизам. Судећи по ограниченој рецепцији ових прича, које свакако не спадају у најбоље које је Андрић написао, оне тај задатак нису испуниле до краја. Међутим, остаје чињеница да Андрић заиста, за време савезничког бомбардовања Београда, врло ретко силазио у подрум „којег се гнуша“ (Ђукић-Перишић 2012: 389).

Приче можда нису аутентичне, андрићевске, али то гнушање јесте.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. Међу сиренама. *Свеске задужбине Иве Андрића*. Жанета Перишић-Ђукић (прир.). Бр. 28. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2011, 57–64.
- Андрић, Иво. *Београдске љриче*. Београд: Лагуна, 2016.
- Ђукић-Перишић, Жанета. *Писац и судбина*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- Јаковљевић, Ј. Стеван. *Српска љрилођија*. Београд: Отворена књига, 2005.
- Јингер Ернст. *Vatra i krv*. Nebojša Vargać (prev.). Београд: Ukronija, 2006.
- Кашанин, Милан. *Судбине и људи*. Београд: Завод за уџбенике, 2004.
- Кингстон Џереми, Ламберт, Дејвид. *Велике свейске кризе и кайасљрофе*. Ивана Шћепановић, Љиљана Јанковић (прев.). Љубљана: Младинска књига, 1982.
- Марић, Сретен. Егзистенцијалне основе структурализма. У: Mišel Fuko, *Riječi i stvari*. Београд: Nolit, 1971, 9–68.
- Опачић, Зорана. *Алхемичар љријоведања Сљанислав Краков*. Београд: Учитељски факултет, 2007.
- Петровић, Предраг. *Аванђардни роман без романа*. Београд: Институт за књижевност и језик, 2008.

- РАИЧЕВИЋ, Горана. *Кројишћељи судбине*. Београд: Алтера, 2010.
- РИСТАНОВИЋ, Слободан. *Колубарска бијка*. Београд: Ксе-на, 2007.
- ХЕЈСТИНГ Макс. *Пакао I–II*. Ненад Дрипулић (прев.). Београд: Лагуна, 2013.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Путописи I*. Београд: Задужбина Милош Црњански, Editions L'Age d'Homme, БИГЗ, СКЗ. 1995.

*

ANDRIĆ, Иво. *Umetnik i njegovo delo. Sabrana dela Ive Andrića*. Београд: Udruženi izdavači, 1981.

Slobodan V. Vladušić

ANDRIĆ'S STORIES ABOUT THE BOMBARDMENT OF BELGRADE

Summary

In the first part of the text we start from the fact that aviation experience after First World War does not only appear in the thematic and poetic sphere, but as well as a surmise of a novel method of killing. The novelty becomes apparent when the aviation experience becomes supplanted by the experience of bombarding (using bombers) as a milestone of an utterly different kind of war. In this new war, the difference between the front and the rear, soldiers and civilians, is entirely lost. In the second part of the text, the research focuses on Andrić's experience of bombardment. Firstly, we analyze his Berlin diary entries during the Allied bombardment in 1940, and secondly, two short stories – "Slučaj Stevana Karajana" and "S ljudima" – originating from the time just after Second World War, thematizing the Allied bombardment of Belgrade. The conclusion of the analysis is that Andrić sets the two stories in counterpoint by distinguishing two separate ways of relating to the act of bombardment: one that leads to fear, worry, and loneliness, i.e. metonymies of death, and a second one leading to people, the collective, in which man manages to preserve his humanity under shelling.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Нови Сад
svladusic@ff.uns.ac.rs

Др Зорана З. Опачић

ОДРАСТАЊЕ КАО ОБРЕД ПРЕЛАСКА У АНДРИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА О ДЕТИЊСТВУ

У раду изучавамо Андрићев корпус приповедака о детињству из перспективе обреда преласка. Чињеница да се приповедач усредсређује на догађаје који за јунаке у лиминалном узрасту (дете/младић) значе промену спознаје стварности даје тематизованим доживљајима карактеристике обреда прелаза. Фокализација детињства у овим приповеткама зато није дечја, већ је заснована на испитивању наивне свести и процесима изласка из стања наивности. Свет одраслих наглашено је одељен од детињства, што одговара митској затворености друштвене заједнице за све који у њу нису примљени. Видљива је Андрићева склоност да приповедане догађаје универзализује укључивањем приповедних коментара који догађајима из дечјег живота дају значење лимеса, прекретнице. У раду се на примерима бавимо специфичним аспектима сазревања (етичко самоодређење, обред напуштања асексуалности и сл.). Иницијанти у лиминалној позицији самеравају своју прошлост и садашњост (обред сепарације) и граде свест о супротстављености сопственог и светоназора околине (у коју се убрајају и одрасли и вршњаци) подложне етничким, религиозним и родним предрасудама, мржњи, ускогрудости. Иако би требало да буде везано за сопство, окружење се види као другост, па иницијација почиње болом, разочарањем и продужава се у трајну подвојеност појединца у односу на друштво, у чему се јунаци ближе ликовима уметника у Андрићевој прози. Сећање служи да се две обале, наивно постојање и свет зрелости, измире, повежу, срасту, те да се тиме измире и сједине бивши дечак и одрасли појединац – својеврсно затварање кружнице *йерцейийив-ноџа йрсйена*, односно заклапање *Мубијусове йраке*.

Кључне речи: иницијација, обред прелаза, перцептивни прстен, спознаја етничке, етичке и родне Другости, опозиција дете-одрасли, појединац-друштво, симболика сломљеног прозора.

Као писац који је био усредсређен на психолошка стања и унутарњи развој својих јунака, Андрић је био заинтересован за невидљиве а пресудне моменте у формирању личности појединца („Реч је о оним ситним, невидљивим а судбоносним догађајима који често ломе душе...” – Андрић 1996: 59). И стога се враћао детињству као иницијацијском периоду који одређује и усмерава нечији животни пут. Период одрастања и првих преломних спознаја о свету и сопственом идентитету интересовао је Андрића током већег дела књижевне каријере. О томе сведочи чињеница да су приповетке о детињству настајале више деценија (прва објављена из овог корпуса је *Деца* 1935, а последња, *Кула*, изашла је у *Борби* 1960) и да их је аутор укључивао у готово све своје приповедне збирке. Иако никада наменски није писао за децу, очигледно је да га је феномен наивности интригирао толико да му се враћао читавог живота¹, што сведочи о значају овог корпуса приповедака, па самим тим и феномена детињства за његово дело.

Дете у његовим приповеткама посматра свет одраслих као другу обалу коју треба досегнути, односно као свет пун непознаница и изазова. Јунаци, притом, нису свесни да их одрастање води ка разочарењу, губитку невиности и илузија. Њихов улазак у тај свет по правилу је непријатан, болан – и отрежњујући (неки се, каже приповедач, од тога лече читавог живота); праћен је спознајама о грубости, неправедности и злу. Али, истовремено, ова искуства представљају почетак одрастања и воде ка зрелости.

Чињеница да се приповедач усредсређује управо на догађаје који за јунаке у лиминалном узрасту (дете/младић) значе промену свести даје тематизованим доживљајима карактеристике обреда прелаза.² „Ту кореспондентност препознајемо у митским бинарним опозијама свој : туђ (...), у фазама кроз које пролази јунак – он се одваја од „свога“, пролази кроз туђе, и измењен враћа у измењено своје“ (Вукићевић 2014: 592). Етапе преласка подразумевају предлиминарне радње (обреди одвајања од претходне средине), лиминарне (обреди спроведени у току прелазног стања) и постлиминарне радње (обреди пријема) (Ван Генеп 2005: 25), а Андрић се у овим приповеткама највише усредсређује на лиминалну фазу. Одмах на почетку треба истаћи и важну разлику: иако је циљ обредних радњи пријем појединца у друштвену заједницу, иницијанти прихватају законе стварности по којима се треба владати, али их истовремено интимно одбацују и долазе до спознаје о различитости сопствене природе, односно опозицији себе и друштва. Приморани да поштују правила заједнице, они развијају сопствено прибежиште у свету имажинације и уметности.

Фокализација детињства у овим приповеткама зато није дечја, већ је заснована на испитивању наивне свести и процесима изласка из стања на-

¹ Сећања на властито детињство у *Сјазама*, *Лицима*, *Пределима* (Андрић 1996а) ко-респондирају са мотивима и осећањем света у приповеткама о детињству.

² Присуство митских елемената и симболике обреда прелаза уочава и анализира у Вукићевић на примеру Андрићеве *Травничке хронике* (в. Вукићевић 2014).

ивности. Приповетке карактерише конструисање минулог времена а детињство се сагледава из две основне позиције: позиције хетеродијететског приповедног субјекта који свет посматра понајближе јунаковој перспективи, те доживљаје младог јунака приказује са уопштавањем и проналажењем дубљег смисла у конкретним, наоко узгредним животним околностима – или из позиције одраслог јунака који непосредно сведочи о свом одрастању у форми сказа. Одрасли у сећању оживљава онај специфични тренутак у коме је спознао Другост света (као што слуги Лазар³ у приповеци *Кула*, после преживљеног страха: „У њему су његов страх и његова одлучност хватали сада неку равнотежу и спремали се да живе тако једно поред другог, у очекивању оног што ће наићи, што мора наићи“ – Андрић 1996: 24) како би разумео себе садашњег. Тај поглед у сопствену прошлост представља својеврсно затварање кружнице *йерцейтивної йрсієна* (који се, у овом случају, може схватити као *кружница индивидуације*), односно заклапање *Мубијусове йраке*:

Перцепција мора на крају затећи и препознати оно што ју је инфицирало на *йочейку*. Другим ријечима, да би перцепција постигла своју семантичку катарзу (пунину, задовољење), крај се мора поклопити са својим почетком. То се постиже тако да крај перцепције постане унутарњим моделом оне Другости, односно предмета који је извана иницирао перцептивни процес (UŽAREVIĆ 2011: 66).

Приповедач, дакле, није превасходно заинтересован за разгранату фабулу. Тежиште приповедања је испитивање тананих ломова у психолошкој структури младог бића, тренутака у којима се разбија опна наивности и разоткрива копрена стварности. Типична карактеризација јунака као осетљивог и несигурног бића окренутог машти и сањарењу потребна је како би се лакше приказао ефекат инцидентног догађаја који разлама његову детињу слику света и започиње унутарњу промену. Стога је фабуларни низ сведен на микродогађаје који представљају окидач (не)посредоване интроспекције.

Јунаци се, као што смо навели, обично приказују на узрасној граници између дечаштва и младићства, у периоду кад себе не разумевају најбоље, преплављени противречним мислима и дилемама:

Све је то било у чудном и тајанственом времену кад се из детињства прелази у младићке године и све то лежи одавно, иструлело и у прах претворено, у мрачним, заборављеним подрумима ишчилелих сећања, са хиљадама других младалачких уображења и привиђења, снова и страхова... (Андрић 2011: 58).

³ Чињеница да је Лазар јунак више приповедака (*Кула*, *Мила и Прелац*, *У завади са свейом*, јавља се и као друг у *Панорами*) сведочи о траговима могуће идеје о већој приповедној целини. У засебну књигу *Сабраних дела* у којој су први пут обједињене приповетке о детињству нису укључене све приче, као, на пример, *Велики расјуси* и *Велика йобуна* а у њима је јунак такође Лазар.

Изгледало је да су бол и потиштеност летњих дана лежали одувек спремни и готови у мени (...), а да је повод експлозије био неважан, често случајан, понекад потпуно бесмислен (Исто 52).

Свет одраслих почива на некрикосновеном ауторитету и наглашено је одељен од детињства, што одговара митском разумевању света у коме је друштвена заједница чврсто затворена за све који формално и церемонијално нису у њу примљени. Сваки појединац или група који немају права да припадају делу друштвене заједнице налазе се у стању изолације, наводи ван Генеп (Ван Генеп 2005: 31). Зато чврста граница дели животне сфере: дете комуницира са њима у ретким, контролисаним околностима и са „сталним осећањем нелагодности и страха“ (Исто 55): нпр. слика „мучне и немиле“ породичне вечере у *Прозору* током које једино отац има право да говори а његов говор је испуњен прекорима; непријатан разговор јунака и библиотекара у *Књизи* и сл. И родитељи су, видљиво је из наведеног, обликовани као удаљена Другост која функционише по тешко разумљивим механизмима. Сведок породичног вртлога мржње, Роза Калина годинама стрепи од својих родитеља. За разлику од патријархалне породице јунака *Прозора* и *Панораме*, која подразумева преког и доминантног оца са којим „нема разговора“ и брижну, али подређену и застрашену мајку: „код које се увек могло наћи разумевања и заштите“, али „она зна само једно: да се плаши“ (Исто 134–135), Розини родитељи нису вредносно различити, нити их она доживљава као засебне личности, напротив: „Роза се бојала и оца и мајке као једног јединог загонетног, одвратног и опасног створења“ (Исто 95). Као да их страст ка свађи и међусобном оптуживању увезује у „породични чвор који нико више не може одмрсити“; посредством мржње они функционишу као један организам који се не може „никад више ни приближити ни раставити“ (Исто 92). И у оним ретким причама у којима одрасли показују нежност и бригу о младом јунаку, као што је случај са тетком Милом из приче *Мила и Прелац* („Дечак је уживао у њеном присуству, све у несвесној вери да је тетка Мила срећно и гордо створење вечите радости и свемоћне, непролазне лепоте међу нама“ – Андрић 2011: 17), њихове одлуке и поступци, као што је то Милина веза са недостојним Прелцем, урушавају им значај. Тетка која плаче за оним који у дечаковој свести оличава злу Другост напушта поље сопства и удаљава се у поље Туђег, па се њено обожавање инвертује у гађење и презир.⁴

Деца су, дакле, изолована у својим бригама, проблемима, сумњама и страховима, без подршке и разумевања одраслих а са мало животног искуства како би имала изграђене механизме самозаштите и релативизовања доживљеног:

⁴ Убрзо после детронизације у дечаковој свести, тетка Мила се удаје у кућу с друге стране реке – симболички и дословно прелази на другу страну живота. Чак је и сећање на њу неповратно окаљано, па је дечак равнодушан према њеној смрти.

...неодређеном бригом или неком мучном и напасном мишљу, која те изненада притисне и зароби, коју не смеш ником да кажеш, сам не умеш да је правилно провериш и оцениш, а немаш снаге да је се ослободиш (Андрић 2011: 51);

Реч је о (...) догађајима који често ломе душе тих малих људи (...), а преко којих су наши старији, заузети својим бригама, тако олако прелазили или их уопште нису примећивали (Андрић 1996: 59).

У Андрићевом приповедању добро је позната склоност да конкретне догађаје универзализује, односно трансформише у општеважеће укључивањем приповедних коментара о људској природи или животним истинама. То чини и у приповеткама о детињству, с тим што приповедни коментари имају улогу да догађајима из дејег живота дају значење животне прекретнице. Један од добрих примера за преображавање конкретног у симболичко пружа слика разломљеног прозора из истоимене приповетке. Иако није учинио никакав преступ, чак је, напротив, одбио да учини нешто чему није видео смисао (да разбије прозор баби Кокотовићки), дечак добија батине од оца зато што су другови њему разбили прозор, из освете (свесно бирајући време када су чланови породице на окупу и злобно предвиђајући извесност казне). Будући да је најстарији од деце и одговоран за све њих, казна за разбијен прозор пада на њега и треба да послужи као поука осталим члановима породице: „И у свему томе ја сам једини који мора да одговара свима и објашњава све“ (Андрић 1996: 57). Преживевши трауму батинања, сав у убојима, млади јунак посматра разбијени прозор и тмурни дан који свиће кроз крхотине стакла.⁵ Тај свет са ког је спала копрена наивности зато што га сада види другим очима, није леп, ни испуњен добротом, већ немилосрдан, зао, испуњен сивилом. „Андрић детаљно описује трансформације које настају код неофита пошто изађу из лиминалне фазе. Они (...) из другачије перспективе виде и свет из којег долазе“ (Вукићевић 2014: 599). Разбијени прозор претвара се у симбол његовог сломљеног детињства.

Пробудила ме прва белина дана. Убоји на мени били су будни. У хладној, осуђеничкој светлости првог свитања сви су предмети били немилосрдно сами, као наги, *само оно што су* (...) Али никад, чини ми се ни пре ни после нисам теже ни горче осетио бол и понижење од тих батина тога јутра (...) док се кроз разбијен прозор указивао у првој светлости спољни свет, пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности (Андрић 1996: 58, подв. З.О.).

Батинање јесте чинило саставни елемент иницијације, посебно у периоду детињства и пубертета, и по правилу се изводило без кривице: „шибање спартанских младића био је један од обичаја током пубертета“; „Ударање је некад врло свирепо и понекад је потребно да потече крв“; „то је била нека

⁵ „Овај психички „хаос“ знак је да се профани човек управо раствара и да је нова личност на помолу“ (Елијаде 2003: 203).

врста иницијације“ (ЧАЈКАНОВИЋ 1994: 320–323). И мада се обредне радње изводе свесно и планирано, у име ритуалног преласка из једне животне сфере у другу, а у овом случају постоји повод, чињеница да је те ноћи нестао наивни дечак а ујутру се „родио“ младић који без илузија види стварност,⁶ приповеданом догађају даје обредне елементе.

Лиминалност детињства и поступак сепарације, прочишћења и пријема у свет одраслих најлакше се могу уочити на примеру приповетке *На обали*. Група ђака сарајевске гимназије проводи лето у завичају, Вишеграду, и налази се на граници два узрасна периода, између дечаштва и младићства:

По много чему већ младићи у Сарајеву, они су за време распуста, живећи у родитељској кући (...), постали опет деца, а у њиховим играма, расправама и поступцима чудно су се преплитали и мешали детињство са дечаштвом и дечаштво са новим појавама младићког доба (АНДРИЋ 1996: 79).

(У томе лако можемо препознати фикционализоване аутобиографске елементе приче. Жанета Ђукић Перишић указује на значај Дрине за младог Андрића који је 1903. отишао у Сарајево у гимназију и елементе аутобиографског у тематизацији ове приповетке – в. ЂУКИЋ PERIŠIĆ 2012.)⁷

Приповедање се усредсређује на завршетак летњег дана испуњеног пливањем и дружењем. Сутон, у коме се дан ближи крају, добија симболички значај завршетка распуста, и још шире, завршетка једног животног периода, па се млади јунак, кроз чију свест се прелама посредовано приповедање, осамљује за тренутак на обали, размишљајући да ли да још једном скочи у воду. Успоравање приповедног времена и уметање ретроспективне приче омогућавају да се у свакидашњицу укључи симболика обредног прелаза. Дечаци стоје са леве, *њихове* стране реке, са које се спушта сумрак: („Разликовале су се двије групе дечака на купању: *са ове и са оне стране Дрине*, на Дрини и на Рзаву“ – Исто, подв. З. О.). Десна страна коју треба досећи још увек је светла, осунчана, „обасјана“; она изгледа „раскошно и свечано и привлачи купаче са леве обале“ (Исто: 79). Лиминалност простора (вода као медијум прочишћења) – и животног тренутка у коме се јунак налази наглашавају се описом друге обале. Дечак који фокусира простор

⁶ „Иницирани није тек „ново-рођени“ (...) он је и човек (...) који је имао откровење“ (ЕЛИЈАДЕ 2003: 197).

⁷ „И Андрић и његови другови (...) проводили су главни део детињства на мосту или у његовој близини“ (ЂУКИЋ PERIŠIĆ 2012: 96). Кућа Андрићевих старатеља, тетке и тече, у којој је провео детињство, налази се с леве стране Дрине и, као дечак, Андрић је сваког дана морао прелазити мост на путу до школе: „Андрићу је до школе требало прелазити (...) преко дринске ћуприје, кроз цијелу чаршију, до дрвене рзавске ћуприје, у нову махалу гдје је била зграда Основне четвороразредне школе код саме ћуприје“ – пише у сећањима Андрићев школски друг“ (Исто 92). У школу преко ћуприје на Дрини преводила је дечака Ајкуна, јер се тетка бојала да се дечак не занесе и са моста падне у реку (Исто 94).

трансформише га, дематеријализује и из физичког претвара у жељени, тајанствени простор слутње – (обала, прим. З. О.), „која чак и мирише понекад, али неким танким и нестварним мирисом, који је више идеја о мирису и само слутња“ (Исто 80). „Чињенични, емпиријски доступан свет (...) није перцептибилан јер се не може лако видети (...), оно што се види, хипотетичком фокализацијом (...) делује попут привида, (...) – извесно је само стање неизвесности узнемиреног субјекта“ (Вукићевић 2014: 596). Тај жељени свет је широк, он обећава, мами и, као што то Андрић каже у свом есеју *Мосиови*, „све то тежи ка другој обали, којој се управља као циљу, и на којој тек добија свој прави смисао. (...) А сва је наша нада с оне стране“ (Андрић 1996а: 10).

Структура ове приповетке заснована је на развијеном сећању уметнутом у кратко време приповедне стварности, што такође представља карактеристичан Андрићев приповедни поступак. Седећи на обали, премеравајући предео, односно све оно што га везује за простор одрастања (што одговара предлиминарном обреду) када то доба напушта, јунак се препушта ретроспекцији: „Све се мешало и ковитлало у нагом младићу који је седео као кип непомичан на камену, заборављајући све око себе“ (Андрић 1996:86). Марково сећање одвија се онда када рукама прекрије очи („кожа служи (...) као нека врста пауса (прозирнога папира), на који се уписују подаци из извањскога свијета“ (UŽAREVIĆ 2011: 66), односно искључи се из спољашњег и посвети унутарњем свету. „Тако ће се свако ко прелази из једне у другу, на дуже или краће време наћи у једној посебној ситуацији кад лебди између два света“ (Ван ГЕНЕП 2005: 23). Улазак у интроспекцију садржи поменути поступак уопштавања. Унутар исте реченице уједињују се конкретни тренуци и *године* младости, чиме се значење распростире од конкретног времена ка животном искуству, а затим се размишљање о *тим сајмима* шири у оба смера, ка прошлости и будућности.

То су *тм*и предвечерњи *сајми*, то су *тм*е мучне и неблагодарне *године* првих *младеначких* болова и несналажења тога ђачког нараштаја. Мисли су навирале, без реда, праћене *сећањима из дејинств*а и нејасним *слушњима* још *пошћуно* нејасне *будућности* (Андрић 1996: 82; подв. З. О.).

Суочен са сопственом прошлошћу и садашњошћу, јунак процењује шта је за њега одбојно, чему не жели да припада (а то је његова обала/свет) и усредсређује се на оно чему тежи (друга обала/свет). Дакле, пре почетка обреда прочишћења, односно уласка у воду, он се опрашта од себе садашњег (обред сепарације) и креће у сусрет новом сопству. Друштвени оквир из ког потиче подразумева материјално и, још страшније, духовно сиромаштво, искључивост, затвореност према новом и другачијем и прагматичност. Плавокоси дечак сматра да се на левој обали робује животу, живи мучно, штедљиво, антивиталистички: „све је суво и чемерно, без наде на радост, без права на наду, (...) а све што ипак никне и роди се, жигошу и савију и погну толико да би га, кад би могли, побили другим крајем у земљу, само да га врате у

безобличје и таму из које се отело и никло“ (Андрић 1996а: 11). Он жели да изађе из таквог окружења, у простор где се живи радосније, лепше.

Бити друго, и на другачијем месту, међу људима који живе, раде, стичу и имају, на радост себи и другима. Имати нешто од лепоте света, која овако на махове просијава као невиђена крилата дуга у брзом лету (...) Раскош и лепота! (...). О том се машта (Андрић 1996: 86).

Иако се у његовој интроспекцији породична „обала“ везује за сиромаштво (иако то представља карактеристичан вид социјалне изолације у овом корпусу приповедака)⁸, очигледно је да оно није кључни узрок његове одбојности. Негативна фокализација ускогрудог начина живљења при крају исказа изнова се експлицитно везује за родитеље и најужу породицу (оца и стрица трговце). Они су ћутљиви и преки и немају обичај да показују топлину и нежност према дечаку: „не имати изнад себе недоступан пут (...), ни испред себе студену, подмуклу и плаховиту реку, ни тамо с друге *свиране сувице* добро *познају родитељску кућу*“ (Исто, подв. З. О.). Због свега тога, уочи скока, он децидно излази из идентитета који му више не припада и хрли ка новом идентитету/узрасту, ка Другом: „*Бити друго*, и на другачијем месту“ (Исто, подв. З. О.).

Марка другови нагло *буде* из интроспекције, изругујући се његовом оклевању да одлучи хоће ли скочити још једном у воду или неће (односно, хоће ли ући у процес преласка или ће се вратити пређашњем). Пошто је отклопио руке, враћа се у стварност, чиме се затвара перцептивни круг, што се може изнова упоредити са Мубијусовом врпцом која се мора „удвостручити приањајући уза саму себе“ (UŽAREVIĆ 2011: 70). Међутим, Марко је већ започео сепарацију од *леве обале*, па његов скок у воду природно произилази из његовог промишљања. То, дакако, није само физички покрет, „будући да изражава идеју о изласку из претходног ради уласка у један нови свет“ (ВАН ГЕНЕП 2005: 24). Урањање у ледену Дрину суштински је тренутак овог корпуса приповедака, пошто физички прелазак означава обред духовног прелаза. (Иначе, улазак у воду као *ћуји ка одуховљењу* видљив је и у Андрићевом запису *Лебдећи над морем*. Још је занимљивије да и у њему наилазимо на негативно одређење копна: „Остављајући тврдо и опорно копно и прелазећи на немирни ћилим који води у неизвесност и даљину, *ми смо на важном прелазу*, на путу који води ка *одуховљењу*“ – Андрић 1996а: 7, подв. З. О.)

⁸ Млади јунаци скрајнути су и у социјалном смислу: реч је о сиромашним дечацима који се школују у граду (Марко из поменуе приповетке наводи да је *жељан* свега, дечак у *Књизи* се налази на, за њега понижавајућем, списку ученика који добијају бесплатне уџбенике; јунак *Панораме* болно је свестан свог сиромаштва које га онемогућава и у најситнијим радостима, а сличне записе налазимо и у текстовима из *Сйаза*, *Лица*, *Предела*: „Као толики други дечаци, моји другови, врло рано сам по много којечем осетио и научио шта је то сиротиња, шта значи: *имати и немају*, и какав је тај непрелазни зид који дели многе људе од оног што воле и желе“ (Андрић 1996а: 26).

Све што је могао да претпостави о хладноћи воде (или о животу у који ступа) интензивније је, болније од замишљања: „Вода је била оштрија и хладнија него што би се могло замислити; било је болније од сваког предвиђања“ (Андрић 1996: 104). То на њега делује отрежњујуће, али рађа у њему још већу одлучност. Он схвата да нема другог избора него да енергично плива и досегне Другост. Тиме он спознаје свој однос према животу: мора се пливати / постојати, без обзира на тешкоће и околности.

Видео је како се противна обала примиче и бива јаснија, и у томе је налазио нове снаге. Само пливати! Испливати из хладне воде и окренути леђа свему, и маштањима о оном што је било, и чега нема, и што би требало да буде, и овој обали и овом животу. Пливати и испливати! (Исто).

Ове речи репрезентују не само спознају младог јунака у тренутку обреда прелаза, већ и Андрићево схватање живота као непрекидне борбе са окружењем и сопственим моралним принципима.

Еротске слутње. Усредсређене на иницијацијске тренутке у сазревању, приповетке о детињству повремено тематизују и прве еротске слутње, снове и спознаје јунака на међи два животна стадијума. Чињеница да се још увек на несвесном нивоу суочавају са новим осећањима и жудњама у младим јунацима изазива противречан однос према еротском: они су збуњени, испуњени непријатношћу, стидом, па и одвратношћу – али ове тренутке ипак памте као саставни део свога сазревања, дајући им једнаку важност као и другим преломним тренуцима (што се може повезати са обредом напуштања асексуалности и пријемом у полни свет – Ван Генеп 2005: 80). Отуд у Марку оживљава сећање на пољубац са лепом Розом Калином. Тај први пољубац означава промену не само за Розу и Марка, већ и за све чланове дружине који га прихватају као заједнички, колективни чин узрасне трансформације: „Само то да је пристала да учини ово, мењало је не само односе између њих, него и све њих“ (Андрић 2011: 80). Иако изазива много очекивања и узбуђења, а у Марковом случају и поноса што је Роза њега одабрала, пољубац, међутим, не доноси очекивано усхићење или испуњење сна, већ, напротив, мешавину непријатности и стида. Тачка одвајања од дечаштва доводи се такође у симболичку везу са водом, задржавањем аналогije речне обале и животног тока: Розино лице које Марко треба да пољуби као да нема „мириса и топлине, само и ту дах воде и пуне речне обале, помешан са оштрим мирисом раките, познатим и обичним као живот“ (Андрић 2011: 81). Он више извршава то што вршњачки колектив очекује од њега него што интимно, емотивно учествује у тренутку блискости са Розом. Планирање иницијацијског пољупца и укључивање читаве дружине у његово извођење одузимају пољупцу карактер интимног доживљаја и претварају га такође у вид обредне радње. Постиђен, Марко покушава да на пољубац заборави, али он искрсава у сећању као тренутак у ком је мислио да је досегнуо лепоту о којој сања, али се разочарао.

Еротско сазревање тематизује се и у другим приповеткама. Олгино шаливо зазивање сени Дамад Али паше на Калемегдану у *Екскурзији*, у коме девојчица себе именује као пашина „верна робиња“, иницира њен први еротски сан, у ком је мртви паша походи, „жељан свега“, захтевајући њено подавање. Оно што је подсвесно интригира, однос Ероса и Танатоса, истовремено је и дубоко плаши. Тако и против своје воље подлеже пашином наговарању и притиску:

она већ осећа како јој грчевито стегнута колена раставља неодољив притисак (...), задира у кожу и мекоту и прети да је целу раздере, сломи и угуши. И што је најстрашније, то траје и траје, раздере, а не одузима свест и не убија (Андрић 1996: 172).

Сан репрезентује буђење њене путености а пошто коитус види као насиље, њен свесни део санкционише подсвест буђењем. Сличан томе је тренутак када у дечачко царство у *Кули* залута девојчица Смиљка у окраћалој хаљиници. Најстарији и најснажнији (дечак који одговара грубом, маскулином обрасцу понашања) међу њима прилази јој у полумраку, док Лазар, паралисан, одједном не види пред собом двоје деце, већ жену и мушкарца. Услед измене перцепције, он није сигуран како ће Ђорђије поступити, као дечак или као мушкарац:

хоће ли је ударити или помиловати? И како? Или ће се десити оно нешто – он сам не зна шта! – што се, по његовом нејасном сазнању, дешава између жена и мушкараца, а чему он не зна имена и не сме и не уме да замисли облик (Исто 13).

Инвертовање познатог у непознато, безазлене игре у могућу агресивност мушког према женском, у њему не производи, као у случајевима других приповедака, ново самоодређење, већ служи да разори пређашње (и јунак *Деце* остаје паралисан услед инвертовања односа Своје и Туђе, али он трпи значајне консеквенце због свог самоодређења, а у овом случају ситуација остаје на злослутном наговештају и без конкретних последица по Смиљку). У *Кули* и *Екскурзији* еротске спознаје бивају нагло прекинуте (Олгу буди другарица, а мајка растерује дечаке и одводи девојчицу) а јунаци се враћају свом дотадашњем постојању, али су њихова самоперцепција и спознаја родне другости трајно измењени и зато ове доживљаје смештају међу своја кључна сећања (Лазар из *Куле* памти три догађаја везана за одрастање: први велики страх и прву спознају зле стране људске природе, изнова међу пријатељима; треће, најзапретеније сећање чини управо сцена са Смиљком).

Скучена стварност у којој се јунаци осећају немоћни, обесправљени и сапети („Страшно је гледати свуда око себе мрко и страшно наличје света“ – Андрић 1996: 137) подстиче их да чезну и маштају о свету испуњеном радошћу и лепотом – и покреће их на напуштање постојећег сопства. Они то

чине уз помоћ помагала-окидача за сањарење, најчешће књига или панораме. На претходним примерима видели смо да се приповетке баве догађајима у којима јунаци своје најближе (родитељи, наставници, али и вршњаци) почну да доживљавају као туђе и одбојне због њихових животних назора, предрасуда, мржње или поступака у којима се непосредно показује њихова зла и одурна Другост. Дакле, долазе до парадоксалне спознаје да се свог окружења, које би требало да чини саставни део њиховог одређења, дубоко гнушају. Због тога морају да граде свој идентитет у опозицији са ближњима.

Немајући другог излаза, јунаци конструишу идентитет у имагинативном свету. Овај пут је тежак и изазован, будући да се одвија у опозицији спољног и унутарњег света и јунаци су свесни да их може потпуно изоловати од заједнице. Стога се у својој зрелости преиспитују колико им је повлачење у себе у животу донело а колико их ускратило за реално искуство. Такав пример представља нам *Панорама*. Уз помоћ каледоскопа фотографија егзотичних крајолика осетљиви дечак ствара свој паралелни свет („Ја сам своју панораму света носио у себи“ – Исто: 140) који је разгранат и испуњен људима какве би желео да познаје. У њему може да буде онакав каквим себе жели да види: „занесени и изгубљени, бојажљиви а сиромашни дечак (...) што, склупчан на својој округлој столици, живи само погледом“ у машти постаје „безбрижан и насмејан млади човек, лепо одевен, сигуран и смео у понашању“ (Андрић 1996: 129). Имагинарни познаници постају његови истински пријатељи, чије судбине с пажњом развија и дограђује. Због своје опседнутости он, као и други јунаци, доживљава неразумевање, па и подсмех својих родитеља, наставника и пријатеља. Та подвојеност доводи га до спознаје о супротстављености прагматичног, материјалног начела, по коме се владају људи из његове околине – и префињеног, естетског односа према свету какав је изградио насупрот свима. Свестан је да никада неће моћи да буде прагматичан, неосетљив, груб, нити ће моћи да прихвати такав живот. Својом природом одређен је да осећа лепоту и ужива у њој. Питајући се у зрелом добу да ли је свој идентитет изградио на погрешним темељима јер га је градио насупрот реалности, он бива свестан да другог пута није ни имао, пошто би тиме одустао од своје природе. Бежање у имагинацију омогућило му је животну радост коју не би пронашао у свом окружењу:

Ја сам њен дужник, и остаћу то довека, јер слике света које сам видео и наслутио не могу бити никад довољно плаћене. Оне ме носе и подижу, и везују за живот, и доказују ми увек поново да лутајући годинама светом нисам улудо снагу губио (Исто 153).

Потреба за хуманошћу, лепотом, уметношћу, за ведрином света а против предрасуда, мржње и прорачунатости чини јунаке Андрићевих приповедака усамљеницима, али и изузетним појединцима који успевају да, насупрот свим спољним подстицајима, у себи развију племенитост, алтруизам и склоност ка уметности коју виде као уточиште и спас.

Иако најчешће постају студенти технике, па инжењери (који су ипак одабрали оквир пожељне професије), њихова природа је у суштини уметничка. Ликови уметника у Андрићевој прози (Вјекослав Карас у *Омер-џаши Лајласу* и Гоја из познатог есеја) имају сродне црте личности и такође осећају подвојеност од заједнице („Несумњиво је (...) да је умјетник са свијетом, са друштвом, у неспоразуму“ – Делић 2011: 68). Од елемената тмурне стварности они креирају своју, уметничку визију живота, због чега су осуђени на неразумеваше и сумњу околине. Из Андрићевих аутоисповедних есеја/записа такође видимо да су га истоветне сумње и жудње мучиле током одрастања (*Како сам улазио у свети књиже и књижевности, Библиотека наша насупина* – Андрић 1996а). Он тематизује своју дечачку жеђ за књигом и присећа се како су му већ сами наслови књига из каталога били довољни да у машти креира њихов садржај и причу, будући да није могао да те књиге себи приушти. Симбол његовог детињства био је осветљени излог недоступне књижаре, као „део неког сазвежђа коме сам тежио са силном жељом, али са болним сазнањем да ми је то недостижно“ (Исто: 25). Дакле, кроз приповедање о детињству аутор у извесном смислу фикционализује властити рани доживљај света (што смо видели и на примеру приповетке *На обали*).

МОРАЛНО САМООДРЕЂЕЊЕ. Одрастање подразумева и етичко самоодређење и то је такође значајно питање овог корпуса приповедака. Млади јунаци стављени су пред тешке изазове и морају да начине одлуке које ће одредити њихову будућност. А те дилеме су утолико теже што до њих долази у периоду наивности, што на њихове последице нису припремљени и немају изграђене одбрамбене механизме: ударити јеврејског дечака, истаћи се пред дружином у „храбрости“ или га не ударити и бити одбачен и презрен (*Деца*), разбити прозор баби Кокотовићки и заслужити презир вршњака или не учествовати у томе (*Прозор*), пристати на дубинску подељеност народа у Босни и мржњу или отићи и ставити се у службу људској добробити (*Писмо из 1920.*). Изузев Макса Левенфелда, који своју одлуку да оде из Босне уочи рата доноси као већ формиран млад човек, остали јунаци су већ у школском узрасту приморани да се одреде у односу на сопствену природу и вршњачко окружење. Улог је велики – прихваћеност у оквиру вршњачке групе, која је деци школског узраста важнија и значајнија од прихватања одраслих. Међутим, они у тренутку схватају да се то што од њих очекују другови противи њиховој природи:

Да му се придружим? То не могу (Андрић 1996: 55);

Како да одредим свој однос према Милу, Палики и осталим друговима којима бих желео свом душом да будем равноправан друг, али не успевам, а како према јеврејским дечацима које треба, изгледа, нападати и тући, а ја то не могу и не умем? (Исто: 52).

У приповеци *Деца*, обликованој у форми сказа, проседи инжењер пред својим пријатељима („наш друг“), у прилици за коју можемо да претпостав-

вимо да претпоставља размену искустава о одрастању, евоцира догађај који је на њега преломно утицао током школског периода у Босни. Млади јунак жели да се допадне вођама шаролике дечје дружине из свог краја и постане њен члан. Иако одлазак у борбу са „њима“ из другог табора доживљава као велику част и авантуру у којој једва чека да покаже своју храброст, ситуација у којој се нашао убрзо постаје сурова и непријатна. Мада зна да се у „експедиције“ у јеврејску махалу одлази неколико пута годишње, као да није довољно свестан конфесионалне и националне нетрпељивости која представља контекст похода, све док се не нађе у позицији да посматра другове како се претварају „у нешто ново и непознато“ (Исто: 47).

На почетку он помаже, показујући Милету и Палики где се сакрио мали Јеврејин, али убрзо, док посматра како његови другови у улози ловаца сужавају круг око *жрйве* (сам избор речи указује на његов измењени однос према ситуацији) у напуштеном мектебу („Око уловљеног дечака све више се стезао троугао од летве, тољаге и гумене цеви“ – Исто: 49) у његовој свести одиграва се трансформација, и први пут спознаје „непознати, велики, узбудљиви, страшни свет“ суровости „у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и ликује“ (Исто) (ова спознаја блиска је доживљају зла током игре рата у приповеци *Кула*). Осим тога, лакше је ударити на апстрактног, туђег противника, али онда када противник добије конкретно лице окрвављеног, унезвереног дечака „са забаченом главом као код самртника“, перспектива не може остати иста. Иако његова улога подразумева да га ударцем летвом са ексером заустави и препусти трагичној судбини, испуњен контрадикторним осећањима, мешавином страха и зgroжености сопственом потенцијалном улогом целата, јунак се паралише и не чини ништа, пуштајући дечака да побегне. Одређење прогоњеног дечака који бежи „лак и незадржљив као анђео“ јасно сведочи о инверзији релације „блиско“ и „туђе“ у његовој свести. У њему се сучељавају две моралне равни: „Поштуј правила да би избегао да те други не осуђују и не подносе“ и „Поштуј правила да би избегао самоосуђивање“ (КОЛДБЕРГ 1990: 55). „Није могао да прогони другог само зато што је обележен као други, јер је у другом видео слику себе, такође уплашеног дечака“ (Јашовић 2013: 44–45). Стављен пред моралну и људску дилему, између прихватања вршњачке групе и верности сопственој природи, он бира тежи пут: „одлучивање према савести и према самостално изабраним етичким принципима“ (КОЛДБЕРГ 1990: 52).

Самоодређење насупрот другима, макар они били пријатељи, носи последице којих је већ у тренутку свога нечињења био свестан. Казна за „кукавичлук“ у борби је дуготрајна изолација због које дубоко пати, али свестан је да није могао другачије: „Сав мој детињски свет срушио се, и разбијен у комаде, лежао крај мојих ногу“ (Андрић 1996: 51). Због интензивности трауме социјалне маргинализације коју је преживео он непрекидно у сећању (и сновима) преиспитује свој поступак, налик јунаку *Панораме* и закључује

да другачије није ни могао да поступи; иако уплашен, остао је веран себи, ма какве последице то имало за његову будућност.

Сродна томе је дилема Макса Левенфелда из приповетке *Писмо из 1920*. Макс схвата да ће, уколико остане у Босни у време рата, морати да прихвати мржњу и суровост, да се определи за једну од сукобљених страна. Познајући добро менталитет своје средине, он види да је она подозрева према часнима и добронамернима, да их не разуме и одбацује, па овакви појединци неретко постају жртве својих уверења: „Онај ко свесно неће да мрзи, увек је помало туђин и изрод, а често мученик“ (Андрић 1996: 190), али он, баш као ни јунаци *Деце*, *Куле*, *Прозора*, не може да се приклони другом начелу. Као млад лекар одлучује да напусти Босну и свој живот посвети помагању другима. Тако и завршава свој млади живот, у болници, заједно са рањеницима, доследан својим уверењима. Сви ови примери, ако у то укључимо и приповетку *Панорама*, сведоче о високој цени коју плаћају они који остају верни својим уверењима; односно опозицији колектива склоног мржњи и подвајању, религиозној и националној нетрпељивости – и осетљивих појединаца, неспремних да мрзе и повређују друге.

Престрављени, понижени, преосетљиви, инхибирани, похођени еротским слутњама које не разумеју, и у свему окренути себи, хтели то или не, јунаци Андрићевих приповедака бивају гурнути у хладну и отрежњујућу јаву, као у матицу Дрине, и они је препливавају, зато што другог излаза и немају. Спознајући злу Другост свог најближег окружења, они схватају да се морају одредити опозитно њој и бирају тежи пут, па своје праве жеље и потребе сакривају у богати унутарњи свет. Исповести у Андрићевим приповеткама говоре одрасли, они *са друге обале*, који су некако прихватили свет који их је плашио и разочаравао и који се враћају уназад, у своје детињство као период у ком је започела њихова иницијација и прелазак у зрелост. Онако као што се и везир Јусуф из *Мосџа на Жейи* у невољи и тамновању сећа свог завичаја, као места са ког је грубо отргнут из детињства пошао у свет одраслих. Сећање служи да се две обале, наивно постојање и свет зрелости, измире, повежу, срасту, те да се тиме измире и сједине бивши дечак и одрасли појединац, односно да се заклопи Мубијусова трака. Из тог разлога, детињство у Андрићевој приповедној прози није ни лако ни лепо, али јесте почетак самоостварења, због чега му се и сам писац непрестано враћа, покушавајући да га сећањем *иремосџи*.

ИЗВОРИ

Андрић, Иво. *Деца*. Београд: Просвета, 1996.

Андрић, Иво. *Сџазе. Лица. Предела*. Београд: Просвета, 1996а.

Андрић, Иво. *Приче о деци*. Београд: Дерета, 2011.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАН ГЕНЕП, Арнолд. *Обреди прелаза. Системајско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ, 2005.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. Дух негације у Травничкој хроници. *Андрићева хроника. Зборник радова*. Бранко Тошовић (ур.). Graz – Banja Luka – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Svet knjige, 2014, 585–604.
- ДЕЛИЋ, Јован. *Иво Андрић – мост и жртва*. Нови Сад – Београд: Православна реч – Музеј града Београда, 2011.
- ЕЛИЈАДЕ, Мирча. *Светло и профано*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003.
- ЈАШОВИЋ, Предраг. Рушење стереотипа у приповеци *Деца. Детињство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре. XXXIX/1 (2013): 41–46.
- КОЛДБЕРГ, Лоренс. Дете као филозоф морала. *Процес социјализације код деце*. Иван Ивић и Ненад Хавелка (прир.). Београд: ЗУНС, 1990.
- КОЛОМИНСКИ, Ј. Л. Дечји колективи. Социјално-психолошке карактеристике дечјих група и колектива. *Процес социјализације код деце*. Иван Ивић и Ненад Хавелка (прир.). Београд: ЗУНС, 1990.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. Субота – ђачка бубота. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Војислав Ђурић (прир.). Београд: СКЗ / БИГЗ / Просвета / Партедон, 1994, 315–329.

*

- PERIŠIĆ ĐUKIĆ, Žaneta. *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*. Novi Sad: Akademski knjiga, 2012.
- UŽAREVIĆ, Josip. *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostorima*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Zorana Z. Opačić

GROWING UP AS A RITUAL OF TRANSITION IN ANDRIC'S STORIES ABOUT CHILDHOOD

Summary

In this paper we investigate the phenomenon of childhood in Andrić's short stories. It is represented as an initiation period in which the young hero introduces himself to raw, stripped-down image of the world, a period in which he begins his maturation and self-realization. Therefore, narrated from a heterodiegetic position of a subject close to the narrative perspective of a hero and from the perspective of an adult hero who directly testifies about his growing up. Young heroes are in the liminal position between the two age stages, and their experiences have characteristics of a transition ritual. They experience

painful, sobering knowledge that break down their naive perception of the world (the symbol of a broken window as a symbol of growing up and accepting the bare reality). Alone in their problems and doubts, they are isolated from adults, peers and the environment that rejects and marginalize them. In this paper we dealt with a social marginalization, the first erotic cognition, moral self-determination of a young individual. Remembering the moments of crossing that serves two stages of life, existence and naive world of maturity, reconcile and unite the individual.

Универзитет у Београду
Учитељски факултет у Београду
zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

Др Драгомир Ј. Костић

О ЗЛУ, О ОСВЕТИ, О ТИШИНИ, О САМИЛОСТИ (*Труй* Иве Андрића)

Труй је једна од најкарактеристичнијих приповедака Иве Андрића, пре свега по необичној судбини главног јунака Челеби-Хафиза, „Ватреног Хафиза“, који је злом градио своју моћ, да би сам на својој кожи и на своме телу осетио дејство зла. Оно га је, изненада, суновратио у крајњу, понижавајућу немоћ и тоталну обезличеност. Претворен у само битисање (дисање), Челеби-Хафиз одбија да користи једину могућност која му је остала: да говори. Да ли само због тога што је морао знати да све што би рекао – рекао би противу себе (и иначе није много говорио)? Фра Петар га је једном видео док је поправљао сат на његовој кули, када је и чуо причу о њему од једног роба Турчина. Слика, представа, коју је видео и прича коју је тада чуо пратили су га читавог живота. Писац са мало речи, готово узгредно, приповеда о самилости и саосећању овог хришћанина према несрећној Хафизовој судбини, док један његов друг из тамнице, Карајазици, у њему види само Турчина кога ни такав пораз не може да сломи! Разлика која открива племенитост омиљеног Андрићевог јунака и која се може запазити пажљивим читањем Андрићевог текста. Управо је такво читање одредило и методолошки поступак у покушају тумачења ове изузетне и изузетно сложене приповетке.

Кључне речи: Фра Петар, Челеби-Хафиз, Сиријанка, зло, труп, самилост.

Иако је фра Петар познат као онај који прича у Андрићевим делима, он у приповеци *Труй* (Андрић 1937), првој у којој се појављује као један од јунака, махом слуша и то слуша под неком врстом принуде, и, тек касније то што слуша (а делимице и види) бојажљиво и, док је био у заробљеништву само у једној прилици, преноси (препричава) другоме. Али ту причу никад

не заборавља и кад се вратио кући, казује је и другима,¹ а то његово казивање је било особено, оно нешто по чему се од других одвајао.

Приповедач је, дакле, овде више неко други. Неко кога је фра Петар случајно срео. И неко ко до краја остаје непознат и тајанствен. Он у извесном смислу остаје ништаван и неприметан. Само једна узгредна (успутна) појава, додуше, гледано из фра Петрове перспективе, прилично загонетна појава!

Приповедач који ишчезава из свога приповедања. Попут песника који нестаје из своје песме, сликара који нестаје са своје слике, композитора који нестаје из своје композиције. Остају само песма, слика, композиција. Остаје ова приповетка.

Приповетка која је у целокупном опусу Иве Андрића нешто сасвим особено и, на извештан начин, другачије од свега што је писац написао.² Прича која се сва никако не да сабрати и пресабрати.³

И поред тога што она припада циклусу дела о фра Петру,⁴ и што се о овом најпознатијем и најомиљенијем приповедачу Иве Андрића готово све зна: и какав је био, и где је био и шта је радио. Напослетку, зна се и да је већ мирно окончао свој живот. У том погледу, ту никаквих неизвесности није било.

Андрић је у свом богатом опусу дао на десетине и десетине необичних, несвакидашњих и незаборавних ликова, како оних о којима је надугачко и исцрпно приповедао, тако и оних које је тек узгред и некако овлаш дотакао, о којих се само окрзнуо, осенчио за свагда својим мудрим промислом.

Главни јунак приповетке *Труј* није никакав јунак. Он је само био јунак. Некада давно у затвореној (заробљеној) прошлости, неповратно и апсолутно мртвој, која живи (који живи) још само у његовом неискazanом и неизрецивом болу. Стога је он иронични јунак. Уистину само бедни остатак од јунака.

Остатак јунака као јунака (са крвавом сабљом у рукама) на једној страни и јунака приче на другој.

¹ „Ali fra Petrova priča o onome što je *vidio* ne čini središnji dio pripovjetke, već formira samo njenu 'okvirnu pripovjest', u kojoj 'unutrašnji pripovjedač' (sada u prvom licu i ijekavskom govoru) priča o jednom svom neobičnom doživljaju iz vremena svog progonstva, kada je, popravljajući sat na kuli nekog dvora u Akri, vidio živi trup jednog unakaženog i osakaćenog Turčina, bez udova i lica [...]. [...] Upravo ta 'priča o trupu i njegovoj sudbini', koju je fra Petar čuo od sluge Turčina na sahat-kuli u Akri, predstavlja središnji dio pripovjetke“ (LEŠIĆ 1988: 262). Нагласио аутор.

² „'Труп' најзад, можда по страхоти и свемоћи зла најстрашнија Андрићева приповетка“ [...] (Мирковић 1938: 55).

³ „I tu priču priča fra Petar [...]. I to je ne priča celu kao lični doživljaj, već kao priču drugog čoveka, a ovaj trećeg. Takva, ta priča stiže do čitaoca, preobražena, relativizirana, sa mnogo značenja i primisli: kao slikovnica koju je moguće na razne načine tumačiti, a ona poseduje, ipak, neki zadnji smisao i prikriva, tim usložavanjem, neposredni podsticaj koji ju je dao“ (VUČKOVIĆ 1974: 259).

⁴ Поред ове, која је прва у том низу, њега још сачињавају приповетке *Чаџа* (1940), *У воденици* (1941), *Шала у Самсарином хану* (1946) и роман *Проклећа авлија* (1954).

Прича у *Трују* је прича о човеку сведеног на труп, трупца; један велики ожилјак. Прича о човеку који је све изгубио и који је и буквално сведен само на битисање. Човечји створ сведен на твар. Прича о човеку који то није. Прича о човеку који је „остатак човека“ (Стојановић 2003: 27). Али и упркос нечувеној деградацији његове личности, то је прича о човеку који и на самом дну сопствене сатрвености и издашне обезличености битише као човек, односно као оно што је од човека још остало. А остало је тек нешто, само једно, само мало, најмање од најмањег.

Ово је прича, заиста о тој честици званој – душа!

Човек само као последњи траг живота који је прошао али, на његову жалост, није сасвим прошао. Није прошао до самога краја.

Труј је прича о трагичном, а оно је вишеструко назначено; мање или више трагични су сви њени актери, поготову они најглавнији: Челеби-Хафиз и Сиријанка. У том погледу приповетка подсећа на народну баладу, а по сложености и обртима може се упоредити још једино с *Женидбом Максима Црнојевића* великог Старца Милије.

Труп је прича о једној трагичној грешци!⁵ У ствари, да цела ствар буде до краја апсурдна, грешке није ни било!

Прича *Труј* иако једноставне (крајње једноставне конструкције, додао бих) има вишеслојну структуру. Ради се о извесном преплитању догађаја и њиховом наговештавању (оно што се обично прво указује као знак, касније се преображава у догађај), чак и о паралелизму збивања (паралелним ситуацијама) унутар ње. Све је то праћено освртима сва три приповедача: Турчин > фра Петар > писац.⁶ Ту је значајно преплетено и уметничко време приповетке: најпре старост фра Петрова, па младост (његово изгнанство); Челеби-Хафизово време: пре и после усуда; време пре него што је Карајазици допао тамнице, време тамнице...

За ову приповетку бисмо могли казати да је цела у знаку тишине. Наравно, када је људско тело толико осакаћено, обестеловљено, и исказ о томе се морао редуковати. Главни лик у њој не проговара ни једну реч; забележена је само једна његова реченица. Штавише, он одбија да говори; у другом делу живота, када је био само труп, одриче се моћи говора, јединог свог живог знака негдашње славе. Карајазици, фра Петров друг из тамнице, који присуством свога имагинарног бола дочарава одсудни Хафизов стварни бол, говори само дању. Сиријанка, други по важности лик, исто тако не изговара ни једну једину реч, изузев што је у једном одсутном тренутку прошапутала једну кратку молитву. Али, они који у приповеци говоре, говоре не

⁵ „Писац *Труја* је у своју причу унео функцију трагичне грешке која је одредила судбину Челеби-Хафизову“ (САМАРЦИЋ 1979: 373).

⁶ „Naime, u toj pripovjeci Andrić – dosljednije nego ikad prije – daje narativnoj strukturi formu tzv. prstenaste kompozicije (kakvu ima i *Prokleta avlija*), sa tri hronotopa, kroz koje nas vode tri pripovjedača“ (LEŠIĆ 1988: 261).

о себи него о другима, управо највише о тима који не говоре, Хафизу, потом и о Сиријанки.

Приповетка је реализована као прича у причи, али тако да је та прича (Турчина, роба, непознатог) о Челеби-Хафизу,⁷ смештена унутар приче неспорно ауторитативног приповедача (фра Петра), основна, главна прича. Прича има два дела; један у коме се прича и други у коме се не прича, који се тек слути и осећа. Јунак првог дела је Челеби-Хафиз, јунак другог дела – фра Петар.

Зло је оно што одређује ову приповетку. Зло које је фра Петар видео док је „био у прогонству у Малој Азији“.⁸ Иако је оно у приповеци отворено до праска, до човечјег јаука, до пригушеног крика, индикативно је да се прикрива, маскира чудима и својом контрашћу, добрим:

– Кад сам био у прогонству у Малој Азији, нагледао сам се свакојаким чуда и видио зла и добра. Више зла него добра, јер добра је мало мање под овим небом под којим живимо. Ту сам видио једног човјека, који је био живи споменик несреће и слика свих зала које вребају живо чељаде (Андрић 1981: 105–106).

Живи сѝоменик несреће и слика свих зала... Андрић је још у раној фази приповетке наговестио о како озбиљној теми ће се бавити. Остало је још само питање како да се то проведе?

Тако што ће се наративни дискурс супротставити злу. То је једино што човек против зла може да чини! Али ово и није првенствено прича о злу, него више о његовим последицама. То значи да се злу и није могло супротставити. Оно што је могло јесте да се наспрам зла постави добро. И то је и учињено, али не отворено и јасно, него, напротив, доста прикривено. Прича представља одсјај зла преломљеног у фра Петру. У његовом доживљају зла јавио се отпор злу, јавило се добро, супротност злу!

Из фра Петрове тачке гледишта, из његове опсесивне потребе да нешто поправља (био је, по сопственом признању, „неки туфегџија. Батал-мајстор од заната“) крије се његова подсвесна потреба да поправља свет, свет у коме се све „троши и квари, и више има штете и батала него среће и напретка“ (Андрић 1981: 106). То га је и одвело до Челеби-Хафиза, односно до онога што је од њега остало! Али он није само на тај начин чинио свет бољим него што јесте.⁹ То је тек незнатан део његове активности. Он је саосећао с

⁷ „Прича слуге о Хафизу представља композиционо језгро новеле, носи очигледно печат народне легенде о крвопији-израбљивачу и неминовном обрачуна“ (Кирилова 1979: 141).

⁸ Описано, осим у овој приповеци, још и у роману *Проклећа авлија*.

⁹ „Почетак *Труи*а је симптоматичан и из још једног разлога. У њему аутор приближава, колико имплицитно толико и значајно, активност приповиједања и активност поправљања: фра Петар је – како се и сам дефинира – ’батал-мајстор од заната’ те је – као што то наглашава анонимни приповједачки глас – кадар и надарен приповједач. Обје ове функције показују на који се начин Туфегџија бори с трошношћу и пролазношћу ствари и људског

несрећним људима у том несрећном свету. Доживљавао је њихово страдалништво готово као своје лично. Патио је с њима!

А сада да видимо ко прича причу о трупу фра Петру и зашто то чини.

Или, чему та потреба да се прича? Зашто та прича о Челеби-Хафизу, уопште?

РОБ. ПРИЧА О ЧЕЛЕБИ-ХАФИЗУ. Једини могући одговор на питање зашто прича о Челеби-Хафизу је, чини се, у виду новог питања: зашто прича, уопште?!

Заиста, зашто непознат Турчин, роб, прича страшну причу о Челеби-Хафизу, непознатом, уз то страном човеку, заробљенику доведеном под затворском пратњом?

Моћ приче је већа и од самог приповедача! Али, ни то није све.

Онај који прича о страшној, чинило се ничим спутаној моћи Челеби-Хафизовој и потом, наглom паду (његову исто тако страшну немоћ могао је фра Петар лично да увиди) није именован. У фра Петровом не баш свобухватном погледу на њега, он је блед човек „неодређених година, угасла погледа и дубока гласа“ (Андрић 1981: 106). Дакле, осим доба живота све је остало на њему било прилично одређено, иако све то на први поглед посматрачев. Пут којим је он водио фра Петра је симболичан, необично кривудава, пењао се у висину. Али, каква је то висина?!

„Тај ме је водио дуго уз камене басамаке; преко неких доксата, кроз неке хладне и празне просторије, све од истог сивог камена. Све тврда грађа и велика мајсторија. Дохватисмо се дрвених басамака и успесмо се на кулу на којој је био велики сат који је јуче одједном стао и због којег су ме дозвали из апса“ (Андрић 1981: 106–107).

Зашто је фра Петру било нужно да нагласи сву ту чврсту грађу (грађу од камена) и њену савршену изразу? Зато да успостави паралелу с крхким, ломним телом главног становника куће. Али, да се вратимо висини; она је с једне стране стварна, објективна – у питању је кула, а на њеном врху сат, циљ фра Петровог доласка овамо. На другој страни, као што смо приметили, она је и симболична, са те висине (стране) ће се најбоље сагледати Челеби-Хафизова несрећа.

Тамо горе, док се припремао да почне с послом, фра Петар је боље могао да осмотри свога пратиоца. Оно што се до малочас чинило као неодређено, сада је нешто одређеније: „онај момак [...]. Био је већ у годинама, мршав и повијен у пасу“ (Андрић 1981: 107). У накнадном присећању, односно у времену (или, из времена) кад фра Петар прича, он изводи покушај идентификације тога човека: „Сад кад се сјетим, мислим да је морао бити роб,

живота, поправљајући покварене предмете (својим симболичним значењем издвајају се сатови) и приповедајући приче о становитим људима и догађајима, из неког разлога посебним и занимљивим, те тако овјековјечујући њихову егзистенцију и сјећање на њих, без обзира на њихове позитивне или негативне судбине и начине живљења“ (Ваљо 2010: 147–148).

али давнашњи, можебит од дјетињства, па потурчен и ослобођен“ (Андрић 1981: 107).

Фра Петар каже *ослобођен*, али да ли је он могао бити слободан?

Било како било, уследило је нешто шире обавештење о том човеку.

Поставља се питање зашто се фра Петар, односно писац, занима њиме, када је јасно да он сам није битан, него оно што казује? Да, али је битно и то зашто он казује то што казује? Отуда је његов ближи поглед (али не само на њега, него и на њему сличне) са проницањем у суштину таквог живота („као да им је сва награда у томе што све знају а ништа не желе“) (Андрић 1981: 107). У закључку се, ипак, нашао један, могло би се казати, фра петровски заокрет; његов иронични дискурс:

Тако господским кућама често владају робови и странци, лукави Чифути и тајанствени потурчењаци, само зато што су се потпуно прегорили и што немају оне пожуде и она *vitia*¹⁰ којима робују њихови господари. И за овога сам одмах осјетио да је такав неки кућни душманин (Андрић 1981: 107–108).¹¹

Ово *душманин* је, наравно, антитеза ранијем исказу *они сваком њомоћну и не њираже ништа за себе*, сем ако се не схвати да су ти *кућни душмани* окренути једино против себе, што би опет био парадокс.

Како год се узело, овај (овакав) увод је добра припрема за дијалог који ће се, иза тога, развити међу фра Петром и овим Турчином чија је функција упућивање на оног другог.

Дијалог, који се заправо није ни развио, јер у њему углавном говори један (Турчин), а други (фра Петар) снебивљиво пази да не каже (и не види) нешто што не треба да каже и не треба да види.

Дијалог који је ћутање отворило („Шутим ја, шути Турчин“) и два различита погледа, један према горе („Погледам га мало искоса...“) и други, према доле („и видим да гледа кроз онај мали отвор испод сата“) (Андрић 1981: 108).

Турчин (или фра Петров саговорник) полази од претпоставке да је он морао видети („Јеси ли видио?“). Фра Петар који није видео, а у страху да је видео нешто што није смео да види, одговара одамах одрично („Нисам“). Он заиста није никуд ни гледао. Оно што се у муслиманским (турским) кућама не сме нарочито гледати су жене и фра Петрове сумње су се намах окренуле на ту страну: „Бојим се да нису нека чељад из харема и да Турчин не помисли штогод и да ми не замјери“ (Андрић 1981: 108). Фра Петар који не зна шта смера овај његов случајни саговорник, нехотимично наговештава да се нешто, неко зло (добро не може бити), догодило; само не зна где и када.

¹⁰ *Vitia*= од *vitium* (лат.) – порок. Напомена пишчева.

¹¹ „Он се сав преобразио у памћење не свога него господарева живота, који је ужасан и трагичан, и у томе је била његова освета као ’кућног душманина’, онога што је у све проникнуо, а ништа сам не жели“ (САМАРИЋ 1979: 371).

Оно чега се фра Петар бојао било је узалудно. Барем таква су уверавања дошла од саговорника: – „Погледај слободно – каже ми опет Турчин – није оно женскиње ни харем. Погледај, па ћу ти нешто испричати“ (Андрић 1981: 108). Нешто испричати... Колико је то обећавало?

Дакле, требало је да нешто најпре сагледа, а потом да о томе нешто и чује.

И фра Петар је погледао. Али оно што је погледао није било ништа, односно ништа се јасно није видело: камена плоча, серцаде, два човека како седе, носила, јастуци, а међу свим тим „стоји нешто, као дијете, као баба, не могу да се разазнам“ (Андрић 1981: 108). *Разазнам...* Као да је проблем у њему самом! То је Челеби-Хафизова позиција. Он се или не види, или се једва види. Све друго (или сви други) се боље види. „Труп у жутој и зеленој свили“ (Андрић 1981: 109). Као каква ствар пажљиво увијена у скупочено платно! Ипак, отуда, са те нејасне тачке, нешто се помицало:

Видим, људска прилика у жутој и зеленој антерији до саме земље, на њој глава са бијелим кауком, ама нема ни руку ни ногу, само труп. Стоји и не миче се с мјеста, само што главом креће и клања се чудно (Андрић 1981: 108).

(*Ама нема ни руку ни ногу...* Ово није само израз чуђења, него и запитаности како је то све могуће?! Затим, *клања се* не значи обавезно да се Челеби-Хафиз клања, упражњава/подржава верски обред, али то може и да значи.)

То што је фра Петар видео било је довољно да прича започне.

– „Видиш оно доле под нама.“ [Ништа боље не објашњава разлику између оног што је доле и оних горе, иако положај њих двојице (један роб, слуга; други исто тако заробљеник) не обезбеђује никакве посебне повластице. Па ипак су они, у односу на оно доле, били на невероватној висини. Иако је оно доле, *нешто*, било у најмању руку историја.] „Оно је Челеби-Хафиз, који је некада Сирију покорио.“ У истом низу говора, уследило је не питање, него констатација: „Слушао си за њега“ (Андрић 1981: 108).

Тако је назначен Челеби-Хафиз. Као неко за кога је фра Петар морао чути. И знати.

Као неко ко је учинио неко велико дело. Или који је само чинио велика дела. Као неки чувени војсковођа. Као неко ко се нечим великим прославио!

Фра Петар следи ту узлазну линију, иако за то његово дело (неки његов подвиг), славу, никад није чуо. Али је, на неки начин, и подругљив, иако и у томе доста непристрасан и одвећ опрезан: – „Нисам, да му је сретно господство, нисам. Ја сам издалека и одскора овдје“ (Андрић 1981: 108). Наиме, нешто што је *као дијетје, као баба*, без руку и ногу, *само ѿруй*, сигурно не може уживати у свом господству, па према томе тешко да му оно може бити *срејно*.

Међутим, његову већу пажњу и не изазива оно што је било доле, него пред њим: „Турчин ме је гледао чудним очима, које тек сада право сагледах,

очима човјека који због нечега пати, и стога му *поглед личи на поглед кришћена чељадеца*“ (Андрић 1981: 109).¹² Да ли то фра Петар види оно што жели да види (патњу негдашњег хришћанина, дакле неког свог сабрата), или се тај његов поглед чинио чудним због његовог несналажења, или боље од његовог блаженог незнања: „Гледао ме је као да је хтио да се нагледа човјека који није никад чуо за Челеби-Хафиза“ (Андрић 1981: 109). Да ли је он у фра Петру гледао срећног човека који не зна шта је несрећа, несрећа над несрећом, или који барем не зна какав све јад може обузети човека.

И тек после тога, тада, почиње да прича. Али се та прича прелама у фра Петровој свести; она, значи, није непосредна, односно нема непосредни ток.

Турчин прича, фра Петар гледа. Турчин прича о Челеби-Хафизу, фра Петар гледа на Челеби-Хафиза, или на његове суре остатке.

Андрић мудро, наравно, одлаже основну причу. Заправо, почиње је с краја. Не с оним што је Челеби-Хафиз био (а био је моћни освајач, ако је већ покорио читаву једну земљу), него с оним што је сада. Он нуди читање књиге с краја што је необично, јер се књиге ипак не читају са краја. Али био је спреман да том изазову достојно одговори.

Челеби-Хафиз на тај начин постаје активан учесник у приповедачком збивању. Иако је његова активност сведена на најмању могућу меру. И иако за ту његову *активност* сазнајемо посредно, преко фра Петра. Он је тај који, на неки начин, оживљава замрли Челеби-Хафизов лик, лик некадашњег хиперактивног господара сабље и ватре: „он је непомичан, само што главом креће. Најпре диже главу увис – диже! диже!! – нисам видео жива човјека да тако високо и поносно дигне главу“ (Андрић 1981: 109).

И још пре него што је прича о Челеби-Хафизу кренула, преостао је опис, поглед (фра Петров, наравно) на његово лице, односно на оно што је од лица остало, на оно што се од лица тек назирало. То као и да није више било лице, у сваком случају не лице већ налицје, чак трагови налицја: – „Ни носа, ни очију, ни усница, ни браде, ни бркова. Све само један велики ожиљак, превучен затегнутом новом кожом“ (Андрић 1981: 109).

Сада прича може, напослетку, да почне. Али Андрић застаје још само један тренутак. За то му је било потребно да са објекта приповедања пређе на самог приповедача. Колико је Челеби-Хафиз пасиван толико је онај који је причао о њему активан. Писац, заправо, назначавач како приповедач приповеда: „А Турчин поред мене је причао, живо, без прекида, све брже и жустрије“ (Андрић 1981: 109). Зашто тако? Зашто то све брже и жустрије? Једноставно, јер зна да може бити прекинут у пола речи, у пола реченице. Тако долазимо до оног основног питања у приповеци *Труи*: зашто то причање, зашто непознатом човеку, чиме је овај то заслужио?

Онај коме је причање намењено (уосталом, причалац га у причање обавезно уводи: „Погледај, па ћу ти нешто испричати“) увиђа зашто, иако не одмах:

¹² Нагласио Д. К. – „То је можда главна црта у портрету роба-приповедача“ (Стојановић 2003: 12).

„У почетку ми је било незгодно што он то мени прича, али сам брзо увидио да он то казује због себе а не због мене“ (Андрић 1981: 109).

Прича је, дакле, била потребна самом причаоцу, а не случајном слушаоцу (сабеседнику).¹³ Ипак, тиме још нисмо одговорили на питање његове преке, страсне потребе (похлепе) за причањем.

На чему је инсистирао и до чега му је, изгледа, веома било стало? Јер, упркос наглашеној журби, он је своје причање прилагођавао фра Петровом раду: „Само док бих ја штогод крупније куцао или турпијао, Турчин би мало застао и предахнуо, понављајући ријечи за које је мислио да их нисам добро чуо ни разумио“ (Андрић 1981: 109).

Несумњиво је то био знак да слушалац све добро чује и добро разуме.

Прича, ипак, није казана у једном даху. Прекид настаје у најузбудљивијем тренутку, тачно по средини Челеби-Хафизовог живота, у тренутку његовог највећег успона, и одакле се може назрети само заокрет. Тек један пасус предваја први од другог дела приповедачевог казивања. Неопходна пауза. Дигресија (пишчева као доброг приповедача). Међупростор за његов упад и интервенцију. А он је могао интервенисати преко *свог* приповедача, фра Петра.¹⁴

Онај који је њему причао, који је дотле означавао искључиво као Турчин (иако са могућношћу да је то само неки преобраћени Турчин), одједаред је означен као *роб* (дакле, свакако значајно деградиран, иако је још раније наговештена таква могућност). Друго, иако је у фра Петровој примедби о причању и причаоцу назначено да је овај понекад застајкивао с причањем (што је зависило од ритма којим је поправљао сатни механизам), сада се изричито наглашава да таквих застоја није ни било („Роб, који је дотле причао без прекида“) (Андрић 1981: 113). У ствари, наглашава се нешто друго; сад се, заправо, тај прекид изричито истиче. У ствари, променило се нешто доле, па је с тим у вези била неопходна и промена горе, на кули.

Аутор, у ствари, на бриљантан начин успоставља равнотежу између приче о Челеби-Хафизу и Челеби-Хафизу самом. О онда и сада. О његовом присуству и одсуству његовом. Тако писац неприметно и готово са страху увлачи читаоца у непосредни приповедачки ток. Чини се као да он, читалац, сам у њему учествује. Ма колико успешно сведен на ништа, на највећу могућу деградацију и негацију, док је у фокусу приповедача и онога ко приповедање усваја за себе, Челеби-Хафиз је јунак, неустрашиви ратник; кад изађе из њиховог видног поља, он је само тешки пад. А о том паду говори други део приче.

И као што је било раније, поново је од приче фра Петров поглед окренут ка причаоцу. И то само из једног разлога: да се истакне сама прича!

¹³ „Највероватније је, ипак, да је роб и сам жртва, да је његово причање налажење дуго чеканог одушка и жеља да се неком саопшти дубље а скривено знање о људском уде-су на оном свету“ (Стојановић 2003: 15).

¹⁴ „Andrić ovdje prekida rečenicu jednog svog 'unutarnjeg pripovjedača' riječima drugog, koji posreduje priču prvog“ (Lešić 1988: 263).

Све је, у ствари, подређено причи и причању. Као помно требљење пшеничног плода од осталог зрневља.

Када је труп нестао из видокруга и приповедач се одмах покренуо. Али како? „Овај мој Турчин се узнемири, диже се оклијевајући, као да жали.“ Јасно је да за Челеби-Хафизом не жали.¹⁵ А за чим, онда? „Изгледало је као да ће отићи не завршивши причу, [...]“ (Андрић 1981: 113). (А прича се морала завршити, односно пренети на слушаоца, а онда како видимо ширити даље. Јер то и није била обична прича, него прича која је узела маха, постала легенда.¹⁶) Ето то га је узнемирило, то га је покренуло. Као да је уношење Челеби-Хафиза у кућу би знак да он изађе: [...] „и без опроштаја, али застале поред самих мердевина и поче брзо и скраћено, преплићући ријечима, да прича, као човек кога сваки час могу да одазову, а који жели да каже нешто важно и потребно, бар најглавније од најглавнијег“ (Андрић 1981: 113).

Збиља, чега се он уплашио? Да ли само тога да неће завршити своје причање?

Али, прича о Челеби-Хафизу остаће чак и да он не успе да је исприча до краја, односно онако како је наумио. Она је то и пре него што је решио да је исприча фра Петру. Она је то, било да је овај непознати човек саслуша до краја или не. Чему онда те видне узнемирености приповедача?

На самом крају, приповедач је свесно ушао у ризик да не буде најбоље схваћен: „Говорећи, није ни гледао више у мене, него у једну тачку на зиду, као да чита. Оно што је још стигао да исприча било је мање јасно, али живље“ (Андрић 1981: 113). Ипак, и поред тог изазваног убрзања, односно промене ритма приповедања, његов квалитет је очуван. Оно *живље* о томе најбоље говори.

Прича о Челеби-Хафизу ипак није испричана до самога краја. Иако је доведена до самог краја. Прекинута је: „А у Сирији...“

Причалац је опет означен као роб. И иако је очигледно да је он причу привео крају, нема код њега никаквог израженог задовољства, само још један вид узнемирености и хитња да се одговори на позив који је долазио некуд одоздо: „Уто неко оздо запљеска рукама, а роб прекиде говор у пола ријечи и само ме лагано гурну руком у груди, као вели: готова је прича, ради свој посао. И поче да се спушта што брже може низ мердевине“ (Андрић 1981: 115).

Да ли је он уопште требало да буде горе? Да ли је баш толико времена требало да проведе горе?

У свести фра Петра он је остао уз Челеби-Хафиза („нисам више видио ни Челеби-Хафиза ни оног роба“) (Андрић 1981: 115).

¹⁵ Али ипак није онај „који мрзи свог господара“, како ово „неидентификовано биће“ идентификује Ђ. Јанић (1991: 1235) Да будемо праведни према критичару и овом лику, можда га и мрзи, али ми то не знамо!

¹⁶ „Та središnja priča [...] sadrži prizvuk jedne legende, koja se mora pričanjem prenositi da bi se sačuvala“ (Lešić 1988: 262). – [...] „legenda o kazni i osveti, o zlu koje stiže zle, legenda s poukom, zbog koje se ona priča i čuva pričanjem“ (Lešić 1988: 263).

Занимљиво је то што се фра Петар, у каснијем присећању, више посвећује причаоцу него причи. У вези са њим, два су питања интересовала фра Петра: шта и зашто:

Шта је био онај блиједи пресамићени Турчин? Можда из неке од оних распршених сиријанских породица? Можебит потурчењак или син потурчењака? Зашто ми је с онолико страсти и жустрине причао ствари које се апсенику и рајетину не причају? (Андрић 1981: 115).

Не причају... Сада нам постаје јасна она узнемиреност причаоца. Говорио је туђем, по његовом вероватном очекивању, чудном и незнатном човеку (по свој прилици фра Петар се тако морао чинити), а можда је прича уследила баш зато; угледнијем и човеку на другачијем положају од онога у којем је слушалац био, прича не би ни била казана. Али, да ли је он уопште смео да прича о Челеби-Хафизу? Није ли то била тајна која се није смела износити у свет? Није ли то била тајна која није смела постати јавна?

Зашто је он упркос вероватној и строгој забрани испричао? Да ли можда отуда што је можда сам водио порекло од оних које је Челеби-Хафиз без милости прогонио? Да ли је то био вид *њеџове освейџе*?

Или је просто прича била његова потреба? Сетимо се, са каквом је пажњом увукао фра Петра у њу! Прича је била нешто што је било јаче од њега. Осећајност која се морала изразити.

Роб прича да би могао да се искаже, да би казао мудрости живота, дао свој осврт (коментар); да би, на крају крајева, указао да је његов живот незнатног роба и живот његовог слушаоца такође малог човека, исто роба, сужња – бољи и успешнији од оног живота неустрашивог ратника (али и убице) коме је оно што је преостало само живи доказ губитка.

Занимљиво је што је фра Петар, помало неочекивано, његово причање, у једном тренутку, подвео под сумњу.¹⁷ Његово причање, али као да то није било довољно – и његово здравље: „И да ли је баш све то истина и онако како ми је казивао, или је роб измишљао и додавао из своје главе? И да није он био мало-онако, *бир йџахџа ексик*^{18*}“ (Андрић 1981: 115–116). Можда његова свест одбија да поверује да је Челеби-Хафиз био такав злочинац како је представљен, иако сад види последице таквог његовог живота!

Али је то већ ствар пишчеве вештине! Тим поступком се прича о Челеби-Хафизу чини невероватном да би била вероватнија! Јер ако је прича невероватна, језиви изглед Челеби-Хафизов, ма колико невероватан, чинио је и те како вероватном! То је сам слушалац приче сведочио.

То напослетку јасно разлучује сам други приповедач, фра Петар. У његовој свести се још једном прича и причалац приче изједначају („То сам

¹⁷ „Али доводећи све у питање, он је, парадоксално, баш све потврдио као истинито. Показао је да оно што нам изгледа као бајка, као лош сан, јесте најстварнија стварност“ (Јанић 1991: 1235–1236).

¹⁸ * С једном даском мање (турски), то јест мало ћакнут. Примедба пишчева.

се питао онда, то се питам и дан-данас кад се сјетим Челеби-Хафиза“ (Андрић 1981: 116).

Ту се прича о причаоцу приче негде и завршава. Он се издвојио, усамио, у односу на ствараоца и створено.

Остаје прича. Остаје Челеби-Хафиз.

ЧЕЛЕБИ-ХАФИЗ. Челеби-Хафиз¹⁹ којег је фра Петар угледао са сахат-куле није био ни сенка од човека. Ни сенка од оног јунака о коме му је причао Турчин роб. Само „живи споменик несреће и слика свих зала које вребају живо чељаде“ (Андрић 1981: 106). Ништа више. Ништа више од тога. Ништа више, у оном најсировијем (најживљем) виду!

Једино што је он још могао било је да слуша и да говори. И слушао је, али није говорио!

Али да почнемо управо од тог првог сучељавања фра Петровог са њим, односно да се, за тренутак вратимо том догађају. Та фра Петрова реченица садржи два објекта, оба јако визуелно изражена: споменик (*живи сјоменик*), што је изван оксиморон и слика, прилично апстрактна (*слика свих зала*). Ни *живи сјоменик* ни *слика свих зала*, међутим, не постављају питање узрока, ранијег зла! Једна представа означава крај, последицу; друга (други део реченице) нешто што је томе претходило, али се нигде у том исказу не указује на кривицу Челеби-Хафизову. Напротив, израз чељаде (*чељадеџа*) означава општу судбину човека да се носи са свакојаким злом. Нигде да се назре помисао да је само то чељаде чинило зло. А то је, изгледа, била општа функција Челеби-Хафизова. Израз, дакле, који ништа не говори о ономе што је претходило том (таквом) његовом исходу. Али је из осећајне приповедачке позиције фра Петра сасвим на месту. Прича произилази из опште констелације фра Петра (консонанце): да се нагледао *свакојаким чуда* и видео *зла и добра*. И то *више зла нег добра*, пошто је добра *мало мање* *под овим небом* *под којим живимо* (Андрић 1981: 106).²⁰ *Као и из његовог бајал-мајсторства и несавршености свейа:*

Ја сам ето, неки туфегџија. Батал-мајстор од заната. То ми је остало од дјетињства и то сам одувјек радио у манастиру. Оправљао сам млинове, браве, сатове и пушке И тако сам увијек понеком био потребан јер, као што знате, све се на овом свијету троши и квари, и *више има штеђе и бајала нег среће и најрејка* (Андрић 1981: 106. Нагласио Д. К.).

И њо сам одувјек радио у манасџиру... Очекивало би се да се он у манастиру пре свега молио Богу. Али није. И можда му је управо то омогућило сусрет са Челеби-Хафизом, односно његовим трупом.

¹⁹ „На време треба нагласити: да би се показао историјски састав *Труја*, сувишно је испитивати о коме је раздобљу у прошлости Сирије реч и која би се то позната личност могла крити под именом Челеби-Хафиз“ (САМАРИЋ 1979: 373).

²⁰ „U osnovi religioznog iskustva i religiozne svesti leži pesimizam, a ne optimizam“ (BERBAJEV 2007: 182).

Не зна се шта је Челеби-Хафиза определило да чини зло. Чак, да се посвети злу, постане посвећеник зла. Ако то већ није – добро!

Баш ништа у његовој младости није указивало на то његово доцније чињење (буђење) зла. Челеби-Хафизова породица је већ дуги низ година била позната по свом свештеничком позиву. Па ипак се он окренуо војничком походу. И то, случајно (мада код Андрића, а вероватно и у животу, ништа није случајно; најбољи пример за то је онај несрећни капетан Ахмет-бег Церић из *Травничке хронике*). Преци су му водили порекло из Сирије. А Сирија се, баш у време његове младости, сва била узбунила, замутила и требало је умирити. Са војском на Сирију *пошао је* и он. Пошао је на позив команданта, а онда је, и то врло брзо, сам Челеби-Хафиз постао командант; штавише, од целе војске која се сва расула остала је само његова чета:

све је остало на једној чети и на Челеби-Хафизу, јер је он примио на себе оно што нико није хтио да прими: да за свој рачун умирује Сирију и дотјерује под царски закон и своју вољу све што је живо у њој (Андрић 1981: 110).

И то је било оно најчудније, оно најневероватније! Његово бављење књигом, целокупна његова нарав и, посебно, његов изглед нису наговештавали такву промену: „Дошао је на војску право са школа као витак и миран младић, необично бијеле коже, црних очију а риђих обрва и наусница“ (Андрић 1981: 110). Шта га је променило? То не знамо и то не можемо знати! И не само да је постао вођа, већ је био једини који је сламао сиријску побуну. И не само да је био неустрашиви ратник, него је постао још и страствени ловац на сво живо људство, своје негдашње саплеменике. „И тај млади Хафиз одједном, али то одједном: као млијеко кад се провари, претвори се у четовођу и крволока ратника“ (Андрић 1981: 110). Изабрао је зло за садруга! Зашто? Шта је то видео? Откуда је оно дошло? Или, није дошло ниоткуда, било га је посвуда, „сав свијет лежи на злу“! (1. Јованова 5: 19). У тексту приповетке нема објашњења за то па иначе сложену проблематику зла чини још сложенијом.²¹ Сва је земља била препуштена Челеби-Хафизу и у позицији међусобне супротстављености; на једној страни он, на другој земља. И та земља коју је немилице жарио и палио, прозвала га је „Ватрени Хафиз“. Али је он био гори од тог пламеног назива. Био је убица, болесни убица: „Сметало му је и дражило га је све што је живо и што стоји усправно“ (Андрић 1981: 110–111). Убица коме је било жао „што и последњу травку не може да сабије у земљу, што и камен не може да гори“ (Андрић 1981: 111). То зло је

²¹ „Зло је апсолутно ирационално и neutemeljeno, i zato је рационално neshvatljivo i neobjašnjivo. Nema i не може бити никаквих разумних узрока i основа зла, nema никаквих позитивних, животних njegovih izvora. Temelj зла лежи u neutemeljenom bezdanu, koji не може бити назван бићем, лежи u ниčему“ (BERĐAJEV 2007: 186).

демонско зло.²² При том, није говорио ништа (није објашњавао своје зверске поступке и своје зверско деловање), а и кад је говорио, била је то само страшна претња: „Само ћу небо над Сиријом оставити“ (Андрић 1981: 111). Проћи ће године, а њему ће самом само небо остати.

Ни онај који је причао о Челеби-Хафизу није се упуштао да одгонетне зашто је он постао такав. Ни свет који је Хафиз прогонио није то могао знати. Уместо тога само се питао „како се од оног бојажљивог софте са образима као крв и млијеко направи змај што коље и дави, и не може да заспи док небо над њим није црвено од пожара“ (Андрић 1981: 111). У Андрићевом литерарном свету израз *софѿа* (у Речнику турцизама, провинцијализама и мање познатих израза *софѿа* значи *ћак*, то јест нешто сасвим обично) (Андрић 1981: 262) има увредљиво и омаловажавајуће значење (на пример, у *Проклећтој авлији* у којој означава чак и само име једног ситног ухапшеника). Једино је софта овде јунак, штавише јунак над јунацима, *змај*! У тексту приповетке следе три питања која доводе у сумњу до тада некако другчије успостављено мишљење о људима окренутим књигама, затим о књигама посебно и о мржњи (и то мржњи као константи) пониклој одакле се није очекивала као и чудовишној истрајности тога необичног потхвата (занимања, знамења):

Какве су то школе које је изучио и књиге које је читао? У којој се медреси овакав наук даје? И ко је, и када, усадио ову мржњу у њега, и откуд ова ватра којом све сажиже и руши, а нит се замара нит догоријева? (Андрић 1981: 111).

Људима које је Хафиз гонио преостала је још само молитва. Али, каква молитва! Челеби-Хафиз је у свести потлаченог света готово изједначен с Богом, односно са њим пред собом и за собом њихова вера у Бога је значајно пољуљана. Другим речима, док је Хафиз присутан, Бог је одсутан. На извештајан начин, штавише, Хафиз је стављен у позицију изнад Бога. У само једној реченици назначен је тотални поремећај вредности. Све је изокренуто: „И молили су се богу не што су се надали помоћи, јер је бог тада био још на Хафизовој страни, него што Хафизу није вредело молити се“ (Андрић 1981: 111).

(*Још...* Преломни злосутни знак! Ако је Бог *био још на Хафизовој страни* то је сигурни знак да ће бити и времена када више неће бити на *тој* његовој страни.)

Прошле су године. Сирија се не само умирила, него и *умрјивила*. Само се Хафиз није смиривао. Колико је на једној страни рушио и разарао по том немирном и побуњеном свету, толико је, на другој, градио и подизао. Али, само за себе: „Другима је уништавао и расипао, а себи је стицао и подизао. Зидео је и градио тврдо и високо и на све ударао тешке браве и махсуз кључеве и мандале“ (Андрић 1981: 111).

²² „Demonsko зло odaje utisak da je samo sebi dovoljno, da postoji radi samog sebe“ (SVEN-SEN 2006: 88).

На једној страни је разарао, на другој стварао. Зашто је градио, зашто тако *тврдо и високо*? Чему тешке браве, тешки кључеви и тешке мандале? Зашто се неко ко је био стално у покрету и стално нападао, заустављао на једном месту, утврђивао се и ограђивао? Из предострожности, или што се бојао, иако уистини опасности за њега није било, нити се она где ма и на- зирала! Није ли се то он од света ограђивао?

Временом Челеби-Хафиз је постао нешто што се није дало објаснити ни исказати: „И шта да ти казујем кад се иказати не може?“ (Андрић 1981: 111) истиче причалац фра Петру. Био је инкарнација зла, неко ко је представљао зло, стално га варирајући, а да за та понављања није одговарао никоме; ни људима, ни Богу. Он је био један; сви други или све друго – друго!

Жарио је, палио је, сјекао и вјешао, силовао и глобио, и све му је полазило за руком, и нико му ништа није могао, ни божји закон ни царска рука, ни суза ни мржња оних које је гонио (Андрић 1981: 111–112).

Међутим, чим се у приповедању истакне овако нешто (*нико му ништа није могао*) то је знак да у њему настаје заокрет и да оно негде одатле узима други ток. Хафиз се супротстављао Божјој сили, Божја сила се супротставила њему. „Као што се у свим подручјима миту супротставља бог, тако се и митској сили супротставља божанска сила“ (Бењамин 1974: 74).

Челеби-Хафиз је *био* док је чинио зло; изнова и изнова зло. Или, зло и само зло. Поклекао је када је на тренутак заборавио на зло, када се одлучио за нешто друго, када се смиловао. Један једини пут.

Његово добро донело му је зло. Парадоксално до пресвиснућа!

Фра Петар са изванредном проницљивошћу запажа тај тренутак обрта који назначава његов причалац. Он почиње да га упозорава скрећући му пажњу *Али видиш...* а фра Петар је видео, али не оно на шта га је говорник упућивао (иако га, истине ради, још ни на шта конкретно није упућивао, само га на то припремао), него на нешто што је некако остало у ваздуху. То је онај глагол *молић* и именица *молић*, једна активност која је спонтано проистицала (без вере да ће заиста помоћи, дати некаква резултата: („роб изговори ту ријеч полагао и значајно, тако да му ја погледах у руке као да ће ми заиста нешто показати; он се само малко исправи и напола склопљених очију, једва растављајући усне, поче да ниже ријечи брзо и јасно као у молитви“) (Андрић 1981: 112). Фра Петар је, видећи њега, видео молитву! Наставак тога приповедачевог исказа је његов тријумф, тренутак који је чекао, поента целог причања, час узношења, личног надахнућа и предоминације. Одблесак древне мудрости:

[...] видиш, има један лијек свакој муци и сваком злу, а то је: да у сваком минуту у животу човјека постоји могућност да човјек погријеш, колико за длаку погријеш, али то је доста за његову смрт и потпуну пропаст. А помисли колико има минута у животу. И помисли да лакше

погријеши онај који гони и креће се, него онај који пати сакривен и непомичан (Андрић 1981: 112).²³

Ничега спорног нема у томе. То је увод у Хафизово проклетство, говор о клопци у коју ће он сигурно упасти (као на филму, ако се у некој сцени појави пушка, јасно је да ће она опалити). Сада се причалац усредсређује на крупни план, на Челеби-Хафиза: „Тако су, ето, сви мислили и за Хафиза: не може му нико ништа и краја му нема“ (Андрић 1981: 111). То је говор о времену његове страховладе и потпуног незнања оних које је Хафиз узгонио. Овај део је окренут прошлости. Тек онда приповедач прелази на оно на шта је претходно упозоравао:

Али једног дана, у једној секунди, и он се преварио: сажалио се над једном слабом и полумртвом женом коју је срео на свом путу. За један трен ока престао је да мрзи и гони, и то је било доста да се и за њега нађе сабља (Андрић 1981: 112).

Нађе сабља... И то каква сабља?! И да је само сабља?!

Да ли тренутак сажаљења над једном женом (овде је битно што је то жена, млада жена, да је неко други био на њеном месту до тог сажаљења, можда, ако не и сигурно, не би ни дошло) и то један једини пут у целој Сирији (што значи да је макар једно добро дело учинио) који се временом изокренуо у страхан и неочекивано-очекивани пад,²⁴ значи да је Хафиз требало да се држи зла? Зло га је држало на висини (назначили смо да је то, у извесном смислу, божанска, дакле, забрањена, недоступна, недозвољена висина), а добро (макар једно, једанпут учињено) оборило! Да ли то значи да никада не треба чинити добро?! Никада!

Али каква је то порука? Каквог смисла она има?

Приповетка *Труй* садржи бајковиту, борхесовску заплетеност а андрићевску запитаност! И то је оно што је чини модерном.

Приповедач је нагласио да Челеби-Хафиз није марио за молитве. Сиријанка је, ипак, прошапутала кратку молитву, угледавши га са подигнутом сабљом. Он ту молитву није чуо. Али, као да је она деловала на њега.²⁵ Уместо да замахне сабљом, раширио је руке тако да је сабља остала да виси уз његову десницу.

²³ „Приповетка у којој је то речено, *Труй*, управо и приказује зло које се укида погрешком; што је та 'грешка' – самилост, коју 'огњени' Хафиз после низа крволоштва доживљава према једној малој сиријској несрећници, није случајно. Самилост није више пут ка искупљењу: само је ступањ на бескрајној лествици, чинилац у систематици зла“ (Цацџић 1957: 109–110).

²⁴ „Тематска тачка која представља константу структуре Андрићеве приповетке. Ту тачку назвали смо *шачком љада*“ (Деретић 1972: 223). Нагласио Д. К.

²⁵ „Није незамисливо да она која призива Бога лежећи под сабљом изазове самилост, јер онај 'који је милосрдан изнад сваког милосрђа' убици није непознат“ (Стојановић 2003:18).

Ипак, да ли је само то утицило да Хафиз на тренутак застане? Чиме је то он за један час толико био засењен? Није ли то била девојчина лепота коју је у тренутку открио (а која је пред смртном опасношћу била скривена – роб о њој ништа не говори)?²⁶ Лепота која га је заувек опчинила! Или, молитва коју је спазео са њених усана!

Шта је, дакле, утицало на Хафиза да изненада рашири руке? Да изгледа као да се предао („Хафиз је раширио руке“). Сама та слика је веома необична. Обично шире руке немоћни. Ширење руку је знак немоћи.²⁷ Челеби-Хафиз није био гурнут у ту позицију. Напротив, он је одлучивао. Па ипак је он подигао и раширио руке.

Све што му се касније догодило била је последица те његове тренутне немоћи и привремене одузетости, изузетости (изузетности). Мада се пад „Ватреног Хафиза“ једном морао догодити.²⁸

Она која је требало да буде убијена (као што је дотад све убијано) није убијена. Временом је управо она задобила његово поверење и љубав. (Иако све то без и једне речи; приповедач се држи главнине догађаја, а главно је да је Хафиз чинио зло и да му је било добро, а да је једном учинио добро и да му је после било зло, још како зло. Иако је он и после тог добра, настављао да чини зло. Иако се о томе изричито не говори, Сиријанка га, по свој прилици, није променила.)

Али, Челеби-Хафиз није никад задобио њену љубав:

И тако је послјије толико година заједничког живота, Хафиз, једне вечери кад се вратио с војске, дочекан у својој рођеној авлији од оружаных људи. Ту му је сва пратња побијена, осим једног јединог човјека који је некако успио да неопажен побегне у мрак. Хафиз је рањен и свучен са коња (Андрић 1981: 113–114).

Ко су ти *оружани људи*? Ко их је наоружао, ко организовао? Ништа се о томе не каже. То *рањен и свучен*, међутим, било је тек увод у оно што ће му се догодити. Тек благи почетак!

²⁶ „Хафиз је за један тренутак престао да ’мрзи и гони’, јер је – [...] – у том тренутку видео нешто што је мржњи најсупротније, што не само да је не побуђује, него је непосредно и у потпуности сузбија. Шта је то што је мржњи најсупротније? И шта буди мржњи најсупротније осећање? То је лепота, за коју је Челеби-Хафиз имао око. Девојка којој се смисловио и поштедео је, над којом је раширио руке и остао тако, јесте лепо биће“ (Стојановић 2003:18). – Тачно тако. Али колико је пута имао прилике да сретне „лепо биће“? Она није лепо, она мора да је била прелепо биће! Ипак, изгледа да то није ни било пресудно. Хафиз уопште није журио да се с њом, касније, сретне!

²⁷ У ликовној уметности је таква представа врло честа појава (*Рахилина џужбалица*, фреска у цркви Марковог манастира код Скопља, сцена из *Ошварана седмог ђечаша* Ел Грека, *Трећи мај 1808* омиљеног Андрићевог Гоје, споменик *Ојомена за разорени град Роштердам* О. Задкина, да наведемо неке од најкарактеристичнијих примера).

²⁸ „Svaka zla strast proždire samu sebe, nosi u sebi seme smrti i za čoveka i za život. Svaka zla strast nosi u sebi nešto proždiruće, u njoj se razotkriva rdava beskonačnost. Zlo uvlači čoveka u iluzoran, prividan, lažan život“ (BERDAJEV 2007: 189).

Челеби-Хафиз је увучен у средиште круга (збивања) око којег се увијао прави пакао („Око њега је урлало робље које се отело и циктале жене, пуштене из харема: витлали су ножевима и свакојаким оруђем и махали распламсалим машалама са којих је прштала и капала смола“) (Андрић 1981: 114). Имало је на њему да се покаже какво насиље може предузети робље које се тек решило окова свога господара (таквих примера је готово безброј у литератури, између осталих и код самог Андрића; ово је један од најстравичнијих!).²⁹

Али, на челу тог робља није била ропкиња, него господарица:

И док је имао очи да гледа, могао је да види: најдраже од свих бића, јединостворење над којим се сажалио, које му је било блиско и коме је у животу повјеровао, скакало је око њега, избезумљено и жапјењено, и добављало му нејасне ријечи и увреде. Она није дала да га убију, а њу су сви слушали, јер је хтела да га гледа како се мучи, и да он види да она гледа (Андрић 1981: 114).

И то да *види* и *гледа* су темељне категорије ове приповетке.

Поломљене су му и руке и ноге, ударан је запаљеним буктињама.

И када су се сви потом, пред опасношћу, разбежали, остала је она, *најдраже од свих бића*... Да га доврши, „она је ударила неколико пута Хафиза у само лице запаљеном машалом, закрнула њоме и угасила је на њему“ (Андрић 1981: 114). Ватрени Хафиз, крилати (дакле, неухватљиви) Хафиз, када је већ био оборен и онемогућен, обесмишљен је у ватри. Буктиња згасла на лице му, зауставила је његов симболични лет! Тек после тога је Сиријанка могла да нестане. Рука која је још давно била подигнута да је посече, коначно се спустила. Иако то није била она, Хафизова рука, лук око ње се затворио.

Он је остао у животу. На његову несрећу:

Ватрени Хафиз, крилати Хафиз, постао је труп, клада од меса коју севап и братовска љубав одржавају у животу. Судбина му је одузела руке и ноге и очињи вид, а он сам неће више да говори. И тако проводи вијек. Само што удише мало божји ваздух и слуша череке које искуцава овај сат са куле (Андрић 1981: 115).

Челеби-Хафиз је после тог страшног обрачуна са Сиријанком однесен из Сирије. Разуме се да на попришту страшног догађаја није могао остати. Иако писац релативизује: „Напустили су све у унутрашњости и преселили се овамо на морску обалу“ (Андрић 1981: 115). Нема, међутим, присуства мора у његовом преосталом животу.

Тело сведено на ништа (сетимо се како га је фра Петар означио: *сѣиоји неѣиѣиѣ*, као дијете, као баба, не могу да разазнам). Или, још горе, тело: гри-

²⁹ „Најстравичнија људска ситуација дата је у опису осакаћеног, ослепљеног и унакаженог трупа Челеби-Хафиза, чија судбина означава једну од најнижих тачака до којих се људска егзистенција може довести злом, мржњом и нечовештвом“ (Палавестра 1981: 35–36).

маса. Тело које је немоћ. И које у целости зависи од помоћи других. Тело које вапи за помоћ!

Претворен у живо испаштање. Тело које је остало без тела. Човек који је остао без лица, без описа. Живи споменик дејства разудареног гнева човека спрема човека. Са њим се догодило нешто најсуровије, *реинкарнација* за живота, *преображај* у најбруталнијем, најсировијем виду, *йоновно рођење*, на крају – *умањење личности* до бола.³⁰ Зло је донело зло! Како се Челеби-Хафиз опирао томе? Да ли се опирао?

Биће које је још у животу зато што није у могућности да себи прекине живот. Оно је у животу јер још није заслужило смрт, као што је, онда када је осокаћено, доведено на руб смрти, није заслуживало. Понижавање као и мучење се продужавало.

Мучење и самомучење... Казна и самокажњавање! Зато то тело, иако може, иако је то што може сведено на најмање што оно може, не говори. Челеби-Хафиз се одлучио на нешто невероватно и готово незамисливо! „Ко би се могао уздржати да не говори?“ (*Јов* 4: 2) Он се уздржавао... А ако он није говорио сасвим је мало вероватно да су могли говорити они око њега. Тако се он могао окружити тишином.

Тај говор био би говор немоћи. То је говор који би говорио против њега. Ако је у њему било и једног дашка моћи, она је садржана у том његовом одбијању да говори.

Само што је још слушао. Слушао, ваљда што није могао да не слуша. Дисао, што није могао да не дише.

Али одбија да говори. Не говори. Живи протест мртвог човека, односно оно што је од човека остало.

Одбијањем да говори, Челеби-Хафиз негира стварност, одбија од себе оно што му је још преостало. Он, у ствари, иде још корак даље и сам се одриче те до зла бога оскудне могућности. Тако, пркосно, одбацује наметнуту реалност. Као да хоће да покаже онима који су га трајно означили као неспособног и унакаженог, а можда чак и Богу: Ја још увек могу! Или, не можете само ви мени да се светите, могу то и ја. То одбијање је, дакле, његово поново нађени идентитет!

Делање не делањем. Говорење не говорењем. Активност пасиве.

Све оно што га још једино чинило особеним. Својим. Једино што га је још чинило човеком.³¹

³⁰ Сви наглашени изрази су К. Г. Јунга из његовог текста *О йоновном рођењу* (Jung 2003: 121–148).

³¹ Р. Самарцић, повевши се за Карајазизијевим схватањем, то његово одбијање да говори, да чини оно што још може да чини, знатно поједностављује приписујући га његовој охолости: „Само, они који су од рушевина градили своје куле, као Челеби-Хафиз, не излазе из своје охолости без обзира што је од њих само труп остао“ (Самарцић 1979: 363). – „Људи као Челеби-Хафиз и даље поносито дижу главу без обзира што више немају ни руку, ни ногу ни вида очињега, а отакако су их сасекли и онемогућили, не проговарају ни за живу главу. Од њих је остала само њихова ташта охолост и њихова мисао од које и даље битишу“ (Самарцић 1979: 364).

Сиријанка. Тамо где је Челеби-Хафиз изненада и за тренутак застао Сиријанка се покренула!

Само је Сиријанка, изгледа, више мрзела од Челеби-Хафиза. Сва њена мржња, међутим, била је окренута према једном човеку. То је управо био Челеби-Хафиз.

Најмилија жена Челеби-Хафизова... Најдраже од свих бића... Пре Хафизове трагедије, најусамљеније биће из његовог окружења. Биће које се хранило мржњом, а уз то се претварало да не мрзи.

Челеби-Хафиз је имао њу, барем је тако мислио; она није имала никога и ништа, осим мржње и жеље да му се освети. Чији је пакао био већи?

Међу њима никад није дошло до измирења. Она му никад није опростила. А кад нема праштања нема ни измирења!

Хафизов уступак њој, његов чин милосрђа, она није доживела као спасење. Остала је у животу, али је Хафиз није ослободио. Напротив, узео је за жену. Милосрђе није било милосрђе већ више користољубље. Она, у ствари, никад није била спасена!

Сиријанка убија Челеби-Хафиза (то што он ипак није убијен је пука случајност, његова срећа односно коб) из освете: „Она је ово годинама смишљала и спремала, вјешто се претварајући и чекајући згодан тренутак да своју освету изврши“ (Андрић 1981: 114). Њена је освета страшна, али више од тога, неочекивана: „најдраже од свих бића, једино створење над којим се сажалио, које му је било блиско и коме је у животу повјеровао, скакало је око њега, избезумљено и запјењено, и добацивало му нејасне ријечи и увреде“ (Андрић 1981: 114). При том није допуштала да га одмах убију, „јер је хтела да га гледа како се мучи, и да он види да она гледа“ (Андрић 1981: 114).

Последња је остала с њим. Пре него што је сама убијена, „она је ударила неколико пута Хафиза у само лице запаљеном машалом, закренула њоме и угасила је на њему“ (Андрић 1981: 114). Шта је тиме постигла? Ни један Челеби-Хафизов злочин није описан, конкретизован, а описана је ова бруталност према њему. Она је поништавала љубав (Хафизу се то морало чинити као љубав); ако га је љубила (а морала га је љубити) она је, сад, па-лила, уништавала, то што је љубила или се претварала да љуби. Она је Хафизу, сад, говорила да љубави није било, да је није ни могло бити и да је живео у илузији. Као да себи није могла опростити што је остала изван Челеби-Хафизовог насиља!

Зашто се Сиријанка над којом се Челеби-Хафиз једино смиловао и којој је једино поклонио живот одлучила 1) да се освети и 2) да та освета буде необично сурова? Изгледа, баш зато што је била једина!

Зашто баш она којој је Хафиз не само даривао живот и то не само њен него у доброј мери и свој, јер „та жена је с временом завладала и харемом и свим имањем Хафизовим и Хафизом самим. Њој једино је вјеровао. Њој је остављао кључеве кад би полазио на своје походе“ (Андрић 1981: 113).

Кључеви, наравно, имају симболичну моћ; означавају неограничено Хафизово поверење у ову жену и, истовремено с тим, поверавање себе њој.

У том погледу он се одвојио од народа коме је некад припадао; оно што су сви знали, он није:

Он није знао, или је заборавио, да у Сирији има пословица, зна је свако дијете, која каже за кућне кључеве: ако хоћеш да си без бриге, ти их чувај за појасом; ако хоћеш да имаш штете, дај их највернијем слуги; а ако хоћеш своју пропаст, подај их жени (Андрић 1981: 113).

Жена је Хафиза могла убити и раније; тајно, на спавању, на пример. Очигледно да то није хтела. Очигледно је маштала да то буде јавно. Да Хафиза изложи јавној порузи. Не само да буде кажњен, него да то буде пред свима, да то буде сурово и сурово немилосрдно; да он буде осрамоћен, понижен, обезличен.

И да ли то све само због освете?

Приповедач је узгредно, ненаглашено нагласио да је Челеби-Хафиз и после Сиријанке наставио са својим *йоходима*, односно злоделима. Ипак се ти злочини конкретно не наводе и не истичу.

На другој страни, исто се не каже ко је од њених страдао онда када је она, неким чудом, остала у животу. Само се наводи да се Хафиз одвојио од своје чете, „гонећи неку угледну и многобројну породицу која се била склонила у пустињу“ (Андрић 1981: 112). Не, на пример, и да ли је то баш била њена породица. Могуће и да јесте.³² Ипак, Хафиз ту породицу није сустигао. Уместо тога, он је наишао на њу. Њу је открио.

Наишао на њу тако што она даље није могла. „Била је полунага, са остацима одијела на себи, сва препланула од пустињског вјетра, крвавих ногу и кољена од посртања и падања. Даље није могла“ (Андрић 1981: 112). Дакле, Челеби-Хафиз не само да је није убио, већ је спасао. Она би у пустињи сигурно страдала. О њеној патњи али и о могућем пострадању њених најближих говориле су њене затомљене сузе: „Велике очи, у грозници, нису више имале откуд да плачу, али су јој се низ опаљене образе назирале двије црвене бразде као ране, трагови пресахлих суза“ (Андрић 1981: 112).

Смрт која је долазила у облику Хафизове сабље била је, на неки начин, спасење; у сваком случају, крај мукама.

И њена безнадна молитва ишла је у том правцу. Прво што је видела била је сабља, па ратник који ју је држао. Сабља је била кратка али тешка, а њена молитва брза и кратка:

Она је подигла очи са земље и угледала његову сабљу, кратку а тешку, као сатарица, и гледајући високо изнад сабље и ратника, изговорила је брзо кратку молитву: „У име Бога који је мислосрдан изнад сваког милосрђа.“ Прошаптала је то као створење које се више не боји и не брани, јер је већ мртво а само још однекуд има дар говора (Андрић 1981: 112–113).

³² Као што то тврди Р. Горуп: „У приповеци *Труй*, једна Сиријка, чију је породицу побио Челеби-Хафиз, освећује смрт родбине“ (Горуп 1996: 265).

(... Јер је већ мртво а само још однекуд има дар говора... Много касније све то ће се односити, пресликати, на самог Хафиза! Тренутна немоћ Сиријанке замениће трајна немоћ његова.)

Молитва је била управљена не према животу, не према спасењу, него смрти. Ратник је није могао чути, па ипак као да је она њему била упућена! Тај тренутак је означио почетак његовог краја.³³

Због свега тога Сиријанкина освета долази помало неочекивано и изненадно, али се њена суровост и нарочито постојаност те суровости (постојаност која је равна оној Хафизовој постојаности према злоделима) доима као апсурдна, а њено понашање током саме освете готово се може окарактерисати као лудост. То је била експлозија њене срибе.³⁴

Сиријанка се Челеби-Хафизу свети као Сиријанка (Сиријка), жена из Сирије, коју је Хафиз „газио и каишао како је знао и колико је могао“ (Андрић 1981: 112), и што су Сиријце његови људи „убијали као звериће на појилима“ (Андрић 1981: 111). Зато је она само Сиријанка, без конкретно назначеног имена. Једна као замена за све. Свети се она, јер је она одабрана, јер је била у прилици, јер је била у прилици да вреба прилику!

Она, јер је она била са убицом. Живела са убицом свог народа. И што је, све докле је била с њим, била – издајник народа. Уживала милост онога од кога је читав њен народ патио и неизмерно пострадао.

А освета, нарочито страшна освета, дошла је и отуд што се Челеби-Хафиз у односу на народ Сирије није мењао, што своју позицију према Сирији није прилагодио као према Сиријанки. Ми не знамо да ли је она у том погледу настојала да га унеколико преобрати; ако ли јесте, сигурно да у томе није успела!

И можда је баш зато њена освета била тако чудовишно немилосрдна!³⁵

Сирија се то Челеби-Хафизу осветила, а не једна Сиријанка. Као надокнада за све патње и сва зла које је он у Сирију донео!

Занимљив је пишчев однос према њој. За разлику од првог сусрета с Челеби-Хафизом (сусрета са смрћу) који је готово до детаља описан, преко овог последњег (конкретне смрти) писац готово да олако прелази. У првом случају, говором о Челеби-Хафизу, обратио је посебну пажњу на преживљавање Сиријанкино; у овом другом, говором о њеној страшној освети и одузимању сваке живости у Челеби-Хафизовом животу, он готово занемарује њену наглу смрт.

Сиријанка је, очигледно, безмерну вредност имала само у очима Челеби-Хафиза.

³³ „Неумољивог ратника ће уништити особа која је антипод ратнику – слаба и беспомоћна жена.

Њена немоћ је маска, његово милосрђе је грешка“ (Јанић 1991: 1238).

³⁴ „Srdžba, [...] dovodi čoveka do najvidljivijih provala nasilja“ (BENJAMIN 1974: 71).

³⁵ „Али на крају и он сам доживљава судбину коју је наменио побуњеној покрајини“ (Деретић 1972: 223).

Сат. Сат је оно што, невидљиво, везује Челеби-Хафиза и фра Петра. Сат који се зауставио на Челеби-Хафизовој кули! Сат који је стао узроковао је сусрет фра Петра са њим. Сат који је стао на његовој кули, покренуо је (иницирао) причу о Челеби-Хафизу. А и много година касније, мисао на Челеби-Хафиза подстакнута је откуцајима часовника у фра Петровој соби.

Ипак, шта је то откуцавање времена означавало Челеби-Хафизу? Зашто без њега није могао? Јер, чим су откуцаји сата утихнули, позван је човек да га поврати у живот. И то не било који човек, не неки домаћи сајџија из места, него човек са стране, човек доведен чак из тамнице!

Зашто је звучно обележје протока времена уопште било потребно Челеби-Хафизу? Њему таквом, потпуно непокретном и непомичном!

Зашто је Хафизу било потребно то означавање (узначавање) времена? Сигурно не зато да га подсећа на пређашњи живот и моћ. Сем ако није чежнуо за тим, да оно сада, што брже промиче. А сат да га на то подсећа, храбри и подстиче?

С друге стране, фра Петар је скоро био опседнут часовницима. У својој соби их је имао више и то све различите, велике и мале, чак и дрвене. Они су за њега имали посебан значај.³⁶

Прича о Челеби-Хафизу је отпочела баш у тренутку када је један од њих, онај, можда најнеобичнији, дрвени сат, откуцао тачно једанаести час неког дана. Не зна се којег, само се по дуњама и јабукама, које су се налазиле поређане у рафу на дувару, може претпоставити да је била касна јесен или зима.

Нема сумње да је сату, часовницима, Андрић наменио значајно место у овом свом делу.

ФРА ПЕТАР. У приповеци *Труи* фра Петар који је чувен по свом причању³⁷, наизглед је, прилично у другом плану; у приличној мери пасиван и као посматрач и као слушаца, али његовим причањем, нарочито оном добро нађеном паралелом са заробљеником коме је забрањено одсецањем руке, цела ова прича добија савршену форму и немерљиви значај.

Не случајно Андрић почиње и завршава приповетку с њим. Не случајно је прелама кроз његов лик. Он јој даје ону неопходну дозу осећајности и животворности!

И није случајно што је почетак приче дат из перспективе фра Петровог краја (у *Проклећој авлији* то је после његове смрти, овде при крају његовог

³⁶ „Сатови смјештени на полицама фра Петрове ћелије споменути су у свим оквири-ма циклуса, постајући на тај начин правим лајтмотивима те и сами доприносећи чврстом међусобном повезивању приповиједака. Они означавају незауостављиво пролажење времена, али подсећају такођер да су приче мудрога фратра у стању релативизирати и превазићи границе које дијеле садашњост од прошлости и тако оживјети догађаје и ликове о којима се говори“ (Валџо 2010: 148).

³⁷ „Најпознатији Андрићев наратор је фра Петар“ (Леовац 1993: 40).

живота, „прикован одавно за постељу“). Како је тематика приповетке још из његове младости и заточења у Турској, већ то дуго памћење нечега што се давно збило говори доста само за себе.

Напомињући да је фра Петар „још увек могао да прича дуго и лепо“, писац, међутим, назначаваше нешто чега, барем у овом случају, неће ни бити. „Никад се“, пише он, „не би могло потпуно казати у чему је управо била лепота његовог причања. У свему што је говорио било је нечег насмејаног и мудрог у исто време“ (Андрић 1981: 105). Израз *насмејано* је оно што овде одудара и што може да збуни. Не само да није од примарног значења него је и сувишан, сем ако својим присуством не говори управо супротно, на одсуство! И ако не тежи да заваља.³⁸ Насмејано значи и ведро. Ако има нечега смешног, дакле и ведро, у структури ове приповетке онда је оно у функцији ироничног,³⁹ односно супротног: тужног, мрачног, страха. Оно што писац, уводећи читаоца у приповетку, наводи о фру Петру, односно о фру Петровом причању, сасвим је у равни обичног, заправо обичног необичног: „Али, поред тога, око сваке његове речи лебдео је још нарочит призвук, као неки звучни ореол, каквог у говору других људи нема и који је остајао у ваздуху и титрао и онда кад је изговорена реч угасла“ (Андрић 1981: 105). Тај *нарочити призвук* шта је то? Осећајност коју је он уносио у своје приповедање! Већ наставак ове приче о фру Петровом казивању то потврђује: „Због тога је свака његова реч казивала више него што она у обичном говору значи“. То није ништа друго до лични тон који је он давао свом причању! Али последња реченица тога пасуса: „То је изгубљено заувек“ (Андрић 1981: 105), призива питање које се само од себе намеће: Шта је *то* изгубљено заувек? То је оно особено, *његово* причање, које, видећемо, још *није* било изгубљено!

На фру Петрово причање (причу) упућује чудан дрвени часовник у његовој соби који је тога тренутка откуцао тачно једанаест сати. Као и пишчева напомена да је у тој соби било још сатова, оружја и један упућивачки знак, обједињујући именитељ за његова интересовања (путовања), надимак *Туфегџија*. Прича израња из тишине коју истиче звук тих бројних сатова и

³⁸ То је, изгледа, Љубишу Јеремића навело на сасвим погрешан закључак: „Трагика је поготово неутралисана у приповеткама какве су *Шала у Самсарином хану*, *Чаџа*, или *Труј*, са фру Петром као средишњим лицем и средишњим приповедачем, чије казивање је прецизно одређено изразом: насмејана лудост. Захваљујући овом приповедачком квалитету фру Петар може да исприча – из карактеристичне 'птичје перспективе' виђену – страшну судбину Челеби-Хафиза, који је био 'слика свих зала', у свету у којем је и без њега 'више зла него добра', и где душманин-Турчин и кад је искомадан, сваким делом изнова оживи, па да се опет ова прича не обоји тамним песимистичним тоновима, него остане у сфери помало страшне, али *мудре и бодре бајке*“ (Јеремић 2007: 34–35). Нагласио Д. К. – *Шала у Самсарином хану* и *Чаџа* су једно, *Труј* је сасвим друго! Сасвим је извесно да је фру Петра дубоко коснула судбина Челеби-Хафизова!

³⁹ „Ово казивање вероватно проткива помало тајновита иронија са блесцима симпатије, иронија која суздржава или брише јаке емоције и афекте“ (Јеовац 1993: 40).

у једном, могло би се рећи, изненадном тренутку („Још одјек последњег ударца није био замро“...) (Андрић 1981: 105).

Управо, као што смо истакли, то што је фра Петар био „неки туфегџија, батал-мајстор од заната“ одвело га је до Челеби-Хафизове необичне судбине. Први знак те необичности била је кућа: „Тако сам дошао у кућу Челеби-Хафиза, која није била као друге куће што су, као што ни њен газда није био као други људи“ (Андрић 1981: 106).

Кућа која није била као *друге куће* и газда (ово *џазда*, испоставиће се, иронични је подтекст) који такође *није био као други људи* сушти је и злосутни знак атмосфере у коју нас аутор уводи.

И кућа и људи, наиме, има различитих. Па кад се разлика истиче, као у овом случају, то је сигурни знак да то нису обична кућа и обични човек у њој, као што то фра Петар, односно, писац напомиње, него много више од тога! Уосталом, кућа у којој човек живи говори о њему; па ипак је необично да писац почиње од куће (о којој ће се говорити тек узгред), али је то логичан след догађаја; када дођемо у нечију кућу прво угледамо кућу па човека у њој.

Заправо, то довођење у исту раван човека са кућом и инсистирање на њиховој подвојености од осталих кућа и људи говори нешто и о поступку приповедачаевом. У ствари, нешто више! Нарочито, то издвајање човека, што је више него јасно да то није обичан човек. Све је то непосредан увод у драматичност очекиваног казивања.

Да пођемо од куће. По фра Петровом сведочењу то је кућа скривеног значења: „велика капија, [...] читав двор, напола скривен у густом шумарку [...] права тврђава, са насипима и мостовима и кулама од штура камена“, а у оном шумарку криле су се „хладовите баште и врела живе воде“ (Андрић 1981: 106). Та вода је, без сумње, знак живота куће. И то је нешто што је изненадило фра Петра (и на нарочит начин, обрадовало):

Само у Азији има таквих изненађења. Откако сам овамо дошао, нисам чуо да чесма ромони. И тај шум воде дође ми драг и познат као матерњи језик. Као да нисам ни у ропству ни у Азији, него усред Сарајева, у нашој фратарској авлији, поред чесме (Андрић 1981: 106).

То је, по свему судећи, кућа која је Челеби-Хафизу заменила изгубљени свет моћи! Уследила је, међутим, одмах једна реченица која је намах означила крај те могуће идиле: „Али осим тога све је друго било запуштено, иако велико и богато“ (Андрић 1981: 106). Видећемо брзо и зашто!

Живост куће је, тако, нагло прекраћена. А истичући управо ту живост, приповедач припрема (наговештава) слушаоца на говор о нечему другом, супротном, мртвом. Онај живи шум воде тек ће добити на значају.

Када је на наговор свога пратиоца, Турчина, фра Петар погледао кроз мали отвор на кули према доле, угледао је нешто неодређено, готово комичан приказ: „стоји нешто, као дијете, као баба, не могу да разазнам“ (Андрић 1981: 108). Још неодређено, далеко, то што јесте комично – није комично (јесте живо – није живо), изазива у фра Петру сећање на комично:

Боже ме не покарај, као покојни фра Филип Бравацић код велике мисе, кад га министрант кади тамјаном а он се само клања главом и не умије да престане. Не знам откуд се сјетих фра Филипа, Бог му души дао лако, а био је добар као хљеб, само скрупулант и смијешан човјек [...] (Андрић 1981: 108).

(Ово *само клања главом* може да упућује на Хафизово клањање, јер је говор о њему; фра Филип је ту само подтекст.)

То што се чини као неодређено комично у функцији је упућивања на одређено трагично, па још како трагично!

Као и изразита бојажљивост фра Петрова пред Турчином који га је „одједном“ запитао: „Јеси ли видио?“ (ово *одједном* значи да је Турчин у том тренутку одлучио да прича о Хафизовом усуду): „Шта ја знам? Нисам урадио ништа, али и за мање ствари се дегенек једе и глава губи“ (Андрић 1981: 108). То је, наравно, у реду, посебно из тачке гледишта фра Петра. Глава се лако губи, али се, као у Хафизовом случају, и не губи лако; готово никако!

Фра Петар се с иронијом и подсмехом односио према себи. *Баијал-мај-сџор, џуфеџија...* Уплашен, снебљив, бачен у тамницу, далеко од свог манастира, (како га је само узбудио ромон чесме и за тренутак пренео у Сарајево)!

Од *баијал-мајсџора* се никако не очекује да показује осећања, чак суптилна осећања, према патњи страног човека, уз то Турчина, који је још ту патњу, по свему како је изгледало, и заслужио.

Притом га ништа није обавезивало. Челеби-Хафиз је чинио зло и зло је страдао. Чинио је зло и зло је дошло по њега. Небеска правда је тиме задовољена. Тога је у својој тишини свестан и сам Челеби-Хафиз. Он не жали. Жали фра Петар.

То је његово ослобођење од зла!

Мудри, мудри Андрић. Он је идући све изокола, идући околишним путем (и потпуно изван религијског опсега) дошао до човека као и до смисла његовог присуства у свету.

Фра Петар се после целог живота сећао Челеби-Хафиза. И увек кад би га се сетио доводио га је у везу са сном: „Да сам сан уснио, не би могао бити чудноватији“. И такође, на неки начин, доводио га у везу са самим собом:

Шта ли је са Челеби-Хафизом, да ли је жив у оном страшном лику који му је дало божије покарење и да ли слуша искуцавање оног великог сата који сам здушно и поштено поправио? (Андрић 1981: 116).

Зашто овде фра Петар истиче *пошћено*, могло ли је бити непоштено? Значи то да га је дирнула несрећна коб Челеби-Хафизова; да је сат оправио како би му макар мало олакшао патње, јер је Турчин причао колико му је тај сат значио („Само што удише мало божји ваздух и слуша череке које искуцава овај сат са куле“) (Андрић 1981: 115).

Али не само да је фра Петар поредио живот Челеби-Хафиза са сном, него му је овај у сан и долазио (то говори колико је он био оптерећен његовом судбином). У сан, и то као знак своје скоре болести:

И у сну ми се јави Челеби-Хафиз. Неке године, мало прије него што ћу се разбољети, уснио сам га. Као на јави, Челеби-Хафиз, само здрав и читав, са очима, са рукама и ногама, стасит и наочит Турчин, ама кърли и тужан, боже ме не покарај, као душа из чистишишта, жељна молитава (Андрић 1981: 116).

(Зашто тужан? Зашто наглашено тужан, и на турском и на српском? – Зато јер се зна да је то само сан. А знају то и фра Петар и Челеби-Хафиз; овај други, наравно, из позиције првог.) Душа, *жељна молићави*. Оно за шта Челеби-Хафиз није знао. Нема сумње да се фра Петар дубоко сажалио над његовом злом судбином,⁴⁰ (као и, нешто касније, над судбином Ћамил-ефендије у *Проклећој авлији*).

Појава Челеби-Хафиза у фра Петровом сну водила је, даље, до његовог *друџа из ајса у Акри*.

У Карајазизијевој представи имала је да се коначно заврши прича о Челеби-Хафизу. Да се тако, маестрално заокружи смисао фра Петровог причања!

КАРАЈАЗИЦИ. Без приче о Карајазацију не може се схватити прича о Челеби-Хафизу. Обе приче иду једна уз другу. Карајазизијево присуство је сјајна, више него убедљива, надокнада за Хафизово одсуство!

Прича о Карајазизију је прича о другачијем сну од оног у коме је фра Петар видео Челеби-Хафиза.

У фра Петровом сну Хафиз се појављује какав је био пре: здрав, прав, наочит; види. Карајазизи сања да му је десна рука одсечена.

Та његова рука је и требало да буде одсечена!

Карајазизи је био други крак паралеле фра Петрових пријатеља; један је био поменути фра Филип. Оба, међутим, у функцији описа Челеби-Хафиза.

Фра Петар није сигуран да му је то било право име. Хришћанин из Либана, калиграф, у затвор је доспео због своје писмености („перо је мене, каже, у затвор довело“), пишући „неким Јерменима у Стамболу нешто што Турци не воле и што не треба да се пише“ (Андрић 1981: 116). (Уосталом тако је и фра Петар доспео у *йроклеџу авлију* у *Проклећој авлији*.) Како идеја писма није била његова, као ни његова садржина, осуђен је да му се одсече десна рука; они други да остану без главе. И њима, тим другима, су главе заиста биле одсечене, а он је захваљујући неком свом земљаку, осуђен на дуго ропство. Заузврат, рука му је остала где је и била.

Драма у његовој свести настаје после тога. „Ту десну руку је носио увијек за појасом и крио је као неку драгоценост коју је једанпут губио па нашао. Мени је причао да често сања како су му одсјекли руку, па кад се пробуди, рука га још дуго последије боли болом“ (Андрић 1981: 117). То је он причао, али

⁴⁰ „Фра Петрово становиште је становиште милосрђа. Свака идеја о правди, казни и освети утапа се у жалост како над жртвом зла, тако и над оним ко га наноси“ (Стојановић 2003: 24).

је фра Петар и сам видео понешто од те драме: „Ја сам га сам у ноћи затицао, поред свијеће, гдје плаче од бола над том руком“ (Андрић 1981: 117).

Сузе за изгубљеном – нађеном (спасеном) руком нису једини израз Караџицијевог страха (јер је то био страх, не болесна уобразиља). Он, из неког разлога, ноћу није хтео да говори, слушао је али „док не сване, он не би проговорио за живу главу“ (Андрић 1981: 117).

И тек нам сада писац, говором о другоме, онда када је његова судбина готово препуштена забору, открива зашто Челеби-Хафиз није говорио: „Изгледа да се завјетовао“, напомиње фра Петар. А онда, вероватно с намером да убеди како то има смисла (али и да наговести нешто што ће тек уследити), додаје о Караџицију: „Свакако је био чудан, али паметан. Умио је лијепо да говори, али је знао много више него што је говорио“ (Андрић 1981: 117).

Фра Петар, а са фра Петром и писац (заправо, поступак је обрнут), нигде не говоре како се Челеби-Хафиз осећао онако слеп, без руку и ногу, чудно унакажена лица. То је говор тишине! Али из те перспективе, фра Петрове перспективе приповедања, као и из перспективе приповедања оног загонетног Турчина (роба) о Челеби-Хафизу то се и није могло знати и казати.

Зато је ту овај фра Петров сабрат из затвора у Акри. Ако ли је њега болела рука која му је у мислима била одсечена, како ли су Хафиза тек болеле обе руке и обе ноге и оба ока и лице без лица?!

То Челеби-Хафиз, међутим, никоме није хтео да каже. Баш напротив, сав се слио у ћутање. Тишина ћутања била је излив, излаз за њега. Уточиште за његово преостало достојанство. То је достојанство бола. Од читавог живота само му је то остало. Зато је и такав, труп, трупац *јоносно* дизао главу! Барем се тако фра Петру чинило.

Отуда помало неочекиваног краја на крају приче о Челеби-Хафизу. Поглед на Челеби-Хафиза (о коме му је фра Петар причао) од овог његовог *друџа из ајса*. –

Јесте, каже, такав је Турчин. Исјечи га на комаде, сваки комадић тијела му опет живи за себе. И последњи драм меса миче се исто онако и гамиже у истом правцу у ком би се жив и читав Турчин кретао. А крштен човјек је као срча: куцнеш га на једно мјесто, а он прсне у комаде, и нема му лијека ни поправка (Андрић 1981: 117).⁴¹

Караџици није разумео оно што је разумео (осетио) фра Петар. Он о Челеби-Хафизу прича са позиције хришћанина кога не занима судбина нехришћанина, фра Петар са позиције човека који дубоко саосећа са човеком. Он који је човек цркве, неко ко је много ближи Богу, саосећа са човеком; Караџици који нема тих духовних веза не саосећа! Караџици нема нима-ло (са)осећања за Челеби-Хафиза, фра Петар – има!

⁴¹ Упоредити с исказом у приповеци *Уклејџа* Г. Божовића: „А ђевојачко је срце као срча: такнеш га прстом незгодно – отиде све у комаде...!“ (Божовић 1924: 71).

За разлику од фра Петра, Карајазиси у Челеби-Хафизу види само Турчина; не пада му на памет да је то несрећни Турчин и прави отклон од њега, уверен да у фра Петру, човеку своје вере, има за то беспоговорну подршку. Не можемо га због тога осуђивати. Уосталом, он ни није имао непосредан увид у Челеби-Хафизов изглед, у изглед његовог удеса; он је и такав, какав је био по причању фра Петровом (у његовој рецепцији), био Турчин који се опирао! Ако је тада фра Петар и био близу овом његовом поимању, касније, или много касније, у накнадном сећању на Челеби-Хафиза, сигурно га је променио.

Али, било је то све пре оног фра Петровог сна о Хафизовом *оздрављењу*. Када је мисао на Челеби-Хафиза узроковала сећање на овог несрећног калиграфа који је касније успео и да побегне из затвора у Акри.

Фра Петар се никада није питао шта је с њим!

ИЗВОР

Андрић, Иво. Труп. *Српски књижевни гласник*. Н. с, књ. LII, бр. 6. Београд, 1937, 417–427.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божовић, Григорије. *Приповејке*. Београд: СКЗ, 1924.
- ВАЉО, Лука. Андрићев циклус о фра-Петру. *Свеске Задужбине Иве Андрића XXIX/27* (2010): 129–154.
- ГОРУП, Радмила. Жене у Андрићевом делу. Превела Јелена Стипчевић. *Свеске Задужбине Иве Андрића XV 12* (1996): 253–268.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. Тематска средишта у структури Андрићеве приповетке. Београд: *Књижевна историја V 18* (1972): 208–233.
- КИРИЛОВА, Олга. Ауторски поступак у новелама Иве Андрића. *Зборник радова о Иви Андрићу*. Антоније Исаковић (ур.). Београд: САНУ, 1979, 139–145.
- ЈАНИЋ, Ђорђе. Милосрдан изнад сваког милосрђа. *Књижевност 47/8–10* (1991): 1229–1242.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. Трагичко виђење у Андрићевим приповеткама. *О српским њисцима*. Критике и огледи. Београд: СКЗ, 2007.
- ЛЕОВАЦ, Славко. Прича и причалац. *Огледи о Иви Андрићу*. Београд: СКЗ, 1993.
- МИРКОВИЋ, Никола. *Иво Андрић*, студија. Београд: С. Б. Цвијановић, 1938.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. Елементи поетске фантастике у Андрићевом реализму. *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*. Зборник радова. Драган Недељковић (ур.). Београд: Задужбина Иве Андрића, 1981, 27–55.
- САМАРИЋ, Радован. *Андрићев Труп*. Зборник радова о Иви Андрићу. Антоније Исаковић (ур.). Београд: САНУ, 1979, 363–375.

Светио ѿсмо Сѿароѿа и Новоѿа завјетѿа. Предео Стари завјет Ђ. Даничић, Нови завјет предео Вук Стеф. Карацић. Њујорк – Лондон: Савет библиских друштава, 1950.

СТОЈАНОВИЋ, Драган. Најдраже од свих бића. Труп. *Леѿа бића Иве Андрића*. Нови Сад – Подгорица: Платонеум – ЦИД, 2003.

ЦАЦИЋ, Петар. *Иво Андрић*, есеј. Београд: Нолит, 1957.

*

BENJAMIN, Walter. Prilog kritici sile. *Eseji*. Preveo Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1974.

BERĐAJEV, Nikolaj. *Filozofija slobodnog duha*. Problematika i apologija hrišćanstva. Prevod Miroslav Ivanović. Beograd: Dereta, 2007.

JUNG, K. G. O ponovnom rođenju. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Preveli B. Mlakara i D. Lečić-Toševska. Izabrana dela Karla Gustava Jung. Četvrta knjiga, peti tom. Beograd: Atos, 2003.

LEŠIĆ, Zdenko. Pripovjedač za sva vremena. *Pripovjedači*. Ćorović, Kočić, Andrić, Samokovlija, Humo. Sarajevo: Veselin Masleša, 1988.

SVENSEN, Laš Fr. H. *Filozofija zla*. Prevela Nataša Ristivojević-Rajković. Beograd: Geopoetika, 2006.

VUČKOVIĆ, Radovan. *Velika sinteza* (O Ivi Andriću). Sarajevo: Svejtlost, 1974.

Dragomir J. Kostić

ABOUT EVIL, ABOUT REVENGE, ABOUT SILENCE,
ABOUT COMPASSION
(Trup Ivo Andric)

Summary

Although Brother Petar known as the one who talks in Andric's works, in the story *Trup* he mostly listens and especially listens to under some form of coercion, and only later that listens (partly and see) timidly and, while he was in captive on only one occasion, transmitted (retold) to other. But he never forgets the story, and when he returned home, he tells the others, and that's saying is what he is separated from others. (Though, in fact, separated him from the others, primarily its sensitivity for others.)

In this story, therefore, the narrator is more someone else. A basic issue or question of all questions in the story Trup is: Why is this talk, why to the strange man, how he deserves that?

That is about the legend of Celebi-Hafiz, the abuser reduced on nothing, hull, weaves the legend of the need of talking about it (slave-Turk, Brother Peter). But without story about Karajazadži not be able to comprehend the story of Celebi-Hafiz. Both stories go side by side. Karajazidži's presence is great, more than convincing, compensation for the absence of Hafiz!

Brother Petar does not speak how Celebi Hafiz felt because he was blind, without arms and legs, with strangely disfigured face. It is the speech of silence! But from that perspective, Brother Peter's perspective of storytelling and from the perspective of storytelling that mysterious Turk (slave) about Celebi-Hafiz it was impossible to know and tell. This is why that Brother Peter's gather from prison in Accra.

But if it is hurting the hand, wick in his thoughts were cut off, as you have just Hafiz hurt both arms and both legs and both eyes and face without a face ?!

Karajazidži did not understand what was understood (felt) Brother Peter. About Celebi-Hafiz he tells story from positions of Christians, but Brother Petar from the position of man. He does not have compassion for Celebi-Hafiz, Brother Peter – has!

Unlike Brother Peter, Karajazidži in Celebi-Hafiz sees only a Turk; Do not fall occurred to him that it was unfortunate Turk and makes permanent deflection of him, convinced that in Brother Peter, a man of his faith, has unquestioning support. After all, he did not have direct access to the Celebi-Hafiz look, the look of his accident; he also was the way it is, as it was by the testimony of Brother Peter, was a Turk who resisted! If then Brother Peter was even close to his understanding of this, later, or much later, in the subsequent memory of Celebi-Hafiz, it certainly changed. Compassion for the unfortunate fate of a man won a preponderance even despite his overall evil.

Универзитет у Приштини Косовска Митровица
Филолошки факултет, Српска књижевност и језик
Косовска Митровица, Филипа Вишњића б. б.
kosticdragomir@yahoo

Др Бранка М. Јакшић Провчи

ЕЛЕМЕНТИ ПАРАБОЛЕ У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ ИВЕ АНДРИЋА*

У раду су истраживани спациотемпорални елементи у конструкцији радње који успостављају полазишну, оквирну слику у алегоријској представи света. У односу према стварности, као огледалу, и параболичној игри, као одсјају, профилисање ликова и њихови међуодноси заузимају значајан аналитички део. Феномени нижег конструктивног ранга: круг, реч, белина, спољашњост – унутрашњост, али једнако значајног у изградњи смисла, проучавани су са становишта параболе као глобалне метафоре.

Кључне речи: авлија, параболa, симболично, хронотоп, време, простор, говор, лик.

1. У своме раду *Османлијско царство као модел света. О параболичној конструкцији Андрићеве Проклете авлије*, Рајнхард Лауер (Reinhard Lauer) поставља основну тезу у проучавању *Проклете авлије* коју види као параболу о тиранији и безизлазу у подељеном свету, где се параболични смисао очитује у „два дуалистичка модела света [...] од којих је један дат у првој глави, где се свет затвора и свет слободе супротстављају један другоме, други у централној глави о Џему која говори о свету подељеном на две непријатељске хемисфере“ (LAUER 1987: 185–186), и закључује да на крају приповетке оба света увиру један у други из визуре фра Петра. И други аутори, какву год тему да су поставили као хипотезу за своја проучавања, уочавају да ово Андрићево дело почива на алегорији, глобалној метафори¹.

* Рад је сачињен у оквиру истраживања на пројекту Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Радован Вучковић у својој *Великој синџези*, сагледава основне тенденције у критичкој мисли о овом „најпроучаванијем и најпроученијем“ делу са становишта владајућих праваца у критичкој мисли. Показујући критичку интерпретацијску мисао коју види као импозантну, даје следећу категоризацију: „На примеру рецепције *Проклете авлије*

У поетској згрудваности свога језика Борислав Михајловић Михиз за *Проклећу авлију* каже да је „велика метафора о идентитету свих људи“ (Михајловић 1971: 126). „Избришите из *Проклеће авлије* све што носи мрки поруб тамнице, обрешћете се одједном у животу“ (Михајловић 1971: 120). Петар Цацић говори о *Проклећој авлији* као делу које има функцију „дубоке поруке“, која може послужити и као „епистемолошка метафора“ јер одражава етичку свест и део је колективног сећања, а која се „реализује буквалним заснивањем тамничког амбијента, и метафоричним асоцијацијама, у опису предела или у свести појединца“ (Цацић 1992: 28–29). На универзалност новелистичко-романескног дела Иве Андрића наилазимо на многим местима у обимној критичкој мисли о овоме писцу која указују, на директан или индиректан начин, на то да је основна хипотеза о *Проклећој авлији* као параболи могуће исходиште интерпретативног поступка овог дела са многозначним утемељењем². Који су то поетички елементи у структурирању дела чије тело гради смисао који нам се може указати у својој метафоричности, јесте аналитички покушај овог рада. Јер, како Андрић каже: „Читаочево схватање и саучествовање у игри је саставни део наше намере. Њему треба оставити довољно места да продужи тамо где смо ми стали“ (Андрић 2011: 277).

При самој анализи текстуалног ткива наметнуле су се неколике одреднице које функционишу као исходишне тачке у аналитичком поступку. Сам наслов Андрић у тексту синонимно развија на вишезначне симболичне називе; врло јасно одређује спациотемпорале релације саме Авлије, као и других простора, који се даље шире у хронотопији значења; уметнички поступак којим се Андрић служи при карактеризацији ликова својеврсан је начин профилисања јунака; као феномени нижег конструктивног ранга

види се како је критика прошла пут од импресионизма послератних година преко усредсређења на идеје егзистенцијализма после тога, а најдуже се задржала, а и данас је ту, у оквирима широко схваћеног структурализма, коме дело о причи и приповедању пружа широке могућности да докаже исправност својих аналитичких поступака“ (Вучковић 2011: 403).

² Миодраг Павловић је размишљајући о *Проклећој авлији*, коју је ставио на „највише место приповедачке уметности“, а Андрића назвао „херојем артикулације“ наговестио могућност гледања на дело као параболу: „У тумачењу овог романа било је присутно искушење да се тамница, која је, сигурно, симбол разних тамница света, разуме као симбол самог света, као тамно сазнање о човековој егзистенцијалној заточености [...] Његова филозофија овде, такође, одише слутњом фаталних судбинских закона, и сазнањем о снази зла, односно о слабости невиности“ (Павловић 1979: 205–206). И као да смо се понадали заједничкој визири, но, Павловић се сурвава у тврдњу да је Андрић реалистички писац, „а реалност не може бити свој сопствени симбол“, како вели, те поставља тезу о томе да је *Проклећа авлија* једно од „зрелијих одјека његовог искуства државно-бирокупатског насиља“ (Павловић 1979: 206). Дисфункционалност ова два исказа проистиче из основне поставке симбола, који је, сасвим извесно иманентан тексту, јер он, наиме, проистиче из реалног представљања да би назначио нешто неисказано. Отуда ове две тврње почивају на парадоксу и нејасно је зашто аутор није следио свој примарни импулс.

појављују се одређени конструкти као што су: дуалитет и дуализам на свим нивоима приповедачког представљања, затим, круг као облик различитих уопштавања, али и минуциозног представљања приче, па симболика белине и боја, речи и друга одређења.

2. Како је *Проклеџа авлија* дело са дугом генезом зрења³, извесно је да је свака реч/реченица дубоко промишљена и да само таква чини ово дело целовитим и јединственим⁴. Андрић је говорио да „сувишна реч никад не би требало да буде изговорена, а камоли написана“ (Андрић 2011: 254). Отуда је важност наслова, као тематског и значењског конструкта, простор језика од којег почиње аналитички поступак. „Наслов треба срезати тако да стоји свима доступан и да се подастре под очи, као кућни праг“ (Андрић 2011: 254). Следствено казаном, сам назив романа Андрић експлицира већ у првом поглављу: „То је читава варош од затвореника и стражара коју Левантинци и морнари разних народа називају *Depositio*, а која је познатија под именом Проклета авлија, како је зове народ а поготову сви они који са њом имају ма какве везе“ (Андрић 1967: 55). И већ у првој реченици простор *Проклеџе авлије* значењски се отвара као место на којем се нешто похрањује, оставља да за неко време ту одстоји. Тако се чини да овако дефинисана Авлија разобличује субјекте, не само на нивоу идентитета, већ их своди на обичне објекте. „Ту долази и ту пролази све што се свакодневно притвара и апси“ (Андрић 1967: 55), а људи се „враћају кући или бивају упућени у место свога заточења“ (Андрић 1967: 57), када за то сазри тренутак.

Да је тај простор одвојен и самосвојан, показује ознака Авлије као „ђаволског острва“. Не само да је скружен у самоопстојању, простор је и место дијаболских игара управника Карађоза у који доспевају смо криви, не невини – јер невиних, како сам Карађоз тврди, овде нема. Тако се чини да је то место попут християнизованог света грешних људи. Дакле, острво није пандемонијум, као *lokus* у Милтоновом *Изгубљеном рају*, већ попрште

³ Цацић наводи да је Бранко Лазаревић 1928. годину означио као почетак настајања *Проклеџе авлије* док је службовао у Мадриду (Цацић 1992: 26). О томе говори и Вучковић напомињући да је првобитна Андрићева намера била да напише дело о Џем-султану и бројала је двеста педесет страна (Вучковић 2011: 405). Сам Андрић је у једном интервјуу рекао: „*Проклеџу авлију* носио сам у себи пуних седамнаест година. Недавно смо Вера и ја реконструисали време њеног настанка и испало је баш некако толико. У дневнику смо пронашли датуме које сам уносио у мадридским посластичарницама, римским хотелима и другим коначиштима по Европи. Рукопис је имао преко 250 страница“ (Андрић 2011: 256–257).

⁴ Међу проучаваоцима овог Андрићевог дела било је покушаја да се интертекстуално повежу поједине приповетке које се цитатно или асоцијативно везују за *Проклеџу авлију*. Радован Вучковић поставља у жижу проучавања приповетке *Труј*, *Чаџа*, *У воденици* и *Шала у Самсарином хану* (Вучковић 2011); Цацић успоставља везе о казамату унутар Андрићевог опуса, као синдрома тамнице, који се јављају већ од раних радова: *Ех ponto*, *Поручник Муррај*, *Искушења у ћелији број 38*, *У ћелији број 115*, *На сунчаној сирани*, *Сунце*, *Први дан у сиринској тамници* и *Заноси и сирадања Томе Галуса* (Цацић 1992).

Карађозове ђаволске игре међу људима и њиховог искушавања, јер ако „појединца није знао баш у главу, познавао је ону скитничку или преступничку душу у њему“ (Андрић 1967: 72).

Ширина синонимије Авлију тако проширује за још једно значење – „велико прихватилиште“, увек ту за све људе који су били и који ће се затећи у њему, јер она је „увек пуна, стално се пуни и празни“ (Андрић 1967: 56). Тако Авлија са једне стране означава константни простор живота који вечито траје, са друге то је флуентни просто вечитих промена. Са књижевно-филозофског сагледавања Андрићевог поступка приповедања, са становишта дуалитеа, у причу се уводе два управника Авлије: ранији, тврд и искусан старац од света реда и закона и новији, Карађоз, који је по начину рада био много „гори, тежи и опаснији, и у извесном смислу, понекад бољи и човечнији од ранијег управника“ (Андрић 1967: 73). Први управник није чак ни епизодни лик, само назнака и један је од ретких неименованих ликова у делу. О њему се зна да је старац, да је за класичан поредак и да га појединац и његова кривица нису много занимали јер он је на „Проклету авлију и на све што живи у њој гледао као на карантин“ (Андрић 1967: 571), дакле на нешто одвојено од свега и пролазно. Дуалистичка поставка ових двају управника великог прихватилишта дата је у антитези од којих је један од именованих мефистофелизовани Карађоз⁵.

Карађозова игра са утамниченима додаје још једно значење Авлији коју Андрић назива „великом позорницом“⁶ што нас неодољиво враћа Шекспиру и његовој тези да је свет једна велика позорница, тачније, позорница луда како вели у драми *Како вам драго*. Како било, маску не носи само Карађоз, сваки од ликова репрезент је у типологији ликова шареног света људи и нација који су се у Авлији затекли и носи „маску“, својеврсно одличје. Персонификована Авлија, која дише заједно са својим живљем и живи њене догађаје, остварује се као сценска синедоха живота⁷, а Карађоз⁸ је главни глумац фикционализованог позоришта. У тренуцима када јужни ветар хуји и у човеку затеже живце до бола, када су људи у стању лудила и преносе га

⁵ „Људи тврдо верују да у Карађозу седи и из њега говори сам ђаво, и то не један“ (Андрић 1967: 79).

⁶ „И заиста је та Авлија и све што је са њом живело и што се у њој дешавало била велика позорница и стална глума Карађозовог живота“ (Андрић 1967: 74).

⁷ „Сви су споредни и неважни. Авлија живи сама за себе, са стотину промена, а увек иста“ (Андрић 1967: 170). „Авлија непрестано решета шарену гомилу својих становника и, увек пуна, стално се пуни и празни“ (Андрић 1967: 56).

⁸ Јасмина Јокић у своме раду *Исјочњачко позориште сенки и Андрићева Проклета авлија* говори о карађоз-позоришту које је од четрнаестог века заступљено у Турској, а играла су се на читавом Балкану и представља типизирани ликове оваковрсног позоришта, углавном од пет до седам ликова, чији је главни лик био Карађоз. Анализирајући Андрићевог Карађоза, у дословном преводу црнооког, предочава да се предимензионираном опису десног ока, које је морало изаћи из очне дупље, приступа као последици израде фигура у позоришту сенки које су приказиване из десног профила (Јокић 2012: 311–323).

на животиње, па чак и ствари, када Авлија урла од нервозе и трескања, Андрић уводи нову одредницу и назива је „огромном дечјом чегрталком у циновској руци“ (Андрић 1967: 67). Можемо ли и ову одредницу довести у везу са светом као позорницом, само сада Андрић уводи и екстерног равнатеља који попут цина управља актерима те позорнице, баш као у позоришту сенки, лутака које неко покреће.

Још је једна одредница Авлије употребљена, сасвим пертинентна месту догађања, а то је „затвор“ као тамница. Авлија то и јесте, она је затвор за утамничене, али и за оне који чине затворски живот, но из контекста можемо слутити значење места које је ограничавајуће и изван којег постоје и дуги светови⁹. У нарастајућем лудилу фра Петар поставља себи основна онтолошка питања: „Браним се у себи, напрежем се да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао“ (Андрић 1967: 182), која се, свакако, андрићевским реалистичким поступком казана, могу и дословно схватити с обзиром да је фра Петар невин допао затвора.

3. Андрић је већ насловом означио да је *Проклећа авлија* роман просто-ра, стога се унутар текста јасно могу одредити спациотемпорале релације саме Авлије које се даље шире у хронотопију виших значења. Како „за тумачење *Проклеће авлије* пишчева директна 'порука' спада у област реалија које филолог не може да заобиђе“ (Тартаља 1979: 171), а да бисмо представили кретање у физичком простору и времену Авлије и отворили простор идеја, шире хронотопије, настојали смо да графички предочимо топографију дескриптивних реалија у тексту. У самом њеном опису архитектура Авлије се предочава са два становишта, онога што је изнутра и онога што је споља. То су описи круга саме Авлије и свега што се у њој налази и, са друге стране, онога што се налази изван ње. И, опет, представљено дуалистички, онога што је видљиво и онога што је невидљиво за житеље Авлије. Заправо, Андрић, описујући простор иза зидина Авлије, говори о ономе што затвореници могу да виде, чулима да осете и онога што могу да претпоставе. Прва схема представља описану Авлију – изнутра, а друга, оно што се налази у њеном окружењу – споља.

Како тај описани простор изгледа?

2.1. Положај Проклете авлије Андрић означава као чудан, „срачунат на мучење и веће страдање“ (Андрић 1967: 73), оних који се у њој задесе. Ограђен и бедемом опасан простор Авлије двостуко је одељен од осталог простора низом приземних и једноспратних кућа. Тако се читаво место

⁹ У делу *Алеџорија и антиалеџорија* своје чувене књиге о Андрићу, *Приповедачева естетика*, Иво Тартаља врло пажљиво разматра ово питање и предочава критичке премисе са којих се Авлија тумачи као алегорија наводећи критичаре који су о томе писали. Позивајући се на Андрића који је, каткад, са неповерењем гледао на свако алегорисање у књижевности, ипак, износи чињеницу да је „шира значења мотива обрађених у уметности откривао Андрић у разним приликама“ (Тартаља 1979: 167).

читаоцу условно може указати као град, „варошица“, рећи ће за Авлију Андрић. Геометрија Авлије је четвороугаона, што одговара симболичном представљању града као четвороугаоника, симбола стабилности (GERBRAN – ŠEVALIJE 2004). И заиста, Авлија је стамено и непроменљиво место: „Живот у Авлији стварно се не мења никад“, речено је у тексту, оно што је флуидно јесу људи који кроз њу пролазе као „спора, мутна река“ (Андрић 1967: 73). Тако се чини да је живот у Авлији вајкадашња појава коју, као у менама, чине пролазни људи. Авлија као град позиционирана је према странама света, како се предањем одређује, те је посећују два ветра, јужни, који као невидљива болест доноси задах трулежи, нервозу и преноси лудило са људи на животиње и ствари и северни, здрави који прочишћава ваздух.

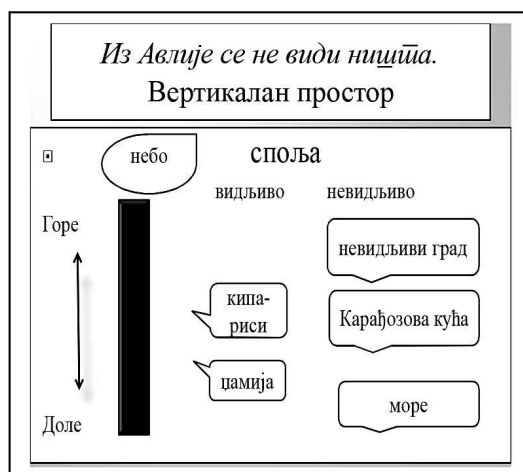


Само један отвор води људе у Авлију кроз „двостуку старинску“ капију, коју писац још назива прагом. Како је унутрашњост означена као проклета, симболично значење преласка прага из спољашњег (световног) у унутрашњи (свети) простор, овде се представља као первертована знаковност¹⁰ у односу на значења кућног прага (GERBRAN – ŠEVALIJE 2004). У простору Авлије живи свет чине људи у биполарном постављењу: чувари и затвореници, а и они су подељени на оне који „врјући од гнева реже један на другог и псују“, људе ноћи и „здраве и чисте“ (Андрић 1967: 59), дневне људе. Ноћу се становници Авлије представљају звуцима, а дању лицима. Још једном се јасно уочава дуалистичка поставка представљених ликова, који тако подсећају на Држићеве људе назбиљ и људи нахвао. Ван својих ћелија они стварају кругове који имају своју центрипеталну силу, центар као средиште. Кругови могу бити гласни и тихи, иако константни нису константа, про-

¹⁰ „Је ли прешао праг ове Авлије, није он невин [...] за толике године колико сам овде, ја још нисам нашао да је неко без разлога и без неке кривице доведен“ (Андрић 1967: 77), наводи Карађоз, владалац простора Авлије и њен домаћин.

менљиви су већ у односу на причу која се унутар њих прича и носиоца приче. Са њима су представници фауне – пси, мачке и пацови, као верни пратиоци човека и цивилизације, симболизовани представници зла, таме и лењости, бар ова два последња; и флоре – два-три убога дрвета која живе изван годишњих доба и изван божанске флоре. Ова мученичка два-три стабла позиционирана су у средиште авлије и као *axis mundi* дају управо супротно значење од идеалне везе међу световима, јер јасном назнаком да живе изван годишњих доба немају приступ соларној моћи. Више упућују на симболику годоовског егзистенцијалистичко парадоксалног дрвета. У тлоцртном представљању Проклете авлије треба напоменути да је централно двориште сачињено од сиве, тврде и угажене земље, дакле, ахроматске боје, која по себи, није боја, јер између беле и црне, сива и одбија и упија светлосне зраке, али их не рефлектује у својој лепоти.

Авлија као свет изнутра јесте, по прилици, не баш идеализована и лепо представљена слика људског делања, док је простор изван ње, споља, дело божанске креативне творевине. Отуда људе унутар капије треба „препустити саме себи. Не дати им да изађу из свог круга“ (Андрић 1967: 71), из сопства препуњеног страхом, стрепњом, недостатком идентите, беса и порока.



2.2. Спољашњи простор представља вертикалу на којој су, почев од доле, позициониране: цамија, као одличе вере, кипариси који се као из еденских вртова пењу горе и небо. То је све што становници Авлије могу да виде. Заправо, поглед житеља стреми ка небу и као да се при спуштању, од горе ка доле, виде врхови кипариса и цамија. Чемпрес је свето дрво и дрво туге јер „некварљивом смолом и зимзеленим лишћем указује на бесмртност и ускрснуће“ (GERBRAN – ŠEVALJE 2004: 120). Врх цамије јасно симболише земаљску везу са духовом вертикалом, симбол је вере. Андрић каже да се из Авлије не види ништа – тако се симболика неба, чемпреса и цамије сели у другу раван, неопипљиву за житеље Авлије, али вером и чулима назначену.

Слика невидљивог шири знаковност на симболику мора-воде, Карађозову кућу и невидљивог Стамбола. Како је општа одредница мора као извора живота, тако се чини да је живот одвија ван Авлије, а не у њој.

Карађозова кућа, као чардак ни на небу ни на земљи, на средњем је делу релационе позиције горе – доле, „изнад саме Авлије“. Простор куће био је непосредно везан са Авлијом, личио је, како Андрић каже, „на запустено острво или старинско гробље“ јер је био одвојен системом високих ограда и зидова и опасан племенитим дрвећем, кипарисима (чемпресима). Оно што га чини посебним јесте присуство „живе воде“.

„Кућа је имала велико преимућство да је врло удаљена од Проклете авлије и врло близу њој. По целом изгледу, по миру и чистоћи, то је био други свет, на хиљаду миља одавде, а ипак у самом средишту Авлије и невидљиво везан са њом. Служећи се преким, само њему приступачним путелицима, Карађоз је могао у свако доба дана, право од своје куће, неопажен ући у Авлију“ (Андрић 1967: 72).

Поставићемо реторска питања која се намећу из овог текстуалног блока: како је имање било на хиљаду миља далеко, а ипак у самом средишту Авлије? И друго, ако је то други свет на који је начин невидљиво везан за Авлију? Како је Карађоз управљао и затвореницима, али и чуварима, његов статус свезнајућег врховног господара авлијског простора фикционализује га као свеприсутно биће двају простора од којих се први приказује у хармоничним дескриптивним замасима алтернативно постављеног простора.

С друге стране, изван видокруга Авлије, живи један други град, Стамбол/Цариград (оба имена Андрић употребљава). Овај други, невидљиви, опстоји само сазнањем да је ту за житеље Авлије. Фра Петар ће га видети по изласку из Авлије, ноћу, са утиском да је „налик на ватромет који је застао у полету [...] што се сада моћно и изазовно пропиње као искричав талас пут невидљивог неба, у бескрајну ноћ“ (Андрић 1967: 185–186). На исти начин на који не може да вид Цариград, фра Петру се чинило да „нема нигде места за Проклету авлију, а ипак она је тамо негде, на једној од оних малих тамних површина, међу густо расутим светилкама“ (Андрић 1967: 186). У исповедном/приповедном тону једином месту које је ијекавицом забележено, фра Петар наглашава лепоту свитања у Стамболу као „Љепоту у бога“ кад „небо порумени па сиђе на земљу“ (Андрић 1967: 181). То су тренуци који га враћају једином пријатељу из Проклете авлије и, када их ухвати *treadium vitae*, једина нада да ће после мрака доћи свануће. Средњовековни човек је веровао да је његов живот прелазак из Доњег града у Горњи град, град светаца (ГЕРБРАН – ШЕВАЛИЈЕ 2004: 246), следствено, опстојање два града у роману дата су у дуалитетном односу, један потиरे други и обрнуто. На самоме крају романа наглашено је да је фра Петар још једном погледао „то што је дању Стамбол а што се сада моћно и изазовно пропиње као искричав талас пут невидљивог неба, у бескрајну ноћ“ (Андрић 1967: 186). Оно што се не сме пропустити овом приликом јесте књига *Избрана месџа: Констџијџуисање Нових Јерусалима код љавославних Словена*, Јелена Ердџан

која говори о стварању сакралног простора где се идеја Јерусалима поисто-већује са идејом центра као функције не као locus-a, Јерусалима као есхатолошког небеског града, као моралног идеала људске душе, као сублимацију свих врлина. У позном средњем веку Нови Цариград се сакрализује као простор престонице где он постаје „врхунски пример просторне иконе идеалног града“ (Ердељан 2013: 140).¹¹

Бинарна опозиција простора уочљива је, још једном, у позиционирану перспективу полазне и завршне дескриптивне тачке самог дела. Наиме, фра Петров гроб смештен је, као „румена“ рана, у „белину спољашњег света“, јер снег одузима „стварни облик“ и даје „једну боју и један вид“ (Андрић 1967: 49), спољашњем простору у који је смештено фра-Петрово коначно одређење умрлог човека. Прича почиње унутра, у затвореном простору његове ћелије у којој влада „дремљива сенка“, назначиће приповедач. Унутрашњи простор означен је небојом, назваћемо је сивилом, док је спољашњи простор назначен белином. Оба простора су нијансирани ахроматском бојом, једино је гроб, као сведок бившег живота, означен руменим кругом, у ствари црвеном бојом, као бојом бивше крви-живота, те га Андрић именује раном. Белина спољашњег простора прелази у сиву пустињу неба, стапа се са њом и нестаје у свеприсутности назначених небоја. Затворени просторо куће, у неживотној тишини, разпињу једино шумови многобројних часовника. Време, дакле, постоји само у просторима у којима се одвија живот, у којима се побројава предметна знаковност онога што је фра Петров живот означавало – ствари.

4. Фра Петров удес тематизован је причом чије је време представљено кружно, за годину дана од дана када је допао Проклете авлије, он се враћа кући, али се кружница не затвара услед протока времена. Категорија времена у нераскидивој је вези са причом и причањем, из чега произилази да је темпорализација простора приче везана за кретање, а кретање је детерминизујућа одредница живота. Зато часовници које је тај неуморни прегалац приче и причања и врсни зналац часовничарске вештине упрегао у просторе приче-живота¹² куцају и даље, и после његовог живота, јер се простор Авлије/простор приче одвија и поред његовог личног коначног исхода.

¹¹ Кључну улогу у сакрализацији престонице одиграла је литија са иконом Богородице Одигрије где се читав урбани простор трансформисао у просторну икону присуства силе Божје (в. Ердељан 2013: 125–129).

¹² У своме говору приликом примања Нобелове награде, Андрић је именовао причу и причање као своју основну тезу и најважнији задатак „да каже неколико речи у вези са сопственим приповедачким делом [...] Причање је испредање, а предиво је судбина човека [...] Причалац је персонификовано човечанство које вековима прича само себи. Узрок је дат као перифрастична слика првог блеска свести, који, дакле, човека као разумно биће ставља пред вечна питања о сопству. Причање је као исихастичка молитва која тече ритмом била и дахом плућа“ (Јакшић Провчи 2007: 275, 276).



Са аспекта темпорализације сижејне окоснице представљеног времена у садржини дела, у причању приче о Авлији, њеним житељима и свим причама/сећањима које је фра Петар тамо чуо, налазимо на један геометријски облик који није круг, већ парабола¹³. Схематски то овако изгледа:

Приповедање почиње у недатираном времену унутрашње садашњости (увод и део осмог поглавља) као исходишна и завршна тачка на бесконачној кривој. Затим се временска вертикала спушта у прошло време ретроспективне приче о Проклетој авлији и дешавањима у њој, житељима Авлије, Тамилу и Џем-султану, што замаша већину текстуалног материјала. Круцијална прича о Џем-султану представља најдубље понирање у временској вертикали приче (пето поглавље) као падање у прошлост и продирање у конкретизацију, у историјску фактографију петнаестог века¹⁴, као екстрем или минимум. После тога, линија приповедања на темпоралној оси поново се пење и симетрично враћа у временску перспективу дешавања у Проклетој авлији (шесто, седмо и део осмог поглавља), па у задату садашњост када приповедање почиње и када се и завршава (крај осмог поглавља). Функција историјског времена је у другом плану, како у своме раду о Андрићевом хронотопу говори Тихомир Брајовић:

„Иако непрекидно одређује романескне судбине и ситуације, *свјетскоисторијско вријеме* у Андрићевим романима, наиме, модификовано,

¹³ Парабола је крива која из минус бесконачног иде, почев од Екстрема/минимума у плус бесконачно. Свака тачка једнако је удаљена на вертикалној оси.

¹⁴ „Кад је реч о приповедању које има за предмет прошлост, треба напоменути да има схватања према којима би писати о прошлости требало да значи пренебрегнути садашњицу и донекле окренути леђа животу. Мислим да се писци историјских приповедака и романа не би сложили са тим и да би пре били склони да признају да сами стварно и не знају како ни када се пребацују из оног што се зове садашњост, у оно што сматрају прошлошћу, да са лакоћом као у сну, прелазе прагове столећа“ (Андрић 1999: 402).

’прилагођено’ карактеру ограниченог, суженог простора у који се ’слио’. Са тог аспекта постају мање важне разлике у темпоралној екстензивности романескне радње“ (БРАЈЕВИЋ 1993:74).

Дакле, осим симболизације времена на почетку и крају као кружнице сата који одмерава трајање живота и структурирања представљеног времена по геометријском принципу параболе, у *Проклећој авлије* релативизује се темпорални поредак још на неколико начина.

„Речено је напред, и истина је, да се живот у Авлији стварно не мења никад. Али мења се време и с временом и слика живота пред сваким од нас [...] И живот је пред фра Петром увек исти, али као неки узан и све слабије осветљен ходник који се приметно не мења, али за који се зна да са сваким даном бива за прст-два ужи“ (Андрић 1967: 177).

И као што се за Ђамила у тренутку истраге прошлост и будућност слила у једну садашњост у којој је препознао себе у Џем-султановој судбини, тако фра Петар своје време у Авлији мери и дели по личном доживљају на време са Ђамилом и време без Ђамила. Младићу је испричао причу о *Проклећој авлији* као „човек за ког време нема више значаја“ (Андрић 1967: 54). С обзиром на то да је прича испричана пред крај живота, чини се да ни време у Авлији није имало хронологију догађања.

„Његова прича могла је да се прекида, наставља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, обнавља и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја“ (Андрић 1967: 54).

Из наведеног видимо да је однос према протицању линеарног временског поретка за приповедање мање релевантна категорија, но намеће се питање које фра Петров двомесечни боравак у не баш гостољубивом простору Авлије поставља као најинтересантнију приповест којој се фра Петар живо и заинтересовано враћао и о којој је често говорио?

5. Треба пустити човека да слободно говори – теза је која се јавља у прошлом делу *Проклеће авлије* и један је од показатеља у профилисању ликова. Језик јунака можемо сагледати са два аспекта, као говор и као писмо. Но, како је ово и роман о причи и причању, попут говора који је одржао пред Шведском академијом 1961, причањем се представља причалац, као јунак из дела, и прича, као догађаји који су представљени. Тако да се радња *Проклеће авлије* може увидети као испричана радња, те постављена дијалогија о говору и писму сраста у симбиотичко јединство. Отуда се јунаци карактеришу више путем приказа стања у којем се налазе него радње којом су одређени, више као лица – портрети, типови људи који су се случајем нашли у додиру, без изражене међуакције. Оно што дефинише Андрићеве јунаке *Проклеће авлије* и даје им неку врсту динамизма, осим говора, јесу симболика имена и симболика очију/погледа.

Поводом обичаја да сакупља необична презимена, Андрић је једном рекао да се из презимена може наслутити „порекло, лоза, занимање људи, структура развоја, обичаји, наслеђе“ (Андрић 2011: 275). Аналогно, у *Проклейтој авлији* имена су носиоци знамења. Фра Петар, стамени човек како би хеленском етимомом могло да се чита његово име¹⁵, приповедач је, слуша-лац и медијатор значења и већим делом посматра шта се у Авлији дешава својим „размакнутим, крупним, смеђим очима мирна погледа“ (Андрић 1967: 95). Као амбивалентна фигура управник затвора носи и два имена – он је Латиф (нежни, угодни, добар), бистро дете које је волело књигу, музику и игру и Карађоз (црнооки лик из позоришта сенки), када је као четрнаесто-годишњак почео под утицајем беса да се мења чак и физички. „Његове умне очи сталe су да играју као на зејтину“ (Андрић 1967: 69). Већ је увелико познат опис његових камелеонских очију и погледа који је могао да прати све са свих страна, и појединачног гледања или негледања једног и другог ока (види Андрић 1967: 74–75). Говорио је као да искушава саговорника у својим испитивањима, а људи су на њега гледали као „на део њиховог проклетства“ (Андрић 1967: 83). Тамил (савршени), човек са књигом, како га је уочио фра Петар, гледао је својим сјајним модрим очима оивиченим тамним круговима, а разговарао је са њим речима „које се траже и у додиру испитују“ (Андрић 1967: 95). Њихова повезаност читовала се у разговору на италијанском језику као кругу речи само за њих створених и то их је „ограђивало од осталог света“ (Андрић 1967: 95). Тамил је окарактерисан као малоречиви. Приликом ислеђивања док је гледао изван „круга слабе светлости“ у мрак тражећи сведока јер му се чинило да „нити треба, нити може да полаже рачуне [...] Мислио је да то говори, а ћутао је“ (Андрић 1967: 164). Заим (велепоседник) говорио је често „у крупним потезима“ (Андрић 1967: 61), али увек само о себи и женама за којима је жудео. Како би у неком кругу изостало интересовање за његову причу, он би је настављао у новом кругу окупљених људи. Његов поглед замењују описи очију жена које представља, као да њиховим очима жели да гледа свет. Такве су очи лепе Грузијке:

„Кад погледаш та два ока ти и не помишљаш на два видела што сваки од нас носи у глави, него на два небеска поља од сунца и месеца сеновита. Каквих звезда и облака, каквих чуда има на та два поља! Јадан адешу! Гледаш и камениш се и топиш се. Нема те [...] Такве очи не би требало да умру као остале, или не би требало да се рађају на овај свет“ (Андрић 1967: 174).

Хаим (живот на хебрејском) човек је који не може да ћути: „Потреба за говором била је већа и јача од његове невоље“ (Андрић 2011: 101), а говорљивост га је и одвела у Авлију. Насушност говора код њега је била животна потреба и као и разуђеност живота о којем је говорио, тако се и његова

¹⁵ Семантику имена дао је Иво Тартаља у својој књизи *Приповедачева естетика* (в. ТАРТАЉА 1979: 73–77).

прича ширила, никада није могао само о једном предмету да говори. Тако растрзан у сазнању да је у ћутању спас и немогућности да не говори, представљен је као човек који трепће, као човек испрекиданих речи и погледа. „Са њим не може бити правог разговора. Он, сиромах, све дубље тоне у своја мрачна причања и уображене страхове“ (Андрић 2011: 183). Још су две групе споредних ликова представљене говором/неговором и очима/погледом. Један од њих је Киркор, представник групе затворених, богатих Јермена, који је само колутао очима док је покушавао нешто да каже ђаволском Карађозу који је сковао и остварио план да узме новац за откуп од богатих Јермена. Други је пар Бугара који не говоре и не гледају, као да су каталептични или у хибернацији, јер „као и да не живе, него само ту бораве и трају“ (Андрић 1967: 91). Тако се име, говор и очи појављују као знамења човека, име као *nomen atque omen*, реч као тело човеково и очи као његово духовно светло.

Андрић је у једном интервјуу рекао: „Ништа тако не наводи на грех и расипништво као језик [...] Треба се чувати веровања да се речима може све казати“ (Андрић 2011: 254). Ако је *Проклеџа авлија* дело дубоког зрења и промишљања, нужног скраћивања, бираних речи и поступка, то нам даје уверење да су спациотемпоралне одреднице, профилисање јунака и друге карактеристике његове поезије у овом делу оквир једне приче која је, можда, велика метафора живота који „живимо, али који не видимо и не разумемо увек“ (Андрић 1999: 401). И да закључимо: „Ако се авлије овог света метафоришно схвате, негде је међу њима и једна која се зове *књижевност*“ (Тартаља 1979: 173).

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *О љричи и љричању. Најлепше српске беседе*. Милентије Ђорђевић (избор, приредио и предговор). Београд: Просвета, 1999.
- Андрић, Иво. *Проклеџа авлија*. Сарајево – Београд: Свјетлост – Просвета, 1967.
- Андрић, Иво. *Разговори*. Сабрана дела у двадесет књига. Београд – Подгорица: Штампар Макарији – Нова књига, 2011.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Брајевит, Тихомир. *Андрићев хроноиой*. Славко Гордић (ур.). *Лејиоис Мајице српске*: јануар 1993.
- Вучковић, Радован. *Велика синџеза*. Београд – Ниш, 2011.
- Ерделјан, Јелена. *Изабрана месџа: консиџиуисање Нових Јерусалима код љравославних Словена*. Београд: Институт за теолошка истраживања, 2013.
- Јакшић Провчи, Бранка. На граници вештине и (или) жанра. Беседа *О љричи и љричању* Иве Андрића. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врџа у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет и Дневник, 2007, 273–280.

- Јокић, Јасмина. Источњачко позориште сенки и Андрићева *Проклеџа авлија*. Иво Андрић у српској и европској књижевности. *Научни састај слависта у Вукове дане*. Београд, 2012, 311–335.
- Михајловић, Борислав. *Чињајући Проклеџу авлију*. Љубиша Јеремић (избор и предговор). Књижевни разговори. Београд: 1971, 116–129.
- Павловић, Миодраг. Један поглед на Андрићево дело. Исаковић, Антоније (ур.). *Зборник радова о Иви Андрићу*. Београд: 1979, 203–209.
- Тартаља, Иво. *Пријоведачева естетика. Прилог проучавању Андрићеве поезије*. Београд: Нолит, 1979.
- Цацић, Петар. *О проклеџој авлији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

*

- GERBRAN, Alen, ŠEVALJE, Žan. *Rečnik književnih termina*. Dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić (prevod i adaptacija). Novi Sad: Stylos, 2004.
- REINHARD, Lauer. *Osmanlijsko carstvo kao model sveta. O paraboličnoj strukturi Andrićeve Proklete avlije. Poetika i ideologija*. Jugoslovenske teme. Beograd: Prosveta, 1987.

Branka M. Jakšić Provči

ELEMENTS OF PARABOLA IN IVO ANDRIĆ'S *DEVIL'S YARD*

Summary

The paper investigates the spatiotemporal elements in the construction of the plot which establishes the starting point, a general overview of the allegorical representation of the world. In relation to reality as a mirror, and a parabolic game as the reflection, profiling of the characters and their interrelationships occupy an important part of the analysis. Phenomena of the lower constructive rank: circle, word, whiteness, exterior – interior but equally important in building the sense, analysed from the point of view of the parabola as a global metaphor.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
bjprovci@uns.ff.ac.rs

Мср Марко С. Тошовић

СПИСАК ФРА ПЕТРОВЕ ИМОВИНЕ И БЕЗИМЕНИ МЛАДИЋ – АНДРИЋЕВА ЗАПИТАНОСТ НАД СУДБИНОМ КЊИЖЕВНОСТИ

У раду се анализира однос документа и усмене приче, затим списак имовине и фигура безименог младића кроз које Андрић у *Проклећој авлији* изражава слутњу у неизвјесну судбину књижевности након модернизма. Андрићев роман се приказује као својеврсна поетичка визија постмодерне поетике романа, док се у недовршености списка и ћутању младића препознаје отворено питање судбине књижевности у времену које је пред нама. Долази се до закључка да је Андрић као једну од крајњих консеквенци те судбине видео искључивање књижевности из самог дискурса писања, док је истовремено сачувао вјеру у могућност њене бесмртности.

Кључне ријечи: списак имовине, документ, безимени младић, усмена прича, приповиједање, постмодерна, књижевност.

Документарност је особина прозног стваралаштва коју је у књижевно-историјском погледу учврстила постмодерна. Пишући *Проклећу авлију*, па и знатно раније,¹ Андрић као да је наслућивао шта ће се на поетичком

¹ Зачеће документарности у Андрићевој прози истакао је Александар Јерков у тексту *Неизрецива мисао смрти и неименљиво у Проклетој авлији*: „За госпођичину смрт сазнаје се из шкрте новинске вести којом Андрић заправо поново зачиње једну богату традицију тзв. документарне прозе у савременој српској књижевности. Да је госпођица мртва откриће се тек онда када поштар нема коме да уручи писмо. Остављајући по страни својеврсну мистерију откуд ово писмо, јер је госпођица прекинула везе са људима, пажњу привлачи слика анонимне смрти, писма које не може да буде уручено јер његовог примаоца више нема“ (Јерков 1999: 197). Немогућност стицања писма Јерков поентира ишчезнућем аутентичног књижевног јунака који је требало да буде његов прималац. Мотив писма које не стиже до свог примаоца, у књижевноисторијском смислу сасвим природно, још више је продубљен у роману *Како ујокојићи вампира* Борислава Пекића. Иако уредно адресирана на Хилмара Вагнера писма Конрада Рутковског не могу да допру до свог адресата. Не зато што му их поштар неће уручити, или зато што ће Хилмар умријети прије него ли их прими,

плану дешавати у деценијама које слиједе: да је *Проклећу авлију* којим случајем писао Киш, Пекић или неки каснији (пост)модерниста фигуру ауторског/свезнајућег приповједача који је ту да од онога што зна, види и чује обликује роман (в. ЈЕРКОВ 1999) сасвим сигурно би замјенила фигура приређивача који би причу о фра Петру, његовом искуству из истамбулског затвора, или причу о Тамилу покушао да (ре)конструише приређујући један или више пронађених докумената.

Списак фра Петрове имовине и писмо због којег је Андрићев јунак ухапшен представљају оне документе који наговјештавају постмодерни потенцијал или могућност постмодерног поетичког обликовања овог кратког романа, а за које се непосредно сазнаје из самог текста *Проклеће авлије*. За неке документе се, опет, од раније зна да се могу пронаћи у манастирима захваљујући Андрићевим приповјеткама које тематизују живот босанских фрањеваца – то су тзв. мртвачке књиге (својеврсне манастирске енциклопедије мртвих) у које се „записује смрт сваког фратра заједно са његовим главним врлинама“ (Андрић 2012: 127). Можда би „фра Петрова страница“ из Мртвачке књиге могла бити добар повод за постмодерног приређивача или историчара манастирског живота у Босни за вријеме турске владавине да се на основу ње (ре)конструише прича о фра Петру? Неке документе Андрић нигдје не помиње, али би њихово постојање могла да оправда сама фабула романа – записник са Тамиловог (или фра Петровог) саслушања на примјер, или можда рукописна заоставштина младог историчара из Смирне? Ипак, тамо гдје би постмодерни аутор посегнуо за приређивањем докумената који би требало да потврде вјеродостојност приче (а прича и настаје захваљујући пронађеном документу) Андрић их игнорише. Иако инсистира на присуству материјалних доказа, он чак ни не открива њихов садржај. Одустајући од оваквог поступка и књижевног уобличавања, Андрић насупрот документу (којем се не вјерује) предност даје другачијој врсти свједочанства – усменој причи (којој се вјерује).²

Андрићева оштра критика упућена способностима докумената да истинито свједоче, а Мртвачка књига јесте својеврстан документ, може се добро видјети на крају приповјетке *Код казана*. Након фра Маркове смрти на његовој манастирској братији остало је да допише неколико нових редова Мртвачке књиге. То је учинио фра Иван Субашић написавши да је фра

већ зато што их неће разумјети. Због тога се сума писама упућених првобитном адресату који их не разумије претвара у књигу – у једно „дебело писмо пријатељима“ који ће моћи да га разумију и који ће жељети да га (про)читају.

² Овакав избор ће се још јаче рефлектовати у читаочевој свијести када се постави питање због чега Тамил умјесто да пише, што би за једног историчара било сасвим природно, и судбину својих рукописа препусти милости приређивача, постаје приповједач који причу усмено казује неком другом до фра Петру, свом слушаоцу по вољи који се ни овдје, као ни у неким ранијим приповјеткама, нимало случајно не појављује у улози насљедника. Одговор на ово питање повео би тумачење у нешто другачијем правцу од оног којим се у овом раду намјерава ићи, па због тога ово мјесто заслужује посебну анализу.

Марко погинуо као мученик, да га је убио неки веома зао Турчин, а како покојник није имао неких нарочитих способности додао је само *Requiescat in pace* (в. Андрић 2012). Фра Ивана Субашића, због његове младости и учености, могуће је тумачити као представника једног новог (да ли и постмодерног?) таласа знања какво доносе нова времена. Међутим, на основу његовог записа, истина о фра Марку, кога је читалац добро упознао кроз приповијетке *У мусафирхани*, *У зиндану* и *Исџовијед*, за неког историчара/приређивача који на основу докумената и писаних свједочанстава жели да прикаже историју овог манастира остала би недостижна. Умјетничка снага посљедње сцене ипак бива комплетирана тек изузетним гестом фра Стјепана Матијевића: „Иако су му забрањивали да то ради, и сакривали од њега књиге и хартије, он, стухајући једне ноћи по манастиру, нађе Мртвачку књигу, прецрта унакрст хладну латинску прозу Субашићеву и дрхтавом руком, старим фратарским писмом, додаде поред фра-Маркова некролога, на крајку листа, једва читљиво: 'Овај је волио манастир као своју душу. Да се зна'“ (Андрић 2012: 127).

Цитирани детаљ приповијетке илуструје мјесто које Андрић види као позицију истине у једном новонасталом дискурсу писања: истина, а то је запис фра Стјепан Матијевића, исписује се на крајцима хартије и на маргинама, па због тога постаје једва видљива и једва читљива. Толико јој је простора остало од (некадашњег) бескраја папирнате бјелине која ће у будућности изазивати мању зебњу од своје исписаности. Можда баш због тога што ће се књиге и хартије, дакле оно што се исписује, скривати од оних који би у њих мастилом утискивали истину. Сем тога, атмосфера ноћи у којој дјелује дрхтава рука Матијевићева дочарава илегалну позицију у којој је истина принуђена да постоји/дјелује мимо установљеног (у овом случају манастирског) реда и правила. У овом контексту ни дрхтаву руку, ни старо фратарско писмо не треба занемарити: они су ту да би нам тихо симболички наговјестили старост, дотрајалости и пролазности једне врсте писања којој у надолazeћим временима пријети ишчезнуће.

Чини се да је управо „хладноћа“ оно што Субашићеву латинску, ученички одмјерену прозу доводи у везу са списком фра Петрове имовине. Иако и један и други запис, упркос својој прецизности, дјелују бирократски безлично наспрам онога што им је супротстављено, наспрам усмене приче и фра Стјепанове исправке, није на одмет примјетити како је хладноћа тих записа имплицитно доведена у тијесну симболичку везу са смрћу. Мада стање хладноће и мимо књижевности буди асоцијације на смрт, веза која се овдје наслућује знатно је продубљенија. Субашићев некролог и списак фра Петрове имовине хладни су јер је између њих и живота било каква веза одавно изгубљена. Другим ријечима, ради се о хладноћи свједочанстава која, за разлику од фра Петрове приче или фра Стјепанове исправке, попут смртовница, могу да посвједоче једино нечију смрт, али не и живот. Као што смртовница случајном пролазнику може да објелодани само смрт покојника, тако и списак имовине у *Проклејој авлији*, односно Субашићев некролог

из приповјетке *Код казана*, изузев неколико штурих података који се на основу њих о покојницима могу дознати/закључити, читаоцима казују само толико да су они на које се односе мртви. Хладноћа Субашићевог записа и списка имовине утолико су горе од хладноће која неупитно избија из сваке бјелине, па чак и од оне која је неумољиво прекрила фра Петров гроб поставши тако и сама дио једне смрти. То је хладноћа бирократије лишене и најмање искре умјетности, хладноћа бирократије чији рукописи теже да посвједоче нешто о чему свједочити не могу: о аутентичности нечијег живота који би кроз причу или истинит запис који потврђује ту аутентичност могао да траје у животима његових насљедника. То је хладноћа једне коначне смрти.

Оштар јаз између фра Петровог врхунског приповиједања/усмене приче и безличних романа који чине својеврстан естетски пандан списку који састављају фра Мијо и фра Растислав већ је подвучен у неким од најубједљивијих тумачења *Проклеће авлије*. Иво Тартаља ће, показујући како је прича у *Проклећој авлији* написана, а не исприповједана, указати на формулације које припадају „сухопарним сачинитељима књига“ (в. Тартаља 1979). Према Тартаљи, дакле, сувопарност писања стоји насупрот виртуозности, динамици и живости усменог приповиједања. Слично тумачење, које у извјесној мјери продубљује Тартаљину анализу, може се видјети у раду Слободана Владушића „Роман и смрт приповедања – жанровска кавга у Андрићевој *Проклећој авлији*“.³ Позивајући се на познати есеј *Приповједач* Валтера Бењамина у којем се доказује како је појава информације изазвала кризу усменог приповиједања, Слободан Владушић ће показати како ни роман попут информације (која је, опет, својствена документима/списковима) није наставаљач таквог приповједања, већ његов „симболички убица и отимач имовине“.⁴ На основу наведених цитата и парафраза из Тартаљиних и Владушићевих тумачења дјелује да Андрић не види само документ као нешто што је супротстављено усменој причи. Усмена прича, дакле, не стоји само насупрот списка већ и онога што списак симболизује – онога што би прије требало да буде на страни приче, него њена супротност – а то је роман.

³ „Најзад, учимо још једну битну црту у којој је такође концентрисана разлика између усменог приповедања и (победничког) романа: уколико се присетимо Тартаљине примедбе о стилским формулацијама у тексту *Проклеће авлије* које разоткривају да се ради о записаној, а не о исприповеданој причи, онда у сувопарној природи тих формулација, која није промакла Тартаљи, морамо препознати Андрићеве *стилске жестице* којима се означава стилска неаутентичност, односно безличност стила писања која сасвим одговара обезличеном бирократском стилу записивања фра Петрове имовине. А то записивање опет симболизује роман. Насупрот такве симболичке безличности романа стоји врхунска индивидуалност фра Петровог усменог приповедања“ (Владушић 2010: 162).

⁴ С тим у вези, Владушић додаје још и ово: „(...) иако Бењамин као главног кривца за кризу приповедања одређује информацију, односно новине, ни сам роман није посве недужан. За разлику од усменог приповедача које помоћу приче саветује, романописац је усамљен човек који не може дати више било какав савет. Роман не настаје из искуства нити се у њега улива, већ је пре свега упућен на књигу“ (Владушић 2010: 163).

Ако се Андрићева критика докумената односи и на њихову способност свједочења, а документ претендује да се наметне као свједочанство које ће гарантовати истинитост приче, онда разлика између усмене приче и докумената (спискова, писама и свега онога што треба да пружи легитимитет причи, па и *безличних* романа чије писање подсећа на састављање спискова и попуњавање задатих формулара) није само естетске него и етичке природе. Да усмена прича у Андрићевом опусу има статус супериорног свједочанства, добро показује један поетички исказ који се налази на самом почетку *Приче о везирином слону*: „Босанске касабе и вароши пуне су прича. У тим најчешће измишљеним причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, стварна и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су неке оријенталне лажи за које турска пословица вели да су 'истинитије од сваке истине'“ (Андрић 2012: 267). Овом исказу потребно је додати још један који показује колико је схватање књижевности као медијума чији је задатак да казује истину дубоко уткан у Андрићеву филозофију писања. Да је истина за Андрића неодвојива од књижевности показује следећа мисао из његових *Бележака за Њисца*: „Имајте на уму да сте ви весник истине. По вама велика и сложена људска стварност шаље своје поруке. Она вас је издвојила од осталих људи утолико (и само утолико!) што вам је поверила важно послање да људима вашег језика изнесете пред очи слику и смисао, развитак и правац одређене стварности коју они само кроз уметничко дело могу у целости да сагледају и потпуно схвате“ (Андрић 1975: 251).⁵

Због чега се, међутим, списак фра Петрове имовине може протумачити као непоуздан свједок, бар онакав какав нам је дат у роману? У чему се састоји његова *лажљивост* која га чини непоузданим? Веома је занимљиво примјетити како се тај списак у тумачењима *Проклеће авлије* (премда називан и својим правим именом – списак имовине) често поистовјећује са списком алата, па се отуда може помислити како сву фра Петрову материјалну заоставштину заправо и чини само алат. Иво Тартаља, тако, на једном мјесту у *Приповедачевој естетизици* каже како су прича/легенда и алат оно што остаје иза фра Петра: „Покојник је био вешт мајстор, сахација и пушкар, а за њим су, као последњи остаци за човеком неке древне цивилизације, остале алатке и легенда“ (ТАРТАЉА 1979: 128). Слично ће, занесен херменевтичком бриљантношћу својих увида, поступити и Александар Јерков, па један од пасуса свог текста „Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклећој авлији*“ почети овако: „На почетку романа у ономе ко 'гледа и слуша' фратре који пописују алат, све се и 'и нехотице окреће од живота ка смрти' (...)“ (ЈЕРКОВ 1999: 224). Слободан Владушић, опет, на једном мјесту свог текста *Роман и смрт приповедања – жанровска кавџа у Андрићевој Проклетој*

⁵ У овом контексту посебно је занимљива Тартаљина лингвистичка анализа појма приповиједање која открива нераскидиву, етимолошку везу између приповиједања и знања (в. ТАРТАЉА 1979: 324–325).

авлији каже исто што и његови претходници: „Пред читаоцем *Проклеће авлије* се, већ на самом почетку романа, појављују два типа наследника целокупне фра Петрове имовине: та имовина је спој алата и вештине (приповедања)“ (Владушић 2010: 162). Ипак, свођење фра Петрове имовине на алат не може се замјерити ниједном од аутора – иако Андрић у свом роману нигдје није написао да је то списак алата, већ рукотворину својих фратара-пописивача досљедно зове списком имовине, на списку какав нам је дат у роману заиста се не налази ништа друго до самих алатки које се при пописивању бацају на гомилу. Управо зато што фра Петрова имовина није само алат, списак не може поуздано свједочити о фра Петровом животу као прича. Који је онда то дио фра Петрове материјалне заоставштине подједнако важан као и алат, а који се не налази на списку, односно шта то недостаје списку да би постао *поузданије* свједочансто фра Петровог живота?

Постоји један детаљ у опису разговора између Ђамила и фра Петра чија је важност промицала досадашњим читањима *Проклеће авлије*: „Разговарали су о разним градовима и крајевима света, затим о књигама, али како нису читали исте књиге, разговор је запео“ (Андрић 2008: 42). Цитат који открива мјесто замуцкивања или запињања разговора оправдава сумњу да је фра Петар, сем сатова и алата, посједовао и неке књиге. Међутим, када у једном тренутку сјећања на оно без чега му је након Ђамиловог одласка живот у тамници био неизмјерно тежак, на оно што му је највише недостајало, фра Петар изговори/завапи: „Ни књиге ни алатке“ (Андрић 2008: 86), постаје јасно да су књиге и алат у животу и лику фра Петра изједначени, сведени на исту раван, тј. да имају једнаку симболичку и егзистенцијалну важност. Како би идеја о књигама као посједу, идеја о књигама као дијелу фра Петрове имовине, била довољно добро аргументована ипак се мора изаћи из романа и завири у фратарску ћелију кроз прозор приповијетке *Труј*. У призору згуснутих ствари, међу којима доминирају часовници, алатке и дијелови пушака, посебну пажњу привлачи опис полице на зиду у коју је фра Петар гледао ослушкујући казальке: „Замишљен, фра Петар је слушао њихов звук, гледајући у раф на дувару на ком су биле *две-ћри књиџе* [курзив М. Т.], стакло ракије са травама, и ред дуња и јабука“ (Андрић 2012: 207).

Моменат у којем разговор између Ђамила и фра Петра запиње, поменути вапај за књигама, као и фратрово посједовање књига откривено у приповијетци *Труј*, даје додатну димензију и онако већ сложеној фра Петровој личности. Описивању живота у којем се вјерска димензија тако складно прожима са световним навикама мајсторисања и поправљања (пушака и сатова у првом реду),⁶ живота чија се суштина испуњава стасавањем у фигуру врхунског приповједача коју конструишу све појединости фратрове

⁶ „Друштвени смисао познавања заната ипак омогућава фра Петру живот шири од религиозне посвећености, практичан а не само духован, технолошки напредан а не само верски и догматичан. Фра Петар је и по томе, а не само по својим духовним моћима књижевни јунак чија карактеризација досеже границе епохе“ (Јерков 1999: 205).

личности, потребно је додати још и то да је фра Петар, поред свега, био и читалац. Запажање које указује на то да је у обликовању фигуре врхунског приповједача учествовало и само читање наводи нас на закључак да између усмене приче и књига какве је читао фра Петар не влада јаз, већ хармонија, односно да Андрићево дјело не открива (умјетничку или неку другу) супериорност/супротстављеност, усмене приче у односу на писану књижевност,⁷ већ усмене приче/књижевности у односу на једно другачије писање. То (другачије) писање својствено је списку какав састављају фра Мијо и фра Растислав и романима које читају. Поред Андрићеве парентезе, цитиране у фусноти, о могућности остваривања идеала усмене приче у писаној књижевности свједоче нам и следеће ријечи Валтера Бењамина: „A među onima koji su priče zapisivali veliki su oni čiji se zapisi ponajmanje razlikuju od govora mnogih bezimenih pripovjedača“ (BENJAMIN 1986: 167).

На основу наведених цитата може се закључити како је у Андрићевој визији будућности ипак задржана вјера у писање (писану књижевност) које ће моћи да испуни оне естетске и етичке критеријуме који су му задати врхунским приповједањем усмених прича. Ту вјеру, међутим, засјењује мисао о томе да су пописивачи фра Петрове имовине у роману представљени као побједници, па се отуда и њихово писање може одредити као побједничко у односу на приповједање – односно на књиженост – чији је представник мртав. У тој минијатурној сцени пописивања огледа се Андрићев највећи страх за судбину књижевности и његова слутња која постаје појачана управо изостављањем књиге из самог чина записивања. Наиме, ако књига, попут приче, врло јасно симболизује књижевност и представља њену идеалну метафору, а списак, опет, упућује на писање, онда изостављањем књиге са списка фра Петрове имовине Андрић антиципира један другачији дискурс писања у којем више неће бити мјеста за књижевност. Другим ријечима, у временима која долазе писање више неће бити ствар књижевности већ ствар бирократије, медија и идеологије... Апокалиптична помисао да је књижевност изостављена из самог писања, да је отргнута од нечега што је неотуђиво њено, најављује нову доминанту у таквом дискурсу. Та доминанта заправо је дехуманизован текст. Текст чија побједа није лијепа, као што ни он сам није лијеп. Текст попут документа, списка, полицијског записника и идеолошки обојене публицистике, филозофије или фикције.⁸

⁷ О томе нам свједочи и позната парентеза из саме *Проклеће авлије* коју Андрић подвлачи као фра Петрову мисао: „Јер, шта бисмо ми знали о туђим душама и мислима, о другим људима, па према томе и о себи, о другим срединама и пределима које нисмо никада видели нити ћемо имати прилике да их видимо, да нема таквих људи који имају потребу да усмено или њисмено [курзив М. Т.] казују оно што су видели и чули, и што су с тим у вези доживели или мислили. (...) Тако је мислио фра Петар, слушајући опширно и заобилазно причање Хаимово (...)“ (Андрић 2008: 47).

⁸ Као скромни прилог овом тумачењу могло би се додати запажање које се тиче позиције читаоца у *Проклећој авлији*. Није тешко примјетити да је свијет Андрићевог кратког романа удешен тако да у њему свако ко има било какве дубље везе са књигама и

Иако се на основу досадашње анализе може примјетити Андрићев страх за судбину књижевности у временима која долазе након модернизма, постоји ли у самом начину компоновања *Проклеће авлије* нешто што подсјећа на постмодерно обликовање романа?⁹ Александар Јерков је добро закључио како усмени приповједачи у *Проклећој авлији* немају романескну свијест (в. Јерков 1999). Уколико се цитира било који одломак у којем се унутар романа описује нечије усмено приповиједање види се да је то приповједање које може да се прекине и настави било гдје и било кад, приповиједање без устаљеног реда и правила у којем се нешто може казивати поново, нешто изостављати, приповиједање које може трајати бесконачно дуго.¹⁰ Такво приповиједање својствено је усменој причи која нема свијест о себи као цјелини која негдје треба да почне и негдје да се заврши. Отуда је фигура ауторског приповједача, како истиче Јерков, изузетно важна: он је ту да од поменутих прича обликује роман. Да установи неки ред и нека правила. Тако се фигура ауторског приповједача у *Проклећој авлији* приближава фигури постмодерног приређивача. Андрићева романескна стратегија заправо је најави једне од романескних стратегија постмодернизма, а ево и зашто: документ, за разлику од усмене приче, има свијест о себи као о завршеној цјелини, али нема свијест о себи као дијелу неке веће, романескне цјелине коју креира приређивач групишући, коментаришући и приређујући документе/писана свједочанства. Као што приређивач у постмодерној прози приређује документе на основу којих обликује роман, Андрићев ауторски приповједач као да приређује усмене приче, коментарише их, групише и по потреби скраћује како би роман био сачињен. Коначан облик приче није више у рукама онога ко је приповиједа (јер он ни нема свијест о њеном коначном

књижевношћу пати и страда. Ђамил је љубитељ књиге и науке, фра Петар приповједач и читалац, Џем султан пјесник, Карађоз је неко ко је у младости волио књиге, а и судија који покушава да избеги Тахирпашиног сина привржен је књизи. Ипак, судија не може да изађе на крај са књигомрзивим валијом, на Карађозовом лицу може се примјетити „сузни грч“ изазван свијешћу о свијету којем припада, а о терету са којим се носе фра Петар, Ђамил и Џем, у чијим животима књижевност има најважнију улогу, није неопходно посебно говорити. Међутим, животи тројице поменутих јунака су на неки необјашњив начин истовремено и најљепши. У тој амбивалентности је ваљда саздан и сав парадокс постојања бића у чијем је духовном обликовању књижевност имала посебно мјесто.

⁹ Слободан Владушић је већ указао на отјелотворење поетике усмене приче, која је задата као идеал али не и остварена у Андрићевом опусу, у поетици постмодернизма (в. Владушић 2010: 168).

¹⁰ Илустрације ради, погледајмо један опис фра Петровог приповиједања: „Причао је као човек за ког време нема више значења, и који стога, ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност. Његова прича је могла да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја“ (Андрић 2008: 19). Ђамилово приповиједање такође одликују сличне особине: „Без увода и видљиве везе, без временског реда, младић би почињао да прича неки приказ из средине или са краја Џемовог заточења“ (Андрић 2008: 72).

облику) већ у рукама ауторског приповедача, односно постмодерног приређивача. Тако се можда и појавио онај најзагонетнији лик Андрићевог кратког романа. Чини се да безимени младић представља неку врсту алтернативе читаоцима *Проклеће авлије* па и самом роману – он је једини који посједује причу у њеном изворном облику, прије него што је она постала роман. Али ко је заправо тај младић који нема име?

Питање идентитета неименованог младића са почетка и краја *Проклеће авлије*, као и загонетност његовог ћутања, наметнули су се као неки од важнијих херменеутичких проблема овог кратког романа. Иво Тартаља у *Приповедачевој естетичности* поменути лик именује као *дух слушања*, остављајући могућност да је фра Петров слушалац по вољи у ствари наратор из ранијих прича о фра Петру.¹¹ Таквој могућности придодата је и једна позитивистичка претпоставка која слуги да је безимени младић можда и сам аутор. Она је оправдана историјском чињеницом да се први ликови фратара у Андрићевој прози појављују истовремено са завршавањем докторске дисертације и наводи из биљежака Љубе Јандрића *Са Ивом Андрићем* које се тичу Андрићевог истраживања живота босанских фрањеваца и његових личних искуства са њима (в. ТАРТАЉА 1979). Загонетна фигура младића означена као *дух слушања* доведена је у везу са наратором, а затим и самим писцем који је, према Тартаљи, одлучио да своје присуство овог пута прикаже са дистанце.¹²

Још комплексније тумачење лика безименог младића, које открива неке друге херменеутичке и књижевноисторијске перспективе, српска књижевна наука добила је након читавих двадесет година са већ поменутим текстом Александра Јеркова. На самом почетку свог тумачења ове фигуре Јерков уочава и покушава да проникне у потенцијалну прећутану везу између безименог младића и фра Растислава, слутећи да је и фра Растислав био фра Петров слушалац. Сем што је наслућивањем везе између младог фратра и младића указано на опозицију у којој је насупрот фра Мијиной старости постављена младост, ово мјесто је добро аргументовано подсјећањем на то да су грдње које фра Мијо упућује младом фратру одјек његових некадашњих препирки са фра Петром (в. ЈЕРКОВ 1999: 214).¹³ Поменута веза је, међутим, иницирала

¹¹ „Фра Петров слушалац у *Проклећој авлији* који се гануто сећа недавних причања старог Андрићевог јунака могао би по свему бити исто то лице које се раније јављало као наратор. Сада му је доб одређена: младић је. Али *младић* не прича. Ни он, овде, није оличени 'дух приповести'. Тај младић је, пре, оличени 'дух слушања', меланхолични одјек приче“ (ТАРТАЉА 1979: 132).

¹² „У силуети наратора потоњих приповедака с мотивима из манастирског амбијента, оног дискретног приповедача који наступа у првом лицу и приказује се као фратров пријатељ и слушалац – писац као да је, симболичким језиком, пројектовао сопствено присуство. Али неколико деценија касније, довршавајући *Проклећу авлију*, писац је могао осетити потребу да и своје идеално присуство у старом манастиру прикаже са дистанце. Можда се баш тако јавио безимени младић о којем се говори у трећем лицу“ (ТАРТАЉА 1979: 134).

¹³ Овде треба додати још нешто: називање фра Растислава фра Распиславом показује колико је Андрић градећи *Проклећу авлију* пазео на сваки детаљ. Распислав је погрдан

и луцидну претпоставку да је и име тајанственог младића, попут Растислављевог, као из романа и наново покренула питање – зашто га онда не сазнајемо.¹⁴ Ово тумачење, међутим, и сам аутор подвлачи као недовољно поуздано будући да текст романа не пружа довољно доказа за то (в. Јерков 1999: 217). Као једно од крајњих рјешења ове романескне загонетке¹⁵ Јерков износи тумачење лика безименог младића као Андрићево одустајање од стварања још једне фигуре умјетника која би довела до нарушавања одабране романескне стратегије која је уједно представља и Андрићев одговор на проблеме и дилеме стварања модерне поетике романа (в. Јерков 1999: 220–221). Разлажући младићево стање свијести на неизрециве мисли о љепоти фра Петровог причања и мисао о смрти која је засјенила сјећања на причу, Јерков на концу своје анализе тумачи младића као скривену фигуру читања *Проклеће авлије* која је ту да потврди мисао о пролазности и коначној смрти, а његово ћутање, или њемост условљену непоновљивошћу љепоте причања, као „симболичку фигуру цјелине романа која је обликована да посвједочи оно што је неизрециво“ (в. Јерков 1999).

Тумачење Слободана Владушића од посебне је важности у контексту започетог низа Тартаља-Јерков јер у извесној мјери полемиче и води херменеутички дијалог са својим претходницима. Насупрот Јерковљевој опозицији, у којој су безимени младић и фра Растислав супротстављени фра Мији, Владушић поставља другачију опозицију у којој једну групу ликова чине фра Мијо и фра Растислав, а другу фра Петар и младић.¹⁶ Из Тарталине мета-

назив за некога ко је склон расипању, па пошто су фра Мијине грдње одјек некадашњих препирки са фра Петром, а те препирке су често биле вођене због тога што је фра Петрово трошење новца на алат за фра Мију било расипање, онда минијатурна игра ријечима може да послужи као додатни аргумент који учвршћује Јерковљево тумачење (уп. Јерков 1999: 214).

¹⁴ „Име непознатог младића који стоји крај прозора фра Петрове ћелије, међутим, не сазнаје се – да ли је то због тога што би на основу имена одмах могло да се закључи да је и оно као 'из романа'? Наговештавајући романескну природу приповедања, аутор не жели да младића обележи као неког 'из романа'. Прича која следи везана је за младићева сећања, а ауторски приповедач се стара за њен романескни облик, зато роман поетички и не сме припадати младићу јер би га то представљало као плод маште, додавања и кићења, а прича мора да садржи снагу сведочанства и моћ присећања, коменоративни, трагички патос. Приповедачава улога и младићева сећања су раздвојени зато што свако од њих роману дарује једну драгоцену димензију која је другоме неприступачна. Да је за непознатог младића речено исто што и за младог фратра, то би исувише непосредно утицало на обликовање романа, ауторски приповедач би био сасвим развлашћен“ (Јерков 1999: 215–217).

¹⁵ Како овај део текста не би био још више оптерећен опширним цитатима, треба рећи да овде нису изнете све перспективе које открива Јерковљева анализа. Између осталих, нарочито је занимљива она у којој се безимени младић доводи у везу са Андрићевим есејом *Ликови* и тумачи као један „виши облик израза од било ког лика који нешто казује“, при чему веза између Андрићевог лика и есеја постаје убједљивија када се примјети да су ликови о којима се говори у есеју заправо ликови у цркви, напуштеној и разрушеној, а безимен младић стоји крај прозора фра Петрове ћелије (в. Јерков 1999).

¹⁶ „Наиме, романескно порекло имена фра Растислава тај лик, по аналогији са младићем, чини репрезентом романа. Штавише, чини се да релација између фра Мије и фра

форичке одреднице младића Владушић извлачи крајње домете: за њега младић остаје баш то – дух слушања – али је његово тумачење позиције безименог младића у самом роману знатно развијеније.¹⁷

Замуклост усмене приче која се објављује младићевим ћутањем ипак не мора да буде крајња консеквенца тог ћутања. Ако је тако, онда је континуитет који постоји између фра Петра и његовог слушаоца озбиљно доведен у питање будући да изостаје моменат даљег преношења приче који је важан сегмент културе усмености. Сем тога, тешко је повјеровати, колико год то у претходим тумачењима имало смисла, да би Андрић пламен приче и причања потпуно угасио баш у лику фра Петровог слушаоца по вољи, без којег ни сама прича не би могла да почне. Тешко је повјеровати управо због тога што нам је фра Петар дат као двоструки идеал: једну страну тог идеала чини способност слушања/наслеђивања, а другу приповједања/предавања. Чини се, међутим, како Тартаљина синтагма *дух слушања* која је нашла одјек и у потоњим тумачењима Андрићевог кратког романа у великој мјери ограничава перцепцију лика безименог младића. Она нас нужно наводи на закључак да се континуитет наслеђивања усмене приче у *Проклејтој авлији* и завршава младићевим ћутањем. Младић, наиме, није неко ко причу само слуша већ и неко ко причу памти. Иако особина неодвојива од епске усмене традиције, слушање не значи ништа уколико га прожима заборав. Стога је

Растислава, те покојног фра Петра и безименог младића образују две групе ликова, од којих прва обелодањује романескну свест, а друга усмену/приповедачку. Не треба олако превидети ни чињеницу да фра Мијина способност да препозна име које потиче из романа значи да је и сам могао читати такве романе. Сем тога, гуњћање фра Мије, које се обзнањује као 'одјек његових давнашњих препирки са покојним фра Петром' (Андрић 2005, 7) подвлачи контраст између једне и друге групе ликова“ (Владушић 2010: 161). Овај увид Владушић заокружује констатацијом да су фра Петар и безимени младић, насупрот фра Мији и фра Растиславу, представници „генерацијског континуитета“ (в. Владушић 2010: 162).

¹⁷ „Пред читаоцем *Проклеће авлије* се, већ на самом почетку романа, појављују два типа наследника целокупне фра Петрове имовине: та имовина је спој алата и вештине (приповедања). Лик фра Петра симболизује идеални спој свега онога што алат и приповедање могу да симболизују: спој материје и духа, видљивог и невидљивог, технике и људскости, хардвера и софтвера. Ма како интерпретирали причу и алат, њихов однос у лику фра Петра краси осећање мере. Та мера је поремећена смрћу фра Петра, јер не знају сви који га наслеђују шта ће са оним што су наследили: док младић размишља о вештини приповедања која се не може више поновити, али му то не смета да остане дубоко свестан лепоте и значаја онога што је слушањем у извесном смислу и наследио, дотле фра Мијо у самом алату види само непотребно потрошене паре. У овом другом случају изостаје узајамно присвајање између наследства и наследника, или пак моменат идеалног наслеђивања који је Андрић описао у причи *Чаща*, у којој се као наследник, не случајно, појављује фра Петар. Тако се оно што је код фра Петра било сједињено у јединству личности или, прецизније речено, у јединству жанра, сада распада на две групе наследника, на дух слушања и ликове записивања, на усменост која је замукла и победоносну романескност чија победа није лепа: њој је преостало само да записује, слаже и ређа материјалне остатке једног живота, који сасвим слободно можемо упоредити са празном шкољком или талогом, јер у оба случаја оно што остаје више ничему не служи“ (Владушић 2010: 162–163).

младића можда правилније разумјети као дух памћења/сјећања који у својој меморији чува вриједност и љепоту приче коју је чуо и приповиједања какво је слушао, потенцијалног настављача фра Петрових причања који више нема коме да приповједа, а нарочито не онима који су склони записивању/пописивању.¹⁸ То би онда значило да се у *Проклећој авлији* не ради о коначној смрти приче, већ о ишчезнућу примаоца, као и у Андрићевој *Госпођици*. Са ликом безименог младића Андрић је, ипак, отишао много даље. Можда за његовим идентитетом, насупрот Тартаљи, умјесто у прошлости, треба трагати у будућности.

Јерковљево размишљање о томе да младић није именован како не би, попут фра Растислава, и он био означен „као да је из романа“ могло би послужити као добар аргумент који учвршћује тумачење да је младић (потенцијални) настављач фра Петровог причања. Чини се да Андрић Растислављево име доводи у везу са романом како би инсистирао на некој врсти природне везе између романа и имена. Другим ријечима, ако је име оно што непосредно упућује на роман (било да се ради о имену аутора, било о именима романескних јунака), безименост нас врло директно асоцира на анонимност усмених приповједача. Као да је прича у *Проклећој авлији* прешла и обрнут пут. Она не само да се из усмености преточила у текст романа, већ је преношењем путем ланца који чине именовани приповједачи враћена на извор анонимности. Процес враћања приче на такав извор постаје још сложенији ако се примјети да је један дио онога о чему фра Петар приповједа свом безименом слушаоцу текстуалног поријекла: ријеч је о историји Џем-султана за коју Тамил, прије него што је исприповједа фра Петру, сазнаје из књига, односно из писаних историјских извора.

¹⁸ Фигура одабраног слушаоца обликује фигуру потенцијалног приповједача, а ево шта о памћењу као епској особини мисли Бењамин: „Pričati priče uvijek je umjeće pripovijedati ih dalje, i ono se gubi ako se priče više ne pamte. Ono se gubi jer se više ne tka i ne prede dok se slušaju. Što je slušač spremniji na samozaborav to mu se dublje utiskuje ono što je čuo. Tamo gdje ga je zahvatio ritam rada on osluškuje priče na takav način da mu dar da ih pripovjeda dolazi samo od sebe. Tako je, dakle, sačinjena mreža u koju je utkan dar pripovijedanja. (...) Mnemozina, ona koja pamti, bila je u Grka muza epskoga. (...) Sjećanje zasniva lanac tradicije koji ono što se zbilo vodi dalje od naraštaja do naraštaja. Ono je muzičnost u epici u širem smislu, te obuhvata posebne muzične vrste epskoga. Među njima je na prvom mjestu ona koju utjelovljuje pripovjedač. Ono uspostavlja mrežu koja na kraju međusobno vezuje sve priče. Jedna se nadovezuje na drugu kako su to uvijek rado pokazivali veliki pripovjedači, osobito orijentalni“ (BENJAMIN 1986: 172–178). Констатовање младићевог сјећања постоји и у другим тумачењима *Проклеће авлије*, али му се у овом контексту не придаје посебан значај: „Док снег завејава свеже раскопану земљу око монаховог гроба, то предање се буди у сећању његовог младог слушаоца и титра као духовни пандан покојниковој материјалној заоставштини коју пописују у другој соби“ (Тартаља 1979: 128). Тартаља чак и наглашава важност памћења, али ипак дефинише младића као *дух слушања*: „Читаоцима *Проклеће авлије* фра Петрово причање није пренето у првобитном облику. Оно је сачувано тек у памћењу једне фигуре из оквирне приче, оног младића које се крај прозора монахове ћелије гануто сећа покојниковог причања. Додуше, добро памћење је битна претпоставка младићеве улоге“ (ТАРТАЉА 1979: 129–130).

Владушићево тумачење, како то наводи и сам аутор, отвара велику могућност за интерпретирање приче и алата. Дјелује, међутим, како између поменутих дијелова фра Петрове заоставштине постоји нека још пристија веза. Иако алат веома непосредно упућује на технику и мајсторство, треба имати на уму да фра Петрово занатско умијеће превазилази мајсторисање над материјалним стварима. Он је истовремено мајстор приче и причања¹⁹ па се отуда алат у лику Андрићевог приповједача уједно може тумачити и као симбол за технику/вјештину самог приповиједања, али након фра Петрове смрти алат чак ни симболички не припада младићу. Он је и у свом материјалном и у симболичком значењу припао фра Мији и фра Растиславу и у оба случаја остао неискоришћен. Као материја он се од појединачних конкретности претвара у хрпу непотребних предмета (или непотребно потрошеног новца), а као техника приповиједања у безличном писању својственом састављању списка такође не може бити искоришћен. Његова појединачна вриједност, на нивоу реалног, бива обесмишљена неупотребљивом гомилом, док његова потенцијална приповиједачка виртуозност, на симболичком нивоу, постаје мртва бирократија.

Уколико алат у случају фра Петра симболизује технику/вјештину приповиједања, онда није на одмет примјетити да фратар ту технику није одувјек посједовао, већ ју је стицао временом, сакупљајући алат. Зато младић ни не треба да наследи алат, као што ни фра Петар није наслјеђивао технику приповиједања оних приповједача које је слушао и од којих је наслјеђивао приче.²⁰ Та помисао, да се вјештина приповиједања стиче временом (а Андрићев идеални приповједач то постаје тек у старости), не даје нам за право да прерано отпишемо безименог младића. Можда баш зато, како би инсистирао на његовој младости, Андрић не именује овај лик: чињеница да је одабрани слушалац (потенцијални приповједач) који наслјеђује причу млад, важнија је од његовог имена. Другим ријечима, инсистирањем на *безимености* младића његова *младост* стављена је у први план, добијајући тако предност над именом које би га ограничило.²¹

¹⁹ Ево једног од многобројних цитата који се могу срести у тумачењима Андрићевог приповједача који потврђује ову констатацију: „Тај мајстор усменог приповедања дозвоа је своје успомене на Авлију као назаборавно искуство“ (Тартаља 1979: 128).

²⁰ С тим у вези, не би било лоше указати на поређење фра Петровог и Ћамиловог приповиједања које открива њихову међусобну разлику: „Много дуже и живље и другачије, и са другим смислом говорено, било је оно што је фра Петар чуо од свог новог пријатеља“ (Андрић 2008: 70).

²¹ Ово тумачење постаје још убједљивије у тренутку када се погледа поглавље *Семантика имена* у Тартаљиној *Приповедачевој естетичности*. То поглавље показује колико је поступак именовања важан симболички детаљ који у великој мјери олакшава тумачење *Проклетје авлије*. Када се задре у тајанствено порјекло њихових значења, имена и надимци у Андрићевом кратком роману откривају духовне профиле јунака који их носе. Тако, на примјер, Карађозово име Латиф на турском значи нежни што, за разлику од поменутог надимка за који и сам Андрић откривајући мрачну страну, гротеску и театаралност свог

Када би младић имао име оно би морало бити симболичко, а то би значило да је његова присуство чвршће везано за роман, као и да је он сам ограничен симболиком сопственог имена. Овако он не припада само роману већ и ономе што долази након *Проклеће авлије*. Његово ћутање оправдано је, дакле, његовом младошћу која, заједно са тим ћутањем и безименошћу, симболизује младићеву недовршеност. Та недовршеност еквивалентна је још једној битној недовршености у овом роману која се не смије олако пре-видјети, а то је недовршеност списка фра Петрове имовине. Младић, дакле, симболизује ону књижевност која тек мора да стекне сопствене алатке како би оправдала улогу наследице, затим помоћу тих алатки исприча нову непоновљиву причу чија ће љепота бити неизрецива и говорити сама за себе. Та прича биће уједно и њено име. Колико год била нова и непоновљива она би требало истовремено да васкрсне у себи и све оно што је наследила – а васкрсења, опет, не бива без смрти. Потенцијално довршавање списка имовине, опет, имплицира контакт фра Мије и фра Растислава са књигама, и то не било каквим књигама, већ књигама које је читао фра Петар, симбол истине, врхунске умјетности и континуитета. Тај контакт могао би бити одлучујући јер би симболички фра Мију и фра Растислава преобразио у поуздане свједоке, можда и у врхунске писце који су тек у додиру са књигама схватили важност онога што су наследили, па је тако од недовршеног списка настао један хуман текст (можда и роман?), а затим је од докумената почела да настаје врхунска књижевност чијих примјера међу дјелима која долазе након *Проклеће авлије* има много, а чији су аутори дали Андрићу најљепши одговор који је на своје сумње у (пост)модернизам, чију је поетику наслуђивао, могао да добије. Не препознаје ли се у једној таквој могућности читања ових ликова и најава једног Киша? Питање које се тиче судбине књижевности, која не би требало да буде ништа друго до судбина поетике и истине коју само књижевност зна да сачува и антиципира, и даље је отворено. Ако се

јунака каже да долази из турског позоришта сенки, показује и ону другу црту Карађозове личности која постоји мимо Авлије – ону у чијем је оку могуће примјетити сузни грч. Надимак Софта, који у роману носи онај који никада сам не проговара већ слуша и уплиће се у туђа маштања, према ријечнику турцизама значи ђак или ученик. Турска реч *заим* значи *йосед*, док изворно, арапски, означава *йрејшеденџа* којем је некакав посјед и једини циљ, што је чини врло блиском нашем *заимајши*. Не дјелује као да је Андрић случајно ово име намјенио лику који је обузет жељом да се добро ожени и стекне иметак. Ако на арапском име Ђамиловог оца Тахира значи *чисти*, а име историчара из Смирне *савршени*, ако Хаимове име – име онога који прича само о туђим животима – на хебрејском значи *живоји* (а у том језику ова именица је *pluria tantum*, дакле истовремено означава множину, упућује на животе), ако име Петар, чије наглашено симболичко значење у библијској историји Тартаља подвлачи, води поријекло од хеленског *πέτρος* што значи *камен* или *сипијена* постаје јасно колико су имена јунака *Проклеће авлије* уткана у њихову судбину и перцепцију (в. Тартаља 1979: 72–77). Према томе, уколико су имена јунака у *Авлији* толико важна, колико онда поетички значајан мора бити једини лик који нема име? Односно, колико може бити занимљиво одгонетнути зашто га нема?

недовршеност списка и фигура безименог младића у будућности буду састајале у својој довршености испод бјелине која свему одузима „стварни облик, а даје једну боју и један вид“ можда поново угледамо свијет због којег вреди гледати, ходати и дисати. Ако се то не буде дешавало, остаћемо заувјек заробљени у хладној пустињи без имена и знака, која ће по нашим животима исписивати своју бјелину.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. Белешке за писца. *Српска књижевна критика. Писци као критичари ъосле Првог светског рата*. Књ. 16. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1975.
- Андрић, Иво. Код казана. *Сабране љриповејке*. Београд: Завод за уџбенике, 2012, 123–127.
- Андрић, Иво. Прича о везирином слону. *Сабране љриповејке*. Београд: Завод за уџбенике, 2012, 267–282 .
- Андрић, Иво. *Проклеја Авлија*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Андрић, Иво. Труп. *Сабране љриповејке*. Београд: Завод за уџбенике, 2012, 207–211.
- Владушић, Слободан. Роман и смрт приповедања – жанровска кавга у Андрићевој *Проклејој авлији*. *Свеске Задужбине Иве Андрића*. Бр. 27. Београд: Задужбина Иве Андрића, 2010, 155–170.
- Јерков, Александар. Неизрецива мисао смрти и неименљиво у *Проклејој авлији*. *Свеске Задужбине Иве Андрића*. Бр. 15. Београд: Задужбина Иве Андрића, 1999, 185–229.
- ТАРТАЉА, Иво. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит, 1979.
- *
- BENJAMIN, Walter. Pripovjedač. *Estetički ogledi*. Truda Stamać, Snješka Knežević (prev.). Zagreb: Školska knjiga, 1986, 166–187.

Marko S. Tošović

THE PROPERTY LIST OF FRA PETAR AND THE NAMELESS YOUNG MAN – THE ANDRIĆ QUESTIONING OVER THE FATE OF LITERATURE

Summary

The paper analyzes the relationship between the document and the oral stories, a list of assets and figure of nameless young man through which Andrić's "The Damned Yard" expressed foreboding which testifies an uncertain fate literature after modernism.

Andrić's novel shows the poetic vision of postmodern poetics of the novel, while the incompleteness list and silence of the young man recognizes the outstanding issue of destiny of literature in the time ahead of us. It has been concluded that Andrić had spotted cutting off the literature from the discourse of writing as one of the ultimate consequences of this fate, while at the same time he had preserved the faith in the possibility of its immortality.

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Центар за истраживање и популаризацију српске књижевности

markotosovic.sk@gmail.com

Др Едита Ј. Андрић

РЕЦЕПЦИЈА АНДРИЋА У МАЂАРСКОЈ
КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ
– СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА *ГОСПОЋИЦУ*

Рад је посвећен рецепцији Андрићевих дела и његовог романа *Госпођица* у мађарској књижевној критици. На почетку се студија осврће на улогу превода у вредновању преведеног дела, односно оригинала. У наставку се говори о односу мађарске критике према Андрићевим делима, са посебним освртом на коментаре академика Имреа Борија везане за роман *Госпођица*. Затим се вредносни судови покушавају сажети у четири главне црте које су заједничке свим критикама Андрићевих дела на мађарском језику, а то су језик и стил нашег нобеловца, начин на који он манипулише временом, мудрост испољена у његовим делима, као и карајактеризација ликова и универзалност људских особина. Посебно поглавље се бави андрићевским мотивима у војвођанској мађарској књижевности.

Кључне речи: Иво Андрић, књижевна критика, рецепција, превод, *Госпођица*, мађарски језик.

1. Увод. Рецепција неког књижевног остварења из страних/других књижевности (било да се ради о књижевној критици или читалачкој публици) у великој мери зависи од квалитета превода тог дела на циљни језик. Чињеница да ли је и у којој мери преводилац успео да пренесе поруку и дух оригинала игра једну од пресудних улога код прихватања књижевног дела у новој средини, али то није једини чинилац који утиче на рецепцију књижевног дела. Да ли превод одговара духу језика циља, да ли је читљив и да ли читаоцима пружа естетски доживљај, или се пак осећа утицај изворних формулација, где преводилац није успео да се отме упливу структура из изворног језика (што доводи до тешкоћа у читању и доживљавању самог текста). Други врло битан чинилац рецепције је и успех који је оригинал имао у изворној култури – да ли га је критика хвалила или кудила. Андрићеве романе су углавном здушно величали како у јужнословенским тако и у компаративистичким круговима. Све осим једног. *Госпођицу* је критика

оспоравала од самог њеног појављивања. Питамо се због чега. Неко ко ово питање посматра са стране, неко ко је можда мање упућен у српске књижевне токове може да закључи да се ради о промени тематике Андрићевих романа, о нечему сасвим другачијем од очекиваног. Овај кратак роман је по свему другачији, посебан. И намеће се природно питање: да ли би роман оспоравали и да га је написао неко други или да је редослед објављивања Андрићевих романа био другачији.

2. МАЂАРСКА КРИТИКА О АНДРИЋУ. Први преводи Андрићевих дела на мађарски језик објављивани су у југословенским мањинским часописима, али су убрзо, већ средином прошлог века, књижевни критичари у Мађарској показали интензивно интересовање за његово писање. О његовом стваралаштву писали су многи мађарски аутори, како у матици тако и у бившој Југославији. Критичари који су из Србије или потичу са ових простора су читали његове стихове, новеле и романе претежно у оригиналу, будући да су добро владали српским језиком. Цитирамо Беату Томка која констатује да „читање прозе Иве Андрића, без да се то чини у оригиналу, заинтересоване лишава изузетног доживљаја“ (Томка 2007), алудирајући индиректно на квалитет превода. Због чињенице да су Андрићеве текстове читали на изворном језику, већина њих с правом говори о приповедачком стилу и префињеном начину изражавања нашег нобеловца, те се ретко дотичу превода. Они пак, који су дела читали у преводу, судећи по коментарима и критикама, подједнако су уживали у романима, јер заправо нису били свесни чега су лишени. Само су појединци који се баве критиком превода свесни разлике, јер једино они ишчитавају текстове паралелно, анализирајући детаље.

Од великог броја објављених текстова треба поменути приказе Андрићевих приповедака из пера Ласла Немета (NEMET 1940) и Ернеа Казмера (KÁZMER 1940). Немец је мишљења да код Андрића постоји „тежак осећај за форму“ који подсећа на мађарске писце реалистичких романа, са опаском да је то код Андрића изражено „на можда мало борбенији, зачињенији и жешћи начин“¹.

Казмер Андрићев изузетни списатељски дар упоређује са швајцарским писцем Ц. Ф. Рамизом и трансилванијским мађарским приповедачем Ароном Тамашијем.

Андрићеве новеле су мала ремек-дела, класично чиста а ипак са немирним одразом. Можемо да их упоредимо са далеким, великим остварењима светске књижевности, али данас се већ ова људска Европа сузила на величину нашег писаћег стола. Постали смо превише блиски и духовно прерасли у суседе. У новелама Иве Андрића обраћа нам се дух нашег суседа. Пристојно је, али је и вредно пажње послушнути га. Другачије

¹ Дослован превод би био: „можда мало борбеније, са јачим зачинама и већим промилом алкохола“.

говори од осталих писаца у Западној Европи. Храброст списатељског изражавања, налик свежем јужном ветру, представља његову врлину које се још дуго нећемо заситити (KÁZMÉR 1940: 148)².

Јанош Херцег (преводиоца *Госпођице*) је просто очаран новелама Иве Андрића и у својој студији наводи како се теорија миљеа Иполита Тена у њима потвђује у потпуности. „Чак је применљива и на људе који су под утицајем јужњачке, приморске климе комотни, тврди и страствени“ (Толди цитира ХЕРЦЕГА, 2016). За њега су Андрићеве ране новеле право откриће и чита их са великим интересовањем.

О роману *На Дрини ћуприја* објављено је више приказа, у њима се у први план ставља „дубок и свестрани опис људске душе, као и уметничко осликавање природних лепота“. Ласло Хадровић је између осталог истакао да „снага романа није толико у композицији, већ у мајсторском приказу и разради детаља. [...] ово дело је највернији путоказ ка нашем јужном суседу“ (HADROVICS 1947: 78).

Иштван Пот нам открива могући разлог због којег критика није адекватно одреаговала на романе *Травничка хроника* и *Проклећа авлија* (па и *Госпођице* – додајемо ми). Наиме, преводи ових дела објављени су баш уочи познатих историјских дешавања 1956. године у Мађарској³.

Калман Дудаш у свом есеју о нобеловцу Иви Андрићу пише са најдубљим поштовањем:

[...] променљивост и узбурканост људских односа, ставова, мишљења и осећања он не приказује радњом, сродан је Толстоју само можда по радикализму, јер Андрић је у марксистичком смислу речи радикал: стварима прилази увек из угла саме суштине, из перспективе самог човека. Тако и свету, који окружује ликове, даје људску природу (DUDÁS 1962: 190).

Хадровић је објавио пригодан текст о Андрићевом стваралаштву одмах по добијању Нобелове награде, у којем детаљно говори о његовом списатељском опусу и развоју. Између осталог, наглашава да почетак Андрићевог стваралаштва пада у раздобље када је европска књижевност већ превазишла натуралистички, природно-научни начин писања, и поново се са интересовањем окреће емоционалној карактеризацији људске душе, покушавајући да одгонетне и најскривеније тајне, те да за најтананије емоционалне манифестације пронађе одговарајући књижевни израз.

И за Андрића је најзначајнији списатељски проблем постао душевни свет појединца [...] То што га поменуто интересовање није одвело на клиско тло и у крајности које су карактерисале модерне правце у књижев-

² Цитате из литературе је са мађарског превела ауторка овог рада.

³ Демократска револуција, оружани устанак против Ракошијевог режима и совјетске превласти.

ности, а које су вребале на сваком кораку, већ је стварао класична дела може да захвални срећној синтези интелектуалних и духовних особина које поседује. Од хистеричног самопоказивања и самохвалисања сачувала га је мужевна уздржаност, од лутања по конфузним визијама одвратила га је вера у смисао, а од екстравагантних форми га је суздржавала дубока понизност према уметности. Све оно што је научио од експресионизма у књижевности и од научне психоанализе, за њега је представљало само начин сагледавања проблема, и откривања људске душе. Код њега је анализа невидљив процес, а све оно што је затим томе додао као уметник довело је до резултата: брижног уклапања, јасног излагања, и дела које је обасјано смислом. Андрић методичношћу научника испитује, разлаже на делове грађу својих романа, да би брижљивошћу правог архитекте уметника саградио грађевину добро конструисану, складну, лепу али уједно и чврсту, отпорну на време (HADROVICS 1961: 1888).

По Хадровичевим речима, Андрић се ухвати за неки људски нагон, осећање, страст, подсвесну жудњу, душевну бол или целовит сложен људски карактер и натукне га на неки лик. Затим тај лик пројектује у прошлост, стави му маску тога доба, оживи га реалистичним уметничким потезом и дочара нам га бројним ситним појединостима. Око њега испреда причу да би што пластичније приказао његов психички перформанс. То чини на тако веродостојан начин, да читаоцу не преостаје ништа друго него да све прихвати као збиљу. Његова уметност има дар да проблеме и сагледавање истих сажме у несраскидиву целину. Илузију стварности само повећава тиме што његова списатељска личност остаје у позадини, искључује се лиризам, а опис наизглед равнодушно, објективно тече (HADROVICS 1961).

Хадрович говори о Андрићевој „варљивој уметности“, јер по његовим речима, има оних које је заиста заварао, те су помислили да му је главни циљ опис Босне у турско доба и у доба монархије, постављајући питање, да ли је заиста дао веродостојну слику. Пребацивали су му да је описивао само тамне стране босанског живота, ниске страсти, преке карактере, тешке душевне борбе, да не види лепоте и ведру страну овог миљеа. Пребацивали су му и недостатак храбрости.

Све то произилази из недовољног познавања Андрића и његових дела. Овај писац своју страст према уметности не доживљава кроз идејну сферу стварања, нити сврху свог рада налази у веродостојном описивању стварности. Идеал му је психолошка анализа и артистичко изражавање (HADROVICS 1961: 1889).

Петер Варга Андрића упоређује са Вазовим⁴, Садовенуом⁵, Жирашеком и Ванчуром⁶, Крлежом, а од мађарских писаца, по његовом мишљењу, сродан му је Жигмонд Мориц, и то највише по свом реализму (VARGA 1962: 151).

⁴ Бугарски песник.

⁵ Румунски приповедач.

⁶ Чешки писци.

3. ИМРЕ БОРИ О *ГОСПОЋИЦИ*. Најсвеобухватнији приказ ипак даје професор и академик Имре Бори у монографији посвећеној Иви Андрићу (Bori 1992). Овом приликом ћу се осврнути на његове коментаре у вези са романом *Госпођица*. Бори констатује да Андрић *Госпођицу* почиње да пише одмах по завршетку романа *На Дрини ћуприја*, јер – парафразирајући речи Вилема Фокнера – шта би иначе писац имао да ради после успешно обављеног посла, него да крене са писањем следећег дела (Bori 1992: 115).

Временске димензије везане за одређено прозно дело обично можемо да посматрамо у три нивоа: с једне стране најприсутније у самом делу је време радње романа, затим време у коме настаје дело и на крају временска перспектива читаоца. Прво је непроменљиво и свеприсутно у роману, јер свака радња има свој почетак, свој ток и завршетак, без обзира на то да ли је тај ток линеаран или је испрекидан. Другу временску димензију представља време у коме настаје роман и оно је само посредно присутно преко тананих веза и алузија на савремену пишчеву контекстуалну стварност: и то раздобље почиње записивањем првих редова, а крај тог тока подудара се са стављањем тачке на крају. Најнеодређенија и најнестабилнија је трећа димензија, која почиње објављивањем књиге и траје у недоглед, па се стога та димензија константно мења. Код *Госпођице* су прва и друга временска димензија веома близу, крај радње описане у роману од објављивања дела дели свега осам година. И то је један од битних елемената по коме се трећи део трилогије разликује од претходних – роман се примиче пишчевој садашњости.

Бори наводи да мађарски критичари примећују како вишеградску хронику карактерише висок степен отворености, док сарајевска хроника представља затвореност (Bori 1992: 115). Овај обрт Бори објашњава чињеницом да је Андрић после улоге хроничара пожелео улогу аналитичара, иако је, по тврдњи југословенске критике јунакиња романа само особа а не и карактер (пошто је регистар њених особина врло скроман). Бори замера југословенској критици што Андрића упоређује са Кафком и Камием, без озбиљнијег бављења могућим паралелама између Камиевог *Ситранца*, који је објављен 1942, и *Госпођице*, коју је наш писац започео 1943. године, сматрајући да би се могле установити уверљиве сличности и аналогije.

Уопштено говорећи о Андрићевом стваралаштву, истиче да га са једне стране карактерише склоност ка описивању психолошких и емоционалних портрета јунака, а са друге стране је романсирани историограф, који бурну историјску прошлост приказује кроз трагичну судбину обичних људи, осуђених на самоћу или изложених опасностима са којима не умеју да се носе, јер живе у изолованом мраку и нису у стању да схвате дешавања око себе, да се поистовете са светом који их окружује. Тако се и *Госпођица* конфронтира са светом, а неразумевање и осуда су обострано присутни. Имре Бори се затим поново бави односом домаће критике према овом роману посебно коментаришући оштре тонове Петра Цацића приликом упоређивања *Госпођице* са вишеградском и травничком хроником, те закључује да се оно не прихвата само због чињенице да је другачије од претходних романа. Корене

наведене осуде види и у приповедачком тону и у недоследностима које се местимично јављају у роману, као противуречности између карактера Рајкиног присећања и пищевог хроничарског приповедачког става: Андрић сећања приказује на начин како то раде хроничари, објективизирајући оно што је заправо субјективни свет Госпођице (BORI 1992: 116).

Често се не може повући граница између приповедања, коментаришања и присећања, суочени смо са испреплетеним казивањем самог писца и Госпођичиног сећања у виду снова на јави. Надовезујући се на конкретну асоцијацију, перспектива се шири да би се у простору појавила слика Сарајева у последњих петнаестак година монархистичке владавине, а затим и Београд у послератном периоду, све до 1935. године, до смрти Рајке Радаковић. Ту се јављају знаци свести већ спремне за умирање (BORI 1992: 116).

Бори разматра и заокрет у тематици којом се Андрић бави у *Госпођици*:

С правом се читалац може запитати шта је навело Андрића да пажњу која је до тада била усмерена на историјске догађаје преусмери на антрополошка питања, и како се херодотовско и тукидидовско надахнуће одједном претворило у теофрастовски опис карактера. Грчки научник, Платонов и Аристотелов ученик, записао је следеће: *Тврдичлук у финансијама је претеривање у штедњи [...]*, њега је на француски преводио Ла Бријер, а зна се да је Андрић често читао Ла Бријера, као и остале француске моралисте. Стога је разумљива његова констатација да га је у време писања *Госпођице* заокупљала кобна страст тврдичлука, са напоменом да су у књижевности од Марина Држића, преко Молијера, до Јована Стерије Поповића ликови шкртица редом мушкарци, док је Андрић описао жену којом управља новац (BORI 1992: 117).

Да ли можда и тај детаљ по којем се Андрић супротставља традицији у књижевности доприноси несхватању и одбијању романа. Андрић је писању овог романа, као и приликом писања својих других дела, прилазио веома студиозно, испитујући ову област до детаља, проверавао своја сазнања и тек након тога формулисао искуства, изводећи закључак да је „тврдичење [...] једна од оних страсти које временом вуку за собом и физичку прљавштину“ (Андрић 1967: 54).

Значајније од поменуте запрљаности тврдичлуком јесте констатација о девалвацији људских вредности. У Рајкином присећању приказује се поремећен систем вредности. У једном поређењу долази до изражаја обезвређеност племенитих осећања попут љубави, када се оно поистовећује са задовољством и слашћу коју јунакиња доживљава крпећи чарапе и трпећи хладноћу „[...] – крпеж, трпеж! – као што младе девојке при раду, безгласно и нагонски понављају речи и мелодије љубавне песме [...]“ (Андрић 1967: 17). Затим, значајно питање егзистенције и битисања тоне у прљавштину филозофије крпежи, а лепота је нешто што је скупо, „ништавна и варљива

ствар. Нема горег расипника ни веће опсене“ (Андрић 1967: 19). Госпођица бежи и од саме помисли на њу, јер код ње лепота, као и код средњовековних мистика, потиче од уздржавања и трпељивости, а штедња је најбоље сажета у следећој реченици: „Греје је она лопатица угља коју није потрошила“ (Андрић 1967: 21).

Функција присећања Рајке Радаковић – по тврђењу Борија – јесте да нам прикаже лик пропадања у стање у којем се јунакиња нашла пред своју смрт. Њен живот, као што и сама наводи, не почиње рођењем, већ са 15 година „на мрачној тачки, са горким тренутком“, у одсутном тренутку када је отац на самрти заветује на живот који јој је до тада био непознат. Бори паралелу овог судбоносног заокрета повлачи са сличним догађајем у роману мађарског писца XIX века, Мора Јокаија, под насловом *A köszívű ember fiai*⁷. То тешко бреме које је Госпођици наметнуто и које она прихвата са лакоћом, претерујући у сваком погледу, те превазилазећи сва очева упозорења и ставове о исквареном свету умножава у својим сећањима, доводи до спознаје пред смрт: она у том тренутку осим трагичности света у којем живи, увиђа и бесмисао свог жртвовања.

Тамна је и тужна оптужница коју изговара Госпођица – унутрашњи монолог у којем негодовање досеже висине у тренутку када препознаје скривено лице света чији је јунак, у духу завета свога оца, желела да постане. А у следећој слици Андрић Госпођицу смешта у крило своје мајке, „као [...] девица мајка мртвог Исуса“. Рајка је тако разапета на крст тврдичлука. Грађанска свест се не показује само у изражавању крајности, у виду егоистичког доживљавања света, него и у верско-мистичној метаморфози посредством слике у виду Микеланђелове Пиете (Bori 1992: 118).

Бори сматра претераном формулацију Милоша И. Бандића по којој је *Госпођица* роман појединца у распадању, роман у којем се рефлектује дехуманизација грађанског друштва. Ову констатацију би, по његовом мишљењу, требало изврнути („поставити на ноге“) и рећи да је Госпођица отелотворење дехуманизованог грађанског друштва, тачније једне од душа света са две душе (Bori 1992: 117). Наиме, према Рајкином тумачењу, постоје два различита, иако не и одвојена света.

Једно је овај наш свет, оно што цео свет зове светом, целокупна шума и непрегледна ова земља са људима и њиховим нагонима, тежњама, мислима и веровањима, са њиховом вечитом потребом за грађења и разарања, са неразумљивом игром међусобног привлачења и одбијања. А друго, друго је свет новца, царство стицања и штедње, скровити и тихи, само мањини познати [...] Тај тамни и наопаки свет она је сматрала лицем, а онај први наличјем (Андрић 1967: 84).

Ово поређење два паралелна света за човека чија је светиња новац Андрић је врло живописно представио, упућивањем на особине појединих

⁷ Синови човека каменог срца.

људи присутних у већини (западних) култура. Баш због тога ће читаоци на разним језицима, уколико се оно преведе на адекватан начин, разумети као доминантно својство шкртих људи широм света. Свуда су присутни, негде их има у већој негде у мањој мери. Андрић тврди:

Одувек је Сарајево било варош новца и потребе за новцем [...] овај наш грађански свет, и иначе наследно оптерећен турским навикама нерада и словенском потребом за експецом, примио је сада још и аустријске формалистичке појмове о друштву и друштвеним обавезама, по којима се лични углед и класно достојанство човека заснивају на одређеној величини непродуктивних, бесмислених трошкова, често наједном празном и смешном луксузу без духа и укуса (Андрић 1967: 65).

Андрићев роман говори и о подвојености света у ширем смислу: о једном који је стваран и који се може назвати историјским, и о другом, изолованом свету. Тај стварни свет је у роману присутан само онолико колико може да допре у унутрашњи свет Рајке Радаковић, колико је потребно да би се могао представити њен карактер, јер је за њу „све оно што се дешавало овде и у широком свету било туђе, далеко и нестварно“ (Андрић 1967: 128). Кад се народ веселио, она је патила, и обрнуто.

Са злим и потајним задовољством она је гледала како све мање бива гласног веселја по кафанама и улицама, све мање уживања, блеска и смеха по кућама, како све тоне у ту оскудицу као у неку врсту присилне штедње и како варош и људи неме и сиве, и бивају све више по њеној вољи и њеном укусу (Андрић 1967: 129).

„То је срећа кртице која слепо рије кроз мрак и тишину. [...]“ – користи Бори андрићевску метафору. Рајка се богати у време кризе која потреса Босну, историја јој иде на руку јер од мале тврдице анексија Босне чини богату жену, која то богатство умножава за време балканских ратова и Првог светског рата. Крај рата и ослобођење, када се сви радују, у њој ствара прво гнев, па страх, панику и неизвесност.

Упечатљива је паралела у роману између светог новца и човека-животиње:

[...] сад нема никог од позваних ни прстом да макне, да брани и спасава свети новац. [...] Таква је та овдашња животиња што се зове човек: свему ће се приклонити, свему, само да би могла да траје ту на земљи, под сунцем, у обличју у ком се задесила.

Роман, констатује Бори, говори о патолошкој страсти отуђене душе, која са петнаест година постаје формирана личност чији се карактер касније у роману више не развија. Већ тада пресеца све нити које је повезују са светом, повлачи се у илегалу тврдичлука и убрзо упознаје ужитак, трезно пијанство коју изазива спознаја да се новац коти (Bori 1992: 120).

У последња три поглавља лик Госпођице је потпуно потиснут у страну, да би се на позорници појавиле слике живота у Београду. Андрић као да се враћа савременом свету описаном у својим првим приповеткама, када му јунаци нису били историјски ликови и они из народних прича већ представници београдског грађанског миљеа. Централна слика поглавља који се дешавају у Београду приказује живот породице, где се на сваком кораку препознају трагови грађанског изобиља, богатства, и описује стил живота који карактерише породице са удавачама. Бори ту Андрића посматра очима аналитичара друштвених прилика. Овде се писац донекле надовезује на роман *На Дрини ћуприја*, те наилазимо на ликове који су нам већ познати, и који су у међувремену постали популарни песници. Слушамо њихове стихове, који су заправо Андрићеви⁸. Бори коментарише да се ради о успешној пародији на песничке трендове тога доба и упоређује их са стиховима Фриђеша Каринтија у мађарској књижевности под насловом *Így irtok ti (Тако ви њицете)*. Ове књижевне епизоде указују на то да писац у београдским сликама описује прве знаке снобизма новокомпонованих богаташа, упечатљиво представљајући тип агресивне феминисткиње, обогативши на тај начин Андрићеву галерију ликова (Bori 1992: 123).

Стиче се утисак да оно што је Андрић пропустио да прикаже приликом писања романа *На Дрини ћуприја* у вези са сарајевским атентатом, надомешћује управо у овој сарајевској хроници. Сада, међутим, то не чини непосредним описивањем самог догађаја, већ изражавањем тишине која је завладала и која је много звучније дала наслутити тежину тренутка. Та тишина је после атентата захватила целу Босну, „чула се“ и у Вишеграду (Bori 1992: 124).

Бори истиче и део романа „наративне префињености“, везан за просјак, где Андрић „бриљира у својству историографа историјских свакодневица“. Ту, наиме, Андрић поново супротставља источњачки менталитет и менталитет Запада. Он наглашава и да је Госпођица заправо нарушила светски поредак већ на почетку када није ништа уделила просјацима, тврдећи да је трагедија њене судбине уследила управо као последица тог њеног поступка (Bori 1992: 124).

4. ЗАЈЕДНИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ АНДРИЋЕВЕ КРИТИКЕ. Оно што је заједничко свим критикама Андрићевих дела на мађарском језику може се сажети у четири главне црте:

4.1. Језик и стил. Као што смо већ напоменули, део аутора који су писали студије о Андрићевим делима, је прилично добро владао српским језиком, па су романе највероватније читали у оригиналу (Bori, Thomka,

⁸ Објављени у загребачком листу *Књижевни јуџ*. Другу песму, под насловом *Београд*, изговорену у Касину је вероватно написао Андрић.

Hadrovics, Dudás, Herceg), те су свој суд о пишевом начину изражавања и приповедачком стилу давали на основу изворног текста. У супротном би највероватније жешће одреаговали на језичке грешке, омашке, недоследности, „аљкавости у преводу“.

Тако, на пример, Хадрович тврди како су језичка средства којима се Андрић служи веома једноставна, да су му реченице школски пример лепог, складног формулисања, да се штедљиво односи према атрибутима и не трага за ефектним глаголима. Па ипак, сматра он, овим равнодушним приповедањем, једноставним језичким средствима доводи атмосферу до усијања (HADROVICS 1962).

Чањи га по питању чистоће стила упоређује са Флобером или Мартин ди Гардом (CSÁNYI 1963). А ево и врло сликовитог вредновања Андрићевог језика:

И на крају једна летимична опаска о појави која ни у ком случају није занемарљива из угла уметничких средстава андрићевске прозе, а то је језик. Андрић се никада није покорио акутелним трендовима који су се испољавали у модерним уметничким правцима (упркос томе што су били на врхунцу када је он почињао своју списатељску каријеру). Језик му је племенито једноставан и чист. Стил му је брижно прецизан и флексибилан. Класичан је на начин да се адаптира према поруци коју изражава у интересу исказивања суштине. У томе лежи суштина истанчаног сензибилитета ритмике андићевске реченице. А тамо где га уметнички инстинкт нагони ка испољавању неухватљивог утицаја еманације, упркос узавреле теме, грађе и поруке коју шири, он је тада још сталоженији, реченице му теку скоро без икаквих страсти: отуда потиче та неухватљива zasiћеност, та – до пуцања – напета атмосфера његовог писанија. По његовом брижном стилу и образованости најрадије бих га упоредио са прозним стилем Костолањија. (Напомињем да се у мађарској варијанти не може ни приближно назрети стилска бравура овог великог писца и то због аљкавог превода) (DUDÁS 1962: 192).

Од оних који су, без сумње, нашег нобеловца читали у преводу треба поменути мишљење Петера Варге. Он Андрића смешта међу великане светске књижевности, иако препреку да се то у потпуности и оствари види у средству-посреднику његових идеја – у језику (VARGA 1962: 151). Ту, дакле, посредно долази до изражаја улога преводиоца.

4.2. МАНИПУЛАЦИЈА ВРЕМЕНОМ. Готово сви критичари су, осим Андрићевим стилем, фасцинирани и зналачким „баратањем временом“. Многи га упоређују са Прустом, додајући на пример, да је Пруст за разлику од Андрића:

[...] немоћан у погледу времена. Прустов наратор уносећи лично присећања губи и оно што је за њега могло бити оствариво, он је по цену евоцирања успомена у недоглед проширио делокруг субјекта; Андрићев наратор, пак, док глуми безличност, те се држи на одстојању од заједнице о којој говори, држи у рукама и оно што је по приповедачкој логици изгубљено: приповедање не трага за временом, већ управља њиме. У чи-

таоцу буди осећај да време што више напредује, то више успорава, док сами ликови управо осећају супротно, да се промене све брже смењују [...] ритам пролазности времена строго ограничава простор, радијус кретања ликова. Нису ликови ти који излазе из простора, већ радња улази у њега, [...] то побуђује осећање источњачке статичности али и наглих покрета. Са једне стране се дешава историја, иако некако споља, само индиректно дотичући свет ликова (MARTON 2007: 71).

Упоређујући делове трилогије (вишеградску, травничку и сарајевску) многи истичу, да док *Травничка хроника* пружа детаљан опис једног временског раздобља и тиме је блиска великим реалистичким романима, *На Дрини ћуприји* не описује доба, већ налик мосту, премошћава време. У *Госпођици* су присутне личне конотације у виду епизода које повезују време из Вишеграда са пишчевом реалношћу. Ту време не тече линеарно, већ се преплићу слојеви реалности и сећања.

И други се баве поимањем времена код Андрића, тако Чањи, поред прецизне психолошке анализе ликова, истиче и иновативно третирање временског тока, али и јединство садржаја и процеса протока времена. Он га, осим са Прустом, упоређује и са другим савременим писцима светске књижевности код којих време игра значајну улогу.

Пруст проблем времена решава присећањем, Вирџинија Вулф – првенствено у *Орланду* – то чини разиграном идејом, док Томас Ман у једној сцени у *Чаробном брећу* посредством Ханса Касторпа тражи филозофско објашњење за временски ток. Андрићево схватање времена подразумева след догађаја, који се постиже смеђивањем ликова, година и столећа. За њега је време процес у којем протичу судбине генерација (CSÁNYI 1963: 677).

Череш овоме додаје:

Андрићевим романима је временски след само привидна основа, у ствари радња се сужава у филозофске кључне тачке, са посебном животном филозофијом, да би се раширила у свет чим изрази сопствени смисао (CSERES 1963).

4.3. Мудрост. Петер Вереш у једној студији твди:

Овај писац је мудар човек, његова мудрост је слатка мудрост, јер се у њој истовремено налази горчина, лепота и поезија живота: значи то је реалистичка мудрост, која ми се веома допада. Овај писац не „филозофира“, већ је мудар на једноставан начин, као што је једноставан и сам живот који је истовремено схватљив и недокучив [...] (VERES 1963: 880).

У другој студији, везаној за роман *Госпођица*, износи опаску да ту Андрић описује начин на који порочна страст овладава својом жртвом. Несумњиво је да је овакав став према људима и животу, где судбина и случајност играју значајну улогу, својствена источњачкој мудрости, која се Андрићу приписује. Међутим, Варга (VARGA 1962: 151) овде види и велику блискост

са моралистима, од Монтења до Камија, који се баве суштинским питањима људске егзистенције и голог људског и животног битисања. Варга Андрића сматра њиховим следбеницима, тврдећи да он у најбољем светлу наставља њихову идеју, без да поменуте значајне представнике егзистенцијализма прати на њиховом путу ка апсурду.

Да постане егзистенцијалиста, Андрића спречава јак осећај за реалност: дубока укореењеност у свом народу, историји и традицији. [...] Тиме што нам приказује шарени калеидоскоп историје, приморава нас да почнемо са листањем по сликовници сопственог живота, и наводи нас да схватимо колико смо подложни греху/поводљиви, колико је живот непредвидив и несигуран (VARGA 1962: 151).

Истовремено, Череш истиче:

Његове мудрости су просте, сагледиве, не изискују превише напора да би их једноставан, честит човек могао схватити како би их испунио уколико жели да им се приклони (CSERES 1963).

Томка, пак, наводи да Андрићев стваралачки опус и интелектуални став никада није карактерисала никаква идилична идеја о заблуди превазилажења етничких, језичких или културних и друштвених разлика.

Перспектива посматрања му је упркос томе увек била смирена, увиђајна, широких погледа и мудра, каква се ретко среће у јужно- и источноевропској, тачније у балканској и словенској књижевности. Све то произилази из слојевитих историјских и културних искустава, као и из његовог духовног карактера који га је красио, а то је првенствено: избалансираност, уздржаност којом се односио према историјским, па и савременим догађајима (ТНОМКА 2007).

Дудах се надовезује:

[...] оно што Андрића издваја од осталих писаца је да непролазност даје наслутити у времену које пролази, сталност у променама, маестрално приказује однос веза које пружају заборав трагичности људске пролазности. [...] Уметничка веродостојност *Госпођице* делује тиме што се, поред сјајног описа средине (то више није турски свет, већ Сарајево на прекретници векова, те ужурбани главни град из доба анексије и двадесетих година XX века), непогрешивих фресака споредних ликова, даје и веран опис тврдичлука и то само њему својственим средствима и методама дубоке анализе. Пропаст уседелице није трагична, јер они који се огреше о природни ред људских вредности треба да снесе овакве последице и да пропадну на начин на који је она пропала, према законима правичности и у интересу напретка људског рода, како нас велике личности попут Андрића уче, да би људи људски живели (DUDÁS 1962: 192).

Неки истичу да је Андрићево приповедање интелектуално нараторско. Да свесно преузима улогу „poete doctus“, чије писање се ослања на утеме-

љеност у науци, а надахнуће налази у култури, митологији, историји свог народа (ТНОМКА 2007).

4.4. КАРАКТЕРИ И УНИВЕРЗАЛНОСТ. Четврто што се наводи у готово свим критикама јесте карактеризација ликова, истичући да *Госпођица*, за разлику од осталих Андрићевих хроника, поседује само једну главну јунакињу, али зато има доста живописних споредних ликова. Истиче се да је разноликост тадашњег, па и садашњег Сарајева, у погледу нације, вере, друштвених слојева, култура, што чини глобалну структуру тог света, употпуњена шареноликошћу људских универзалних особина као што су поштење, храброст, самилост, тврдичлук, завист, безобзирност.

Разноврсна галерија ликова сведочи о одличном и неисцрпном познавању људског карактера. Права тајна његовог талента није у компликованом и интересантном заплету већ у дубокој промишљености и описивању судбина појединаца [...] што његове романе уздиже до општих људских висина. Можда је баш то објашњење што књиге овог провинцијалног писца – који у својим делима једва да се удаљава од своје родне груде, пре би се рекло да јунаке из других светова доводе у њу – широм света побуђују интересовање (VARGA 1962: 150).

Критичари истичу и хуманизам, љубав према човеку, поштовање стварних људских вредности. Сви говоре о томе да, иако се радња његових романа углавном одвија у Босни, Андрић шаље озбиљну поруку и упозорење читавом човечанству, које би требало послушати, а све то чини високо уметничким стилем.

Андрићев пут креће из Босне, његово стваралаштво се враћа овде, и без да и у најмањој мери постане провинцијални писац, поставља споменик трајним вредностима, босанским пределима и народу (ANGYAL 1962: 121).

Череш наглашава да радња није илустративна, већ представља једну од хиљаду које су се десиле, али је зато изузетно жива, јунаци нису безлични и мртви налик хиљадама сличних њима. „Андрићев романи немају опипљиве јунаке, већ само крајње тачке према којима се и људско сећање равна, као према чворишту доживљаја.“ Неки за Андрића тврде, наставља Череш, да је налик Хомеру, са модерним сензибилитетом, само што модерни сензибилитет не трпи хомеровски темпо, не трпи га ни Андрић, иако опонаша епички механизам.

Психијатријским болестима човечанства и историји даје епички оквир.

[...] У његовим делима налазимо свакојаке заблуде, душевни бол, патњу [...] На крају се испоставља да је једини лек – време. Та пролазност која лечи представља грађу Андрићевих дела (CSERES 1963).

5. УТИЦАЈ НА ВОЈВОЂАНСКУ МАЂАРСКУ КЊИЖЕВНОСТ. Остало је на крају да бацимо летимичан поглед на то да ли су и како су Андрић, његова дела,

начин размишљања и писања утицали на стваралаштво мађарских писаца, њихове ставове и стил.

Сасвим је разумљиво да је Андрић у војвођанској мађарској књижевности првенствено утицао баш на преводиоца *Госпођице*, на Јаноша Херцега. Њега је лик Алије Ђезелезе – по речима Еве Толди – уверио да се и књижевни регионализам може естетски приказати приликом писања (Толди 1993). Осим тога, он је посветио неколико приповедака „лудом момку“, у чијем лику с лакоћом препознајемо питомију, бачванску варијанту Ћорканове фигуре (TOLDI 2016).

Највећи утицај нашег нобеловца, и по мишљењу најзначајнијих познаваоца војвођанске мађарске књижевности и мађарско-српских књижевних веза, Имреа Борија и Еве Толди, огледа се у стваралаштву Михаља Мајтењија. Јасне паралеле се могу повући између Андрићевих дела, поготову романа *На Дрини ћуџија* и Мајтењијевог дела *Élő víz* (*Жива вода*). Наиме, он је претходно написао дело *Császár csatornája* (*Царев канал*), посвећено изградњи канала Дунав-Тиса-Дунав, смештајући радњу у Бачку и Банат. У њему у песимистичком тону говори о детерминисаности човека и предела, те његови савременици бележе заокрет у правцу код, до тада, експресионистички настројеног писца (TOLDI 2016). Бори констатује:

[...] над овим пределом је увек лебдела некаква смртна опасност, представљајући саобраћајницу, али и стетиште разних народа. У роману пред нама дефилију: Далматинци, Срби, Немци и Мађари, кметови и придошли племићи, робови и француски ратни заробљеници (BORI 1987: 220).

Осим те широке лепезе актера, заједничко са Андрићевим најзначајнијим делом је и то што није човек јунак романа, већ човекових руку дело, објект који се гради по царевом захтеву. „Канал је ту главни лик који се простире између две велике воде, и управља свиме, покреће и преокреће судбине људи“, истиче Бори, додајући да се паралела не може повући и између уметничког стила и величине списатељске даровитости ова два писца. Мајтењи није успео упечатљиво формулисати универзалне мудрости које су му се нудиле и обезбедити утемељеност својих размишљања. После првог половичног покушаја, Мајтењи се, под утиском Андрићевог романа, поново латио теме и пише роман *Élő víz*, који

[...] показује већу сродност са илустративном композицијом романа о мосту, али у односу на изражавање колективне свести и појединачних судбина далеко заостаје за својим узором (BORI 1987: 220).

Овде се акценат ставља на животну причу човека који је пројектовао канал, те се као и код Андрића преплићу људске судбине и судбина самог објекта. Иако се *Élő víz* не може мерити са Андрићевим романом, његов утицај је без сумње велики, и захваљујући њему ово дело заузима значајно

место у војвођанској мађарској књижевности, као што је и Андрић – по речима академика Борија – постао саставни део историје југословенске мађарске књижевности.

Толди (TOLDI 2016), Томка (ТНОМКА 2010) и Орчик (ORCSIK 2011) помињу још два остварења у скорој мађарској књижевности, која се надовезују на Андрићева дела. У првом случају Атила Балаж на почетку свог романа под насловом *Kinek Észak, kinek Dél* (*Кома исџок, коме јуџ*) као „интеретекстуалну компоненту“ уноси познати цитат из *Травничке хронике* у преводу Золтана Чуке.

Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе...⁹

Цитат је овде нагло прекинут, али би упућени читалац требало да зна како се Андрићева мисао наставља¹⁰, те „само тако приповедачки став постаје потпун, а роман прераста у причу једног града, једног региона и на крају крајева једне распаднуте земље“ (TOLDI 2016).

Други роман аутора Ласла Дарвашија под насловом *Virágzabálók* (*Прождрљивци цвећа*). садржи мото из Андрићевог последњег, недовршеног романа *Омерџаца Лајџас*.

И сваки сад шета, као по свом приватном врту, по бескрајној башти која је сачињена од оног што јесте, што није, што је било и никад се неће вратити, што нити је било нити ће бити.¹¹

Толди твди да овај мото одређује дубљу структуру романа, а и сам наслов је повезан са сликом баште из цитата, уз то и „концепција целог романа се заснива на форми дијалога са мотом романа“ (TOLDI 2016).

6. ЗАКЉУЧАК. Иво Андрић је од почетка свог стваралаштва био запажен у круговима југословенске мађарске књижевности, а касније и у матици. Критика са обе стране границе је помно пратила његов рад, а преводиоци су се трудили да ажурно преведу сва новообјављена дела. Већину његових романа превео је врсни преводилац Золтан Чука, за кога се сматра да је „открио“ Андрића представио западној литератури превевши још давне 1947. године роман *На Дрини ћуџија*. Сва значајнија дела нашег нобеловца се на мађарском могу читати управо захваљујући њему. Нажалост, понекад је тај квантитет ишао на уштрб квалитета, то међутим, могу да посведоче само они који Андрићев рад познају у оригиналу. Од романа је само *Госпо-*

⁹ „Senki sem tudja, mit jelent két világ peremén születni és élni, egyiket is, másikat is megismerni és megérteni, anélkül azonban, hogy valamit is tehetnénk azért, hogy ez a két világ megmagyarázza egymást, és közeledjék egymáshoz“ (Андрић 86).

¹⁰ Волети и мрзети и један и други, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједнога, бити свуда код куће и остати заувек странац.

¹¹ És most mindenki úgy sétálgatott itt, mint a saját kertjében, egy végtelen kertben, amelyet a képzelet teremtetett abból, ami létezik, és nem létezik, ami valaha volt, és többé nem tér vissza, ami sohasem volt, és nem is lesz soha.

Њицу превео други врсни књижевник из Војводине, Јанош Херцег, који је још од младости био опчињен његовим краћим текстовима, те је на Херцегово писање Андрићев стил оставио приметан траг.

Чини се да је мађарска критика била веома добро упозната са свим детаљима његовог списатељског опуса, била му је безрезервно приклоњена, разумела га је у потпуности и прихватала без икакве задршке, прихватајућу све његове „излете“ у тематици и помало стилу, што није био случај са „домаћом“ критиком. Трагали за дубљим објашњењима, бранећи га од разних напада претежно идеолошког карактера.

Босна је војвођанским Мађарима са једне стране блиска, а са друге егзотична, истовремено позната и страна, али у сваком случају привлачна. Представници мањинског ентитета који су преводили Андрићева дела, успели су да пренесу атмосферу на начин близак и разумљив, и да притом задрже привлачну снагу недокучивог и другачијег, приближивши тако менталитет делу нације за који је он био до тада непознат.

Утицај Андрића и његовог целокупног животног дела на војвођанску мађарску књижевност (па и шире) је неоспоран, у смислу тематике, стила и начина изражавања. Много су тога усвојили и од његове непресушне и дубоке промишљености универзалних људских мудрости и описа упечатљивих ликова. Понекад је била довољна само једна карактеристична андрићевска реченица да покрене читав сплет дубоких конотација и да се надовежу на јединствен начин сагледавања стварности, света и људских карактера.

ИЗВОРИ

- ANDRIĆ, Ivo. *Gospodica*. Beograd: Prosveta, 1967.
 ANDRIĆ, Ivo. *A kisasszony*. Novi Sad: Forum Könyvkiadó, 1962.
 ANDRIĆ, Ivo. *Travnička hronika – Konzulska vremena*. Beograd: Svjetlost – Prosveta, 1988.
 ANDRIĆ, Ivo. *Vihar a völgy felett (Travniki krónika)*. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1956.
 ANDRIĆ, Ivo. *Omerpaša Latas*. Sabrana dela Ive Andrića. Beograd: Prosveta et al., 1981.
 ANDRIĆ, Ivo. *Omér pasa*. Budapest: Európa, 1984.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ANGYAL, Endre. Ivo Andrics világa, *Alföld* 13/2 (1962): 121–128.
 BORI, Imre. *Tanulmányok a magyar-délszláv irodalmi kapcsolatokról*. Novi Sad: Forum, 1987.
 BORI, Imre. *Ivo Andrić*. Novi Sad: Forum, 1992.
 CSÁNYI, László. Ivo Andrić. *Könyvtáros* 13/11 (1963): 677–678.
 CSERES, Tibor. A vezír elefántja. Ivo Andrics elbeszélései *Élet és irodalom* 23. szám (1963): 6.
 DUDÁS, Kálmán. Ivo Andrics, az új Nobel-díjas. *Jelenkor* 2. szám (1962): 188–193.
 HADROVICS, László. Ivo Andrics: Híd a Drinán. *Déli Csillag* 1/1–2 (1947): 78.

- HADROVICS, László. A Nobel-díjas Ivo Andrić. *Nagyvilág* 1888–1890. 1961.
- HERCEG, J. Ivo Andrić novellái. *Kalangya* 8–9 (1938): 391–393.
- KÁZMÉR, Ernő. Ivo Andrics. *Láthatár* VIII (1940).
- MÁRTON, László. Regény a helyszínről. *Jelenkor* 1 (2007): 70–76.
- NÉMET, László. Híd a Dráván. *Kelet Népe* VI/3, 1940.
- ORCSIK, Roland. Befejezni és elkezdni a regényt (Balázs Attila és Darvasi László Ivo Andrić-ot olvas). *Alföld* 5 (2011): 63–72.
- PÓTH, István. *Ivo Andrić műveinek magyarországi fogadtatása*. Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei, Újvidék: Hungarológiai Intézet, III/5–6 (1971): 113–117.
- SZÁSZ, István. Ivo Andrić magyarul I. *Nagyvilág* 9 (1963): 1414–1415.
- SZILÁGYI, Zsófia. „Különös, különös nyár-éjszaka volt“ Gavriló Princip merénylete. Ex-Symposium, 2007.
<http://exsymposium.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=8222kulonos-kulonos-nyar-ejszaka-volt8221_1444>
- THOMKA, Beáta. Topográfia és retorika. Andrić másik Európája, 2007.
<http://exsymposium.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=topografia-es-retorika_1425>
- THOMKA, Beáta. Tobzódó látomásos képzelet. *Jelenkor* 5 (2010): 535–539.
- TOLDI, Éva. *Herceg János*. Újvidék: Forum, 1993.
- TOLDI, Éva. Műfordítás, újraírás, recepció. Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu (u štampi), 2016.
- VARGA, József. Egy Nobel-díjas íróról. Jegyzetek Ivo Andricról. *Új Írás* II/2 (1962): 148–151.
- VARGA, József. Ivo Andrić magyarul II. *Nagyvilág* 9 (1963): 1416–1417.
- VERES, Péter. Ivo Andrić – olvasónaplómból. *Új Írás* III/7 (1963): 877–881.

Edit J. Andrić

THE RECEPTION OF IVO ANDRIĆ'S WORK IN HUNGARIAN LITERARY CRITICISM

Summary

Since the very outset of his literary work, Ivo Andrić was highly regarded by Yugoslav Hungarian writers and later, by the mainstream, too. Literary critics on either side of the state border followed his work closely and translators hastened to translate all of his writings as soon as they were published. Most of Andrić's novels were translated into Hungarian by the renowned translator Zoltan Csuka, who is often claimed to have "revealed" Andrić to Western literature by having translated his novel *The Damned Yard* in 1947. The Hungarian translations of all major works of this Nobel prize laureate can be traced back to Zoltan Csuka. Unfortunately, the large quantity of works Csuka undertake to translate occasionally resulted in translations which were not entirely accurate.

This, however, is only noticeable to those who know well the original of Andrić' works. *The Woman from Sarajevo* is Andrić' only novel which was not translated into Hungarian by Csuka but by another excellent writer from Vojvodina, Janos Herceg, who was deeply impressed by Andrić' short texts as a young man, and whose style was heavily influenced by Andrić.

Hungarian literary critics seem to have been well aware of all the details of Andrić' literary works, they were genuinely fond of him, understood him completely and accepted him without reservation. Unlike most critics in Andrić' homeland, they also tolerated all his little „excursions” in terms of subject matter and style. They sought deeper explanations and defended Andrić strenuously from various (mostly ideological) attacks.

To Vojvodinian Hungarians, Bosnia is quite close on the one hand, but very exotic, on the other, both familiar and alien, but definitely attractive. This is the reason why the translations of Andrić' works by members of the Hungarian minority succeed in rendering the atmosphere of these works in a familiar and reader-friendly way but keeping the allure of the inscrutable and of the uncommon and thus bringing closer to the readers a mentality hitherto unknown to them.

Andrić and his entire literary opus have had an enormous impact on Hungarian literature in Vojvodina (and beyond), not only in terms of subject matter (Mihalj Majtenji), but also in terms of style and manner of expression. Much of his deep foresight and universal wisdom has been adopted alongside his descriptions of larger-than-life characters. Sometimes, a single Andrić-like sentence would give rise to a wealth of strong connotations, which would result in a unique way of looking at the reality, the world and human nature.

Филозофски факултет у Новом Саду
Одсек за хунгарологију
andrice@ff.uns.ac.rs

Др Душан Д. Глишовић

АНДРИЋ У БЕРЛИНУ КАО ТЕМА У ЗБИРЦИ *ЗЕМАЉСКИ ДУГОВИ*

Боравак посланика Иве Андрића у Берлину од априла 1939. до априла 1941, тј. до краја маја исте године на Боденском језеру, био је до сада предмет истраживања већег броја научних радова. Последњих година тај период пишчева живота стао је јаче да привлачи уметнике писане речи. У збирци прича *Земаљски дугови*, Игор Маројевић, Мирко Демић и Дејан Стојиљковић на различите начине оживљавају тешке Андрићеве дане у Трећем рајху. Ако је тих година постојао град у коме су се доносиле најсудбоносније политичке одлуке, онда је то био Берлин.

Андрић као књижевна величина не престаје да својим делом и личношћу заокупља читалачку пажњу, али је однос Хитлера и његове Немачке према Југославији, Србији и Србима посебно занимљив српској читалачкој публици. Приповедни поступак, мера у којој су се поменути аутори држали историјских чињеница и начин како су их користили, како су оживели време Андрићевог посланиковања у Берлину и обликовали његов лик, предмет је овога чланка.

Кључне речи: Иво Андрић, Игор Маројевић, Мирко Демић, Дејан Стојиљковић, Милица Бабић, Ненад Јовановић.

Милован Марчетић, приредио је збирку *Земаљски дугови* од тридесет прича о Иви Андрићу, која је изашла 2012. године и исте године доживела два издања (*Земаљски дугови* 2012). Њихови аутори су српски писци, родом из Србије, Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске, који пишу српским језиком, док је једино коаутор једне од прича, Хуан Октавио Пренс, Аргентинац. Осим Данила Киша, сви су савременици. Приређивач је, нажалост, оставио збирку без пропратног текста из кога би читалац сазнао разлог и критеријум настанка ове књиге. Књижевни прилози су опскрбљени кратким био-библиографијама аутора.

Свима причама у овој збирци заједнички је мотив – Иво Андрић. У неким од њих помиње се Андрић као посланик у Берлину само узгред, али су за ову прилику узете три којима је Андрићев боравак у Берлину тема.

1. ИГОР МАРОЈЕВИЋ, *КРАЈ ПУТА*. Већ се у наслову препознаје ауторова намера да речима да дубљи смисао, па да се њима и поигра. *Крај љуџа* указује на Андрићеву бележницу *Знакови њоред љуџа*, на шта се односи реч *крај* као предлог, док се као именица *крај* односи како на јунакињу приче коју пут води у Берлин, тако и на Андрића кога из Берлина пут води у Београд. И именица *љуџ* је хомоним: *сџаза* по којој се путује и скраћени облик од именице *љуџовање*. Наслов указује и на два тумачења, о којима ће бити речи на крају чланка (МАРОЈЕВИЋ 2012).

Маројевић узима као мото приче савет чилеанског писца Роберта Болања (Roberto Bolaño), 1953–2003, да родитеље треба убити, јер је песник рођено сироче (МАРОЈЕВИЋ 2012: 145). Болањо је тај злочин ревностно обавио у пренесеном смислу, отргнувши се од „породице која није била интелектуална“.¹ Његов животни пут започиње у Чилеу, одакле са породицом одлази у Мексико, потом се враћа у Чиле и учествује у „подизању револуције“.² Несталног духа, он се са својом женом Шпанкињом настанио на Коста Брави (Costa Brava), назив који тачно одсликава Болањеву необуздану природу, покрај Барселоне, где радећи физичке послове издржава породицу и уз то успева да пише. Трећи рајх се јавља као тема његових дела (*La literatura Nazi en América; El Tercer Reich*), чиме се посредно указује на Берлин у Маројевићевој причи. За живота није стигао да ужива славу коју је стекао после смрти.

Маројевићева дела су превођена на више језика, али је један од ретких Срба чија су превођена на шпански и каталонски, што га приближава културном кругу аутора чију мисао је узео за мото. Прича *На крају* прати одрастање главне јунакиње која стасаву у списатељицу, у једном тренутку напушта своју мајку и Београд, и одлази да подели задату судбину песника, према виђењу Болање.

Уместо пасуса, текст има редним бројевима тридесет и три означене приповедне целине. Главна јунакиња приповеда у првом лицу јединине, али се њено име не помиње. Андрић је у причи присутан на различите начине. У приповедној јединици бр. 1, као комплет изабраних дела којих се јунакиња сећа као јединих књига у родитељском дому, а касније ће их бити још неколико, међу којима *Нож* и *Књиџа о Милуџину*, дакле, романи са српском националном тематиком чије се објављивање поклапа са почетком распада друге Југославије и грађанских ратова деведесетих. Током студија јунакиња

¹ „Bolaño en sus palabras“. In: *La Nación*, 19 September 2009.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Roberto_Bola%C3%B1o> 23. 9. 2016.

² „Bolaño en sus palabras“. In: *La Nación*, 19 September 2009.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Roberto_Bola%C3%B1o> 23. 9. 2016.

потписује антиратну петицију на Филолошком факултету, где као и њен аутор студира, иако се неке њене пријатељице опиру да потпишу, уз образложење да се Сарајево бомбардује док оне пију кафу. На испиту из Српске књижевности враћа питање *Проклећа авлија*, а тај испит касније полаже.

У студентском клубу на Факултету среће двојицу студената из Републике Српске Крајине (обојицу српска полиција хапси и шаље на ратиште, после чега се једном од њих губи траг, а други прелази на хрватску страну) са којима је њихов друг у војничкој униформи, који наједаред изводи гусле, засвира и запева, док из клупског звучника одјекују песме на енглеском. Асоцијација на сцену са гусларом из романа *На Дрини ћуприја* је више него јасна. Српски сељаци се после дневног кулука на подизању ћуприје окупљају око црногорског гуслара, чија песма им улива наду и снагу:

Сељаци се све више збијају око гуслара, али без најмањег шума; дах им се не чује. Све трепћу очима, удивљени и заблештени. Трнци пролазе уз леђа, кичме се исправљају, груди надимају, очи сјају, прсте се на рукама шире и грче, и мишићи на вилицама стежу (Андрић 1945: 31).

Српство са таквим јаким националним набојем не постоји више у време када јунакиња студира на Филолошком факултету, на шта писац указује описом, према се уз глас младог гуслара упоредо „чула нумера групе 'Right Said Fred', *I'm Too Sexy*“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 147).

Књижевни првенац безимене јунакиње наилази махом на негативну критику, која се почев од мишљења сусетке, па до књижевних критичара своди на указивање недостатка оних елемената који красе Андрићеву прозу. Млада списатељица дотле није читала Андрића, те реши да прочита сва његова дела, постаје чак опседнута Андрићем и почиње себи да личи „на Тамил ефендију из *Проклеће авлије* који је био опседнут Џем Султаном“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 149). И њена мајка је имала „андрићевски дух: и она је причала нашироко и споро, са извесном епском снагом“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 149).

Заплет започиње са бомбардовањем Савезне Републике Југославије, како се преостали део заједничке државе тада још увек званично звала, када јунакињина пријатељица Ванда упознаје немачког новинара Јиргена који је дошао у Београд да пише о „бомбардовању из ваздуха“, 1999. године. Ванда са немачким новинаром одлази у Берлин, где се удаје за њега, оставља га, али не разводи, како би стекла немачко држављанство.

Јунакиња која је већ увелико попримила Андрићеве црте личности, остаје смирена током бомбардовања и по библиотекама чита књиге, не би ли што више сазнала о бомбардовању Београда током Другог светског рата и попут Андрића објављује своју прозу насталу током рата, по његовом завршетку. Андрић је писао о „турским временима док су српски лешевы пловили са хрватског дела Дунава ка српском“, а јунакиња приче *Крај ћуприја* пише о „бомбардовању четрдесетих“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 150), при чему аутор не каже да ли је реч о немачком или о англосаксонском бомбардовању. Мајка

се поверава да јој је омиљени писац Андрић, јер је „писац из народа“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 150). Јунакиња се заљубљује у средњошколског професора књижевности Фатића, који изузетно цени Андрићево умеће да прецизно одабере одговарајућу реч која задовољава потребе његовог стила и верно преноси пишчеву замисао, као и умеће да се користи народним мудростима у својој прози. После вођења љубави они заједно читају *Знакове ѿред ѿуша*, књигу која је насловом приче већ наговештена.

Јунакињина сумња у њену припадност српском народу се продубљује са нарастањем економских и политичких проблема, праћених примитивизацијом јавног живота који, према њеном схватању, поприма неприхватљиве размере. Она доживљава себе присном са женом са којом ју је Фатић преварио, што је за њу исто толико неприхватљиво као и бити присан „са читавим једним народом“ кога није бирала (МАРОЈЕВИЋ 2012: 153). Другим речима, код ње се активира механизам познат као самомржња, до кога долази после дужег периода колективног неуспеха и жеље да се појединац прикључи махом већем и успешнијем народу.

Стога јунакиња приче, на позив пријатељице Ванде из Берлина да је посети, даје да се преведу сва њена документа потребна за останак у Немачкој. По доласку, она закључује да је то свет другачији он онога на који је навикла, те јој се Београд са те удаљености чини „као удобан гроб у који човек рано легне, са надом да ће умрети што касније“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 154). То је најкраћи закључак песимистичке перспективе младих у Србији, које у животу више одржава биолошки нагон, него радост живљења. И управо тај живот у новом свету се убрзава за јунакињу, која, додуше, брже може да задовољи своје животне потребне у новој друштвеној средини, али исто тако настају све нове и нове потребе, које је нагоне да и њих истом том брзином задовољи. На тај начин постаје пуноправни члан потрошачког друштва.

Ускоро примећује да јој у комуникацији путем електронске поште са мајком слаби лексика српског језика и да губи осећај за матерњи језик, те јој писање услед тога све теже иде. Ради као конобарица у клубу *Pavian* (МАРОЈЕВИЋ 2012: 156), у који свраћају хомосексуалци. Он се налази у градској четврти Кројцберг, којом доминирају турски и остали досељеници, и у коме упознаје лекара Рудолфа, човека шире културе и интересовања, који хвали Кустурицу и Бреговића због њихове другачије и егзотичне уметности. Обистињује се тврђење њене мајке да се вредност уметникова заснива на његовој везаност за родно поднебље и народ коме припада. Универзалност, дакле, не лежи у глобалном, него у појединачном.

Од двадесет и девете приповедне јединице тече сусрет са Андрићем, који јој се једне ноћи указује у сну, одевен у фрак. Она се враћа у време његовог боравка у Берлину, и нада се да ће се једнога дана наћи у његовој прози, јер ју је срео у Берлину пред полазак у Констанц, па у Бад Шахен и потом за Београд, што је био Андрићев пут од дана када је Немачка напала Југославију, а он са особљем југословенских дипломатских и конзуларних представништава под Немачким Рајхом конфиниран на обали Боденског

језера. Питала га је како се осећа у стану Посланства у коме живи, у Берлину, и како је протекао сусрет са канцеларом, када му је 19. априла 1939. предао акредитиве. После дужег размишљања одговорио је: „Чини ми се да то зависи од елемената на који мислите у том погледу. Реченица је стварно имала епску снагу.“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 157). Јунакињу је сустигло управо оно питање припадности народу, који је престала да осећа као свој, и од кога је отишла, а за који се Андрић на Боденском језеру одлучио, мада му је као једином од југословенских дипломата, иако се изјаснио као Србин, било понуђено да остане у Немачкој или да оде у земљу по сопственом избору. Одабрао је Београд.

Јунакиња после утварног сусрета са писцем сазрева. Иронични Маројевић пушта јунакињу да се преједе у једној турској ђевабџиници и да у потоњем кошмару од мучнине, о Андрићу каже да је рођен „у неком селу крај Тузле“, да се потом ради разликовања од других прозвао „Иво Мијо Андрић“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 157). Са стањем у коме се нашла, јунакиња пореди историју која се „храни тонама људског меса и књига“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 157), што ће довести до њеног пуцања, те се „неће усудити да прогута једино оне истински важне – романе, приповести и мисли Ива Андрића. Једино ће та штива остати важна колико и сама историја“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 158). Тиме је писац одао пошту Аристотелу и његовом стављању књижевности изнад историје, јер „*pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno*“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 157).

Тако се стиже и до у наслову приче *Крај љуџа* наговештена два тумачења. Прво: Андрић је знао за значај који матерњи језик и сопствени народ имају за писца, и стога одабрао повратак у Београд, док јунакиња срећу тражи у Берлину. Како време одмиче, она полако губи осећај за матерњи језик. Иронични аутор суочава је са писцем који је прати од почетка живота, када су прве књиге које је угледала у родитељском дому биле његова изабрана дела, тако што јој се указује у сну, на врхунцу књижевног пута, на дан примања Нобелове награде за „’епску снагу’ којом сте Ви ’обликовали мотиве и судбине из историје Ваше земље’“, како стоји у образложењу Нобеловог комитета (ЕСТЕРЛИНГ 2001: 311).

Друго: у подтексту сусрета са Андрићем у Берлину стоји Андрићева прича *Сџазе* писана и објављена септембра 1940. године у *Српском књижевном гласнику* као његова лична исповест, у којој жали што је икада пошао у бели свет и напустио Босну. У краткој лирској прози саопштава сву горчину судбине која га је задесила када је напустио вишеградску стазу на којој је „први пут слободно проходао“ (Андрић 1940: 175). Та стаза, на којој је „засновао своју мисао о богатству и лепоти света“, била му је веран пратилац у животу, њу је „простирао преда се, као верник молитвени ћилим“, и са њеног пута, гласи горка поука животног искуства, „никад није требало ни силазити“ (Андрић 1940: 176).

Велики интерпретативни потенцијал ове приче нуди и тумачење које није ни најмање оптимистичко. Нумеричко обележавање приповедних целина

подсећа на обележавање стихова у *Библији*, које се усталило од средине 16. века, а њихов укупни број од тридесет и три асоцира на уврежено схватање о Христовом броју година када је разапет. Сурову истину о нестајању националних вредности и идеала, Маројевић саопштава на више места: сударање накарадне америчке музике из звучника са гласом гусларевим док опева националне јунаке; пад културних вредности илустрован податком да јунакиња на бувљој пијаци купује Андрићева дела „по багателној цени“ (МАРОЈЕВИЋ 2012: 148); сиромашење српског језика у поређењу са језиком који негује Андрић; одлазак због рата, ниског животног стандарда и беспослице, и то у Берлин, дакле, супротним смером од онога којим се Андрић из њега вратио 1941; доживљај родног Београда као „удобног гроба“ и прелазак на организован начин живота у Берлину, прилагођавајући се тамошњим нормама и брзини живота. И тако све до 33. одељка, у коме се укида симболика Христове последње године на Земљи оптимизмом, у који је веровао и Андрић током Првог и Другог светског рата, пишући о страдањима српског народа у Босни:

Овај жилави и на готово све отпорни народ остаће исти онакав какав је одувек. Биће заувек сличан причама које су га, с његовим знањем или без њега, обликовале (МАРОЈЕВИЋ 2012: 158).

То су уједно и једине реченице које стоје у супротности са насловом приче *На крају*. Мајсторска прича о младој Београђанки која у сну, у Берлину, сусреће Иву Андрића, завређује да се нађе у једној антологији савремене европске приче као изванредан представник културе народа у којем је настала и језика којим је писана.

2. Мирко Демић, *СЛЕПИ КОЛОСЕЦИ ЧЕКАЊА*. У првом од три поглавља, Иво Андрић унутарњим монологом казује о берлинском периоду, у другом од доласка из Немачке у Београд до повратка Ненада Јовановића из немачког заробљеништва, а у трећем од Ненадове смрти, преко велике књижевне славе до смрти супруге Милице (Демић 2012).

Иако је аутор одабрао најтежи период из Андрићевог дипломатског живота, нема описа догађаја и сусрета са значајним политичарима. Приповедање је сведено на покушај да се из Андрићевог угла прикажу понеки политички догађаји и осветли интимна страна Андрићеве сеновите личности.

У берлинском поглављу приповедач у првом лицу је од недавно на месту посланика у Берлину. Свестан да поверени му задатак да одврати рат од граница Југославије неће моћи лако да испуни, јер је држава чије интересе заступа, већ у великој мери „лађа попуцала по спојевима и већ увелико почиње да пропушта воду“ (Демић 2012: 213). Незавидан положај у који је запао и све непријатности у вези са тим, Андрић успешно прикрива иза „каменог лица“ (Демић 2012: 213) и тако живи на двома колосецима, једном

званичном и другом који је „личан и самозатајан“, свестан шизоидног стања у коме се налази (Демић 2012: 214). Демић тематизује оно друго, незванично Андрићево лице.

Књига која је Андрићу испрва од помоћи при упознавању прилика у Берлину је *Књига о Немачкој* Милоша Црњанског (Црњански 1931). Сматра да му је она „попут неког приручника или бедекера“ (Демић 2012: 214). Није јасно зашто баш од те књиге Андрић очекује да му помогне у разумевању Немачке, јер је писана пре Хитлеровог доласка на власт. Она, додуше, приказује, али не објашњава, немачко друштво Вајмарске републике, које се за шест година драстично изменило под националсоцијалистима. Црњански заправо даје два описа Немачке. Једне привредно захуктале, американизоване и са високом стопом криминала, и друге, мирне Немачке коју чине њени мали и велики градови са својим значајним здањима, лепим пределима, научницима и уметницима. Стога Андрић закључује да је Црњански ту књигу писао „стегнутих вилица и уз шкргут зуба“ (Демић 2012: 215). Као владин службеник, Црњански није ишао толико далеко да критикује Хитлера и његове следбенике који су бруталним методама хрлили ка освајању власти, те се стога послужио наглашеним набрајањем криминалних радњи и убистава.

На основу прилика и личности о којима Демићев Андрић размишља, могућно је одредити о којим месецима и данима Андрићевог боравка у Берлину је реч. Приповедно време обухвата период од доласка на дужност посланика (април 1939) до молбе да буде разрешен те дужности (март 1941). О Министарству иностраних послова у Београду Андрић нема лепо мишљење. Њега чине „промашени људи“, оно шаље „неименоване емисаре“ на преговоре са представницима Рајха (Демић 2012: 215).

Реч је о Данилу Грегорићу, директору *Времена*, који је 23. новембра 1940. године, по налогу Драгише Цветковића, са којим Андрић није добро стајао, уговорио тајне састанке Александра Цинцар Марковића, министра иностраних послова, са Јоахимом фон Рибентропом (27. новембра) и Адолфом Хитлером (28. новембра), а наредне године, Цветковића и Цинцар Марковића испрва са Рибентропом (14. фебруара), а потом и са Хитлером (15. фебруара).

У таквој атмосфери, Андрић у брачном пару Јовановић, који одудара „од уобичајеног стандарда промашености“, налази саговорнике (Демић 2012: 216). Демић наводи да је пре Андрићевог доласка у Берлин дошао Ненад Јовановић на бивше место Милоша Црњанског (Демић 2012: 214). Реч је о месту аташеа за штампу, тј. дописника Централног пресбироа, али је поред њега био још један дописник, Велимир Кривошић (КАРАУЛАЦ 1989: 89; ДИМИТРИЛЕВИЋ 1981: 53). Треба нагласити да се Андрић није постарао да у Берлин доведе на то место Ненада Јовановића због његове супруге Милице, према којој је временом развио велику симпатију и која ће много година касније прерасти у љубав, већ да спречи постављење човека Цинцар Марковића. Наиме, пред сам одлазак у Берлин, 25. марта 1939. године, Андрић

се поверио своме познанику Милану Јовановић Стоимировићу да „Цинцар-Марковић жели да узме Пресбиро под своје, али се још колеба да ли да му стави на чело новинара или дипломату“ (Јовановић Стоимировић 2000: 262). То питање је Андрић успео да реши у своју корист, узевши Јовановића, који је служио за „веома начитаног интелектуалца“ (Димитријевић 1981: 54). Ненадов деда, Мишко Јовановић, био је осуђен на смрт због умешаности у Сарајевски атентат, те је породица Јовановић, бежећи од прогона, Први светски рат провела у Швајцарској, где је Ненад научио немачки, француски и италијански, а потом још неколико језика, са којих је преводио лепу књижевност (Брајовић 2004: 116).

Пошто Андрић није био ожењен, поверио је Јовановићевој супрузи, Милицы, „улогу домаћице на пријемима“ (Брајовић 2004: 25–26). Јовановићи су становали у репрезентативном булевару Унтер ден Линден (Unter den Linden) (Брајовић 2004: 114). Код њих је једном недељно ручавао, што се наставило и по њиховом заједничком повратку у Београд. Ненад Јовановић мора да је био „широкогруд“, говорило се, када је прихватио те Андрићеве редовне посете (Гвиро 2007: 29). По повратку у Београд, јуна 1941. године, Андрић и даље одржава добре односе са брачним паром Јовановић, све док Јовановића не ухапсе, одведу на Бањицу, а потом у Дахау, одакле се вратио по завршетку рата.

Иако помиње Берлин, напете југословенско-немачке односе, Хитлеров напад на Југославију, конфинација југословенско дипломатско-конзуларног особља на Боденско језеро и Андрићев повратак у окупирану Србију, Демић је одустао од препричавања Андрићеве дипломатске активности која није уродила плодом због неспособности кнеза Павла да води југословенску унутрашњу и спољну политику и да се одупре великом притиску Енглеске. Све то и не представља некакав нарочити приповедачки изазов. Већи део приче заузима суптилно приказано рађање љубави између Андрића и Милице, која под стегом брачне верности тиња док је њен супруг у заточеништву и распламсава се годину дана после Ненадове смрти, 1958, када Милица Јовановић, рођена Бабић, постаје Андрићева супруга.³

3. ДЕЈАН Стојиљковић, *МРТВЕ СТВАРИ*. Ова прича следи класичан приповедни образац – увод, заплет и расплет са јаким нагласком на радњи која се одвија у Берлину, у јесен 1939. године (Стојиљковић 2012). Започиње тако, што мајор југословенске војске Немања Лукић, који је одсео у елитном хотелу „Адлон“, отвара врата своје собе држећи у руци пиштољ, док му хотелски момак саопштава да га тражи господин Андрић. Лукић одговара да га господин сачека у бифеу и да силази чим се обуче. На страну што „Адлон“ као хотел највише категорије није имао бифе, после сцене са пи-

³ Андрић је Милицу Бабић могао најраније да упозна марта 1933, када се вратио из Женеу у Београд. Ненад Јовановић је депортован у Дахау 1943, одакле је изашао 1945. Радио је као новинар до смрти, 1957 (КАРАУЛАЦ 1989: 89).

штољем у руци, у хотел који је на непун километар удаљен од Канцеларства Рајха, стушили би се полиција и Гестапо и ухапсила мајора.

И код немачких назива је аутор пустио машти на вољу. Булевар „Унтер ден Линден“ (Unter den Linden) је испала „Унтер дер Линден“; дворски парк „Лустгартен“ (Lustgarten) је прекрштен у „башта Лустиг“; а некадашње ловиште „Тиргартен“ (Tiergarten) које је Фридрих Велики претворио у парк, у причи је „Тиергартен“ (Стојиљковић 2012: 228).

Надаље, Андрић замоли Лукића да му прибави лажне исправе за професора Батовског, Јеврејина, како би се спасао од „радних логора“ у Немачкој. Југословенски посланик прича да му је његов „добар пријатељ и колега, професор Јагенски са универзитета др Вилим Франчић“, кога су нацисти били затворили у логор „Сашенхаузен“ описао шта се у њима догађа. На то је Андрић писао у Београд „да југословенске академије и универзитети“ пошаљу позиве за гостовање краковским колегама, не би ли их на тај начин извукли из заточеништва. Андрић је „у нашем војном аташеу“ сазнао да је мајор Лукић „човек изузетне моралности“, а од Енглеца је обавештен да мајор може да прибави лажне исправе за јеврејског професора (Стојиљковић 2012: 229).

Плод маште се разликује и овде од стварности. Није постојао никакав „професор Јагенски са универзитета др Вилим Франчић“ (Стојиљковић 2012: 229), већ др Вилим Франчић са Јагелоњског универзитета (Universytet Jagielloński) у Кракову, као што се ни логор није звао „Сашенхаузен“ већ „Заксенхаузен“ (Sachsenhausen). Остаје нејасно шта значи „у нашем војном аташеу“, јер аташе није институција, већ функција једног човека. Ствари постају јасније, када се касније Лукић представи као „официр при војном аташеу Краљевине Југославије“ (Стојиљковић 2012: 231).

Професор Хенрик Батовски (Henryk Batowski), један од бивших заточених краковских наставника, објавио је сећање на Андрићеву свесрдну помоћ за избављење пољских професора, по додели Нобелове награде, 1961. године југословенском писцу. Андрић је, вели Батовски, сазнао да су нацисти октобра 1939. стрпали у логор више од стотине краковских професора и сарадника:

Иако је био свестан минималних шанси своје интервенције, Андрић је настојао дипломатским каналима и личним контактима у Берлину да некако помогне заточеницима. Издејствовао је такође, постаравши се за то у Београду, да југословенске академије и универзитети пошаљу позиве највећем могућем броју краковских научника, надајући се да ће им то омогућити извлачење из хитлеровског ропства. Са Андрићем је радио на томе његов колега, професор Јагелоњског универзитета, др Вилим Франчић, који је по изласку из концентрационог логора Sachsenhausen, где се обрео заједно са осталим универзитетским наставницима, путовао у Берлин и достављао Андрићу информације о судбини друге краковске групе, која је била пребачена у Dachau. Андрићеви напори нису могли уродити плодом, пошто глас југословенског посланика није

могао на гестаповце направити никакав утисак. Ти су напори, ипак, чињеница, и представљају још један важан моменат када је реч о везама великог писца са нашом земљом (Батовски 1962: 364).

Вилим Франчић, родом из Дарувара, био је лектор српскохрватског на Славистичком одсеку у време Андрићевог студирања у Кракову, који је, иначе, 1922. превео *Ex Ponto* на пољски, а Андрићево и своје залагање за пуштање на слободу преосталих краковских научника описао је у чланку *У њећини лава* (FRANČIĆ 1997).

По пуштању из Заксенхаузена, 9. фебруара 1940, Тадеуш Лер-Сплавински (Tadeusz Lehr Sławinski), ректор, и Станислав Кутшеба (Stanislaw Kutrzeba), каже Франчић, одлучили су да искористе Франчићево познанство са Ивом Андрићем како би помогли да се четрдесеттројица млађих колега ослободе из логора Дахау, те се Франчић Андрићу обратио писмом, које је завршио парафразом реченице којом фра Марко у приповеци *У зиндану* завршава писмо фра Мији: „Izbavljaj, Jer, Inače Pogiboh“ (FRANČIĆ 1997: 255). Код Андрића она гласи: „И избављајте ме код Фазле, јер погибох.“ (Андрић 1924: 23).

Андрић је одмах предузео одговарајуће кораке код Министарства иностраних послова да омогући Франчићу да га посети. Франчић је из Кракова кренуо већ 13. јуна, и стигавши у Берлин, јавио се у Југословенском посланству (FRANČIĆ 1997: 256).

Тада су Андрић и Франчић осмислили план да се анимирају представници других земаља и сачека прикладан тренутак за обраћање неком од највиших немачких званичника. Стога је Франчић дошао још једанпут у Берлин, на Андрићев позив. Из Кракова је Франчић тада 27. јула 1940. кренуо пут Берлина.⁴ С Андрићем је отишао на пријем код италијанског амбасадора Дина Алфијерија (Dino Alfieri), са којим је Андрић добро стајао још из времена службовања у Риму, и где су поред високих представника нацистичке Немачке били и посланици неутралних држава, које је Андрић обавестио о судбини краковских професора. Андрић се лично обратио Хансу Франку са питањем када може да се рачуна на пуштање преосталих професора из логора, како би неки од њих могли да наставе научна истраживања са својим југословенским колегама, и упитао да ли сме да му преда један едмемоар. Том разговору се придружио и Алфијери, са сличним питањем и упитом да ли и он може да му преда један едмемоар. Франк је ћутао на њихова питања, а када му се и турски посланик обратио на исти начин, овај се окренуо и напустио пријем. Како је у просторији настала непријатна тишина, Геринг се распитао о узроку. Алфијери му је објаснио разлог, а Геринг је рекао да се сви едмемоари проследи у његов секретаријат (Lakić).

⁴ Приређивач Франчићевог чланка наводи да је Франчић у пролеће 1945. написао кратак извештај за Архив Јагелонског универзитета о својим боравцима код Андрића у Берлину, 1940. године. Ту је навео тачне датуме свога полазака из Кракова за Берлин. Архивисано под: AUJ, KHUW-11 (FRANČIĆ 1997: 256).

То је, наравно, само део поступка спасавања појединих професора за чије избављење је и Андрић заслужан. Стојиљковић је, очигледно, имао увид у овде поменуте податке, али у његовој причи професор Батовски није Пољак нити краковски професор, већ Јеврејин и професор у Берлину.

У причи све тече далеко једноставније. Лукић затражи да му Андрић већ те вечери достави потребне фотографије и крштеницу Батовског, што посланик у заказано време донесе у исти хотел. Не би ли читаоцу приближио атмосферу Берлина, аутор помиње, између осталог, да се први долазак Андрића мајору догодио једног „благог јесењег јутра 1939.“, док у опису другог доласка стоји да са булевара „Унтер ден Линден“ „допире мирис липа“ (Стојиљковић 2012: 230). Јесте да је Немачка у доба Хитлера многим ствари-ма, од стварања Великонемачког Рајха, преко сузбијања инфлације и оздрављења економије, беспрекорно организоване зимске и летње Олимпијаде, изградње аутопутева, па све до „блицкрига“ и ратова на трима фронтovima, знала да задиви, згрози и унесрећи свет, али до сада није било познато да је тада Немцима пошло за руком да учине да у јесен цветају липе.

Андрић доноси увече фотографије и крштеницу, предаје их Лукићу, а њима се придржује Клаус Алтман, кога југословенски мајор ословљава са „криминалкомесар“, уместо са „унтерштурмфирер“ (Стојиљковић 2012: 231), на чему Алтман инсистира. Лукић пребацује Алтману да сада гони Јевреје уместо убица, на шта му Алтман запрети да ће у случају да Југославија има исто онакве надмене вође попут Пољске, Југословени ускоро проћи горе од Пољака. Упркос нападу Немачке на Пољску, југословенско-немачки односи нису били нарушени, те би стога поручник СС-а због такве претње у присуству југословенског посланика, био засигурно строго кажњен. У даљем дијалогу приповедач мења без видног разлога име Алтман у Адлер који ставља до знања посланику Андрићу да се зна за његова настојања да помогне професорима Јеврејима.

Андрић и Лукић се срећу још једаред код примопредаје фалсификоване легитимације и пасоша за Батовског, али сада у једној периферијској пивници Берлина, где седе и неки пијанци. Посланик се жали мајору на Немачку и Немце и какву опасност та држава и тај народ због непоштовања човечности представљају по Европу, користећи се цитатима из Андрића.

Андрић замоли Лукића да документа однесе лично професору Батовском, што овај нерадо, али, ипак, учини и посаветује том приликом професора како да што сигурније отпутује у Швајцарску. У повратку сусретне у мраку унтерштурмфирера Алтмана, који му саопшти да знају да се Андрић доста дружи са Батовским код кога су пре кратког времена били, али га нису затекли код куће. Њих двојица наставе заједљив дијалог започет још у „Адлону“, у коме Лукић Немачку назива геноцидном и тоталитарном, а Алтман наставља са претњама, оптужује Лукића да ради за британску обавештајну службу и хоће да га ухапси, на шта га југословенски мајор задави.

Батовски успешно стиже у Швајцарску, Андрић показује Лукићу новинску вест, „БРУТАЛНО УБИСТВО АГЕНТА ГЕСТАПОА“, тј. да је његов

познаник убијен (Столиљковић 2012: 240). Сада тек није јасно шта је по чину и којој организацији припада Клаус Алтман, јер „криминалкомесар“ (инспектор криминалистичке полиције) није у рангу са „унтерштурмфирером“ (поручник у СС-у), већ са чином вишим за два ступња, хауптштурмфирером (капетан у СС-у). Али све то пада у воду, јер у новинама стоји да је убијен агент Гестапо-а, који је имао исте називе чинова као и Полиција за безбедност (Sicherheitspolizei), те је „криминалкомесар“ (Kriminalkommissar) у Гестапо-у био истог ступња и истог звања као и у Полицији за безбедност, где је Алтман првобитно радио док није прешао у Гестапо.

Прича завршава кратким освртом на злу судбину Андрићеве мисије у Берлину. Читалац се налази пред питањем зашто је аутор бркао историјске чињенице, користио два презимена за један те исти лик, и зашто се није потрудио да правилно наведе многе немачке називе. Видно је и непознавање структура власти и начин функционисања служби безбедности у Трећем рајху. Ни у сну се Иво Андрић не би поиграо угледом своје земље и својим положајем учествовањем у прибављању лажних исправа. Југословенски мајор у причи већ од самог почетка, када са пиштољем у руци отвара врата хотелском момку, па до тренутка када голим рукама дави гестаповца, делује као лик из петопарачких романа.

Прича *Мртве ствари* банализује храбар подухват југословенског посланика и његових дипломатских колега у Берлину, као и једног броја професора у Југославије да избаве своје пољске колеге из логора и са окупираних пољских територија. Она је налик ратним филмовима поратне југословенске продукције у којима су црно-бели ликови, по правилу, дати на гротескан начин. Симпатични, спретни и храбри су партизани, а надмени, уредни али глупи су немачки војници. У том смислу, Лукића красе партизанске, а Алтмана особине немачких војника.

Прича се своди на јевтин образац, према коме, добри и честити југословенски посланик Андрић помаже професору Батовском, берлинском Јеврејину, да се спасе из нацистичке Немачке, а добри и честити југословенски мајор Лукић убија злог и одвратног Немца Алтмана, који се на мах зове Адлер, „криминалкомесара“, „унтерштурмфирера“, тј. поручника, заправо капетана СС-а, али и агента Гестапоа, све у једном. Другачије и не може бити у причи, која се догађа у Берлину, 1939. године, у коме усред јесени цветају липе.

Теми Андрић у Берлину, као и свакој другој у књижевности, различити аутори приступају на различите начине. У овим трима причама то је видно, и свака од њих казује како о виђењу Андрића, тако и о аутору и његовом интелектуалном профилу. Није лако било ликовним уметницима да ухвате онај загонетни израз Андрићевог лица, на коме су се око усана стекли изрази одлучности, ведрине, озбиљности и гађења на свет. Није било лако ни писцима да насликају Андрића речима у једном изузетно историјском периоду као што су његове две године у Немачкој.

Маројевић преко Андрића говори о губитку поверења у сопствени народ код српске омладине и жељи да се оде у Немачку на рад, што је супротно Андрићевим погледима и поступцима. Демић покушава да одреди значај који су Милица и Ненад Јовановић, а патом само Милица, имали у Андрићевом животу, и да на тај начин одагна ону јевтину представу о Андрићу као учеснику у љубавном троуглу. Стојиљковићева прича задовољава литерарне потребе генерације навикнуте на филмске трилере попут тзв. брзе хране. Није битно шта, како и зашто, већ је битно да радња тече и да има акције, макар то било у сукобу са историјом и логиком.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. У зиндану. *Пријовейџке*. Београд: Српска књижевна задруга, 1924, 18–25.
- Андрић, Иво. Стазе. *Српски књижевни гласник*. Н. с, LXI/1 (1. септембар 1940): 175–176.
- Андрић, Иво. *На Дрини ћуприја*. Роман. Београд: Просвета, државно издавачко предузеће Србије, 1945.
- Демић, Милош. Слепи колосеци чекања. *Земаљски дугови*. Милован Марчетић (прир.). Београд: Laguna, 2. изд., 2012, 213–226.
- Црњански, Милош. *Књига о Немачкој*. Београд: Геца Кон, 1931.
- Марчетић, Милован (прир.). *Земаљски дугови*. Београд: Laguna, 2. изд., 2012.
- МАРОЈЕВИЋ, Игор. Крај пута. *Земаљски дугови*. Милован Марчетић (прир.). Београд: Laguna, 2. изд., 2012, 145–158.
- Стојиљковић, Дејан. Мртве ствари. *Земаљски дугови*. Милован Марчетић (прир.). Београд: Laguna, 2. изд., 2012, 227–242.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАТОВСКИ, Хенрик. [О ангажовању Иве Андрића за пуштање краковских интелектуалаца]. *Życie Warszawy*, Нг. 266, 9. 11. 1961. Цит. према: Милорад Живанчевић, Иво Андрић у Пољској. *Лейойис Мајице српске*. 138, 389/4 (април 1962): 364.
- БРАЈОВИЋ, Гордана. *Андрић и Милица. Љубавна биографија*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.
- ГВЕРО, Младен. Јара Рибникар о себи и другима. Фелтон. Да не реметимо ред у природи. *Полиџика CIV*, бр. 33612 (7. јун 2007): 29.
- Говор Др Андреа [треба: Андерса] Естерлинга, члана Шведске академије при уручивању Нобелове награде Иви Андрићу 10. децембра 1961. *Свеске ЗНА*. XX/18 (2001): 309–311.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ, Коста. *Иво Андрић*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1981.

- ЈОВАНОВИЋ Стоимировић, Милан. *Дневник 1936–1941*. Стојан Трећаков и Владимир Шовљански (прир.). Нови Сад: Матица српска, 2000.
- КАРАУЛАЦ, Мирослав. Уз Андрићева писма Милице Бабић. *Свеске ЗИА* VIII/6 (1989): 88–91.

*

- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966.
- „Bolaño en sus palabras“. In: *La Nación*, 19 September 2009. <https://en.wikipedia.org/wiki/Roberto_Bola%C3%B1o> 23. 9. 2016.
- FRANČIĆ, Vilim. In der Höhle des Löwen. Interventionen für die Freilassung der jüngeren Krakauer Wissenschaftler in Berlin. In: Jochen August, „Sonderaktion Krakau“. *Die Verhaftung der Krakauer Wissenschaftler am 6. November 1939*. Hamburg: Hamburger Edition (1997): 254–264.
- LAKIĆ, Zoran. *Nepoznato o poznatima: Ivo Andrić. Spašavao poljske intelektualce u II svjetskom ratu*. <<http://www.prosvjetnirad.cg.yu/broj17-08-07g/17.htm>> 20. 1. 2009.

Dušan D. Glišović

ANDRIĆ IN BERLIN ALS THEMA DER ERZÄHLSAMMLUNG *VERSCHULDUNGEN ZU LEBZEITEN*

Zusammenfassung

Die Erzählsammlung *Zemaljski dugovi* (zu Dt. etwa: Verschuldungen zu Lebzeiten) herausgegeben von Milovan Marčetić, umfasst dreissig Beiträge, die Ivo Andrić zur Hauptfigur haben, von hauptsächlich zeitgenössischen serbischen Autoren. In einigen von ihnen wird er sporadisch als ehemaliger Gesandter in Berlin (1939–1941) erwähnt, drei von ihnen thematisieren diese zwei Jahre des schreibenden Diplomaten in der Hauptstadt des Großdeutschen Reiches.

Igor Marojević erzählt meisterhaft in *Ende der Reise* bzw. *Am Wegesrand* (Wortspiel) von einer jungen Belgraderin und ihrer Suche und Findung von Andrić. Von Kindesbeinen an bis zum Studiumabschluß wird sie mit dem Großmeister der Erzählkunst konfrontiert. Er mußte wegen des Angriffs Deutschlands auf Jugoslawien unerwartet seinen Dienst in Berlin quittieren und verbrachte die Kriegsjahre in Belgrad, wo seine großen Romane entstanden. Fünfzig Jahre danach begibt sich die Belgraderin als bereits erprobte Schriftstellerin aus dem von wirtschaftlichen Nöten geplagten Serbien nach Berlin, wo sie Andrić im Traum begegnet.

Mirko Demić beschreibt in den *Sackgassen des Wartens* die Genesis der Liebesbeziehung Andrićs zur Frau seines Freundes und Arbeitskollegen Nenad Jovanović. Die

vorerst unterdrückten Sympathien füreinander münden nach unverhofften Begebenheiten und dem Tode ihres Mannes, zu dem der Aufenthalt im KZ Dachau wesentlich beigetragen hat, in einer gemeinsamen Ehe. Diskrete Schilderungen und eine feinfühligte Erzählweise sind dem sensiblen Liebesthema angepaßt.

Dejan Stojiljković eiferte in den *Toten Gegenständen* den Thrillern billigster Art nach und legte einen konspirativ agierenden Andrić an den Tag. Er beauftragt einen im Hotel „Adlon“ residierenden Gehilfen seines Militärattachés, gefälschte Papiere für die Ausreise in die Schweiz für einen polnisch-jüdischen Berliner Professor zu besorgen. Um nach getaner Arbeit der Verhaftung zu entgehen, erwürgt der Gehilfe einen Gestapo-Mann mitten in Berlin.

Die Erzählsammlung zeugt von einem regen Interesse der Autoren und der Leserschaft in Serbien für das Leben und Werk des Schriftstellers Ivo Andrić.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд
dusan.glisovic@gmail.com

Др Страхиња Р. Степанов

ЛИНГВИСТИЧКИ (РЕПРЕЗЕНТОЛОШКИ) АСПЕКТ ХЕТЕРОГЛОСИЈЕ У АНДРИЋЕВОЈ *ГОСПОЋИЦИ**

Предмет истраживања у овом раду је тзв. туђи дискурс, под чиме се подразумева репрезентација говорних и мисаоних процеса ликова, тачније начин њиховог преношења у тзв. ауторски/нараторски говор. Полази се од Бахтиновог одређења динамичког односа две величине (туђи и ауторски дискурс) и даје се типологија модела који служе за инкорпорирање туђег дискурса у ауторски. Као контрапункт туђем дискурсу не занемарује се (не сме се занемарити), у оваквој анализи, ни проблематика ауторског говора, односно узима се у обзир, како Бахтин каже, „узајамни динамички однос тих двеју величина – пренесеног (туђег) и преносећег (ауторског) говора”. Тако постављен циљ претпоставља ексерпцију свих (релевантних) примера и њихову класификацију према граматичким моделима реализације туђег дискурса у роману *Госпођица* Иве Андрића.

Кључне речи: туђи дискурс (говор и мисао), ауторски говор, *Госпођица* И. Андрића

1. Увод. Под појмом *туђи дискурс* подразумева се како говор тако и мисао ликова који су укључени у ауторски текст. Реч је о феномену који је, дакако, одавно познат и у теорији књижевности и у лингвистичким разматрањима,¹ али је у XX веку побудио изнова велико интересовање након

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

¹ Уп. нпр. Аристотел (2002: 59–60) који, пишући о општим одликама уметничког стваралаштва, вели да постоје разлике како се одређени предмети могу подражавати, па тако песник „с једне стране приповеда (...) на уста неке друге личности или сам без претварања”, а с друге стране имамо ситуацију „кад сва лица која подражавају [песник] приказује тако да врше неку радњу”, што заправо одговара дијегетичком и миметичком уметничком поступку, који образлаже у својој *Републици* Платон (в. Lоdž 1999: 112).

његове особите – књижевне, филозофске и етичке – разраде у учењу М. Бахтина,² које ће постати, захваљујући француским постструктуралистима, популарно у другој половини XX века и у ширем контексту. Бахтинов појам *разноречие* – преведен као *вишегласје* или *хејтероглосија* – означава коегзистенцију више варијетета у једном језику, и првобитно га је овај аутор употребио да одреди својство романа као локуса суживота или конфликт(а)та различитих типова говора. Заправо ће Бахтин рећи како је говорна разноликост, односно хетероглосија управо такав говор другог, тј. „*џуђи џовор на џуђем језику*, који служи посредном изражавању ауторских интенција” (ВАНТИН 1989: 85). Другим речима, ауторске се намере исказују али на „преломљен” начин, те тако добијамо *двогласну реч*, у којој коегзистирају „два гласа, два смисла, две експресије”. А „преношење и разматрање туђих говора, туђе речи – то је једна од најраспрострањенијих и најбитнијих тема људског говора” (ibid., 99). Такве исказе Бахтин ће одредити као *хибридне*, у којима се мешају и преплићу „два друштвена језика у границама једног исказа”, у тој су арени јукстапониране „две језичке свести – *џриказана*, и она што *џриказује*, која припада другом језичком систему” (ibid., 121). Отуда је туђи говор, по Бахтину (1980: 128), „*џовор у џовору, исказ у исказу*, али истовремено и *џовор о џовору, исказ о исказу*”, па је, сходно реченом, наш циљ да те величине – пренесени (туђи) и преносећи (ауторски) – и њихов динамички (дијалектички) однос у роману *Госпођица* истражимо, представимо и дамо одређено тумачење.

У литератури се о Андрићевој *Госпођици* могу наћи ставови у којима се тврди како је овај роман различит од друга два објављена исте, 1945. године (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*) – пре свега на основу структурне доминанте: реч је о романескној творевини с једним истакнутим (средишњим) ликом (БРАЛОВИЋ 2006, ЈАКОБСЕН 2007), или, како Јакобсен констатује, роман је специфичан „због своје усредсређености на патолошки случај главне личности” (2007: 7). Међутим, и ово дело, попут поменута друга два, одликује приповедна *Er*-форма, тј. приповедачев глас у трећем лицу. Реч је о екстрадијегетичком и хетеродијегетичком приповедању, тј. приповедачу, при чему нараторов глас ипак није толико дистанциран од тачке гледишта главног лика – госпођице Рајке Радаковић. Управо о овим репрезентолошким питањима, односу приповедачевог говора и говора/мисли како главне јунакиње тако и других ликова биће даље речи у овој раду.

Што се пак тиче лингвистичког приступа туђем говору, М. Ковачевић (2000: 123) подсећа како се као четврта поддисциплина синтаксе „не мање значајн[а] од трију познатијих и признатијих – синтагматике, синтаксе реченице и синтаксе дискурса” издваја управо *репрезентологија*, „чији се предмет изражавања своди на проблематику туђег говора”, а што „подразумијева анализу говора другог и говора аутора у њихову међуодносу.”

² Како сам Бахтин каже (1980: 126–127), „понекад је веома важно да се нека ‘позната’ и на изглед добро проучена појава изнова проблематизује, подвргне низу одређено усмерених питања да би се на нови начин осветлила и да би се уочили њени нови аспекти (...). Таквим, у највишем степену плодотворним ‘кључним’ феноменом, чини нам се такозвани *џуђи џовор*”.

Два се модела преношења туђег говора и туђе мисли, у литератури, истичу: директни и индиректни (уп. Ковачевић 2000, 2012^a, 2012^b; Ружић 2006: 250; Стевановић 1974: 838–840 и другде). Суштинска разлика између њих је у томе да модел директног преношења предочава туђи дискурс *verbatim*, док се у индиректном моделу говор (или мисли) предочавају сопственим, тј. ауторским речима. Управо због тога модели управног и неуправног дискурса нису апсолутни супституенти (уп. Ковачевић 2012^b: 18), јер су у овом другом (индиректном) моделу конструкцијске могућности мање (рестриктивније), те се само логички али не и афективни садржај да представити, или, како то Лич и Шорт формулишу (2007: 257), директни говор „(а) *верно* преноси оно што је исказано, (б) користећи *иначе* оне облике речи којима је сачињен тај [изворни] исказ, док је индиректни говор обележава само својство (а)”. Владислава Ружић, пишући о односу директног и индиректног говора, у контексту тзв. неуведених, имплицираних допунских предикација, налази да је управни говор „вербално сигнализиван глаголима из групе *verba dicendi*, а и посебно грађијски обележен” (Ружић 2006: 250), али и да границе између директног и индиректног говора нипошто (како се можда очекује) нису тако оштре. Разлике између ова два начина преношења туђег исказа ауторка овако резимира:

(1) Индиректни говор је структурно несамосталан, зависан, интегрисан у сложу реченицу, док је директни у том погледу аутономан, независан и обавезно маркиран у тексту, бар визуелно; (2) у функцији управних речи у ИГ могу бити сви прелазни глаголи различитих семантичких група, док ДГ уводе пре свега комуникативни глаголи, али и они којима се означава ‘опонашање’ говора, покрети тела и неке физичке активности; (3) у ДГ се употребљавају неке партикуле, узвици, узречице, поздрави, вокатив именица, императив итд., укратко, оне речи и облици речи какви се не могу наћи у ИГ (Ружић 2006: 250).

Као што је већ уочено и у семиналним радовима помињано, ваља поновити да је управни говор формиран кроз паратакличну везу: два јукстапонирана сегмента (нараторска дидакалија, тј. конференса и говор јунака) немају међу собом морфолошки (граматички) конекторски члан (уп. Ковачевић 2012^a, Ковачевић 2012^b: 16). Лич и Шорт (2007: 258) истичу два критеријална обележја директног дискурса – знаке навода и дидакалију, тј. интродуктурну клаузу [*introductory reporting clause*], док Ковачевић (2012^b) издваја четири (супкласификаторна) параметра управних конструкција: поред поменута два, додаје још и критеријуме (не)дословности и (не)изречености. Последњи критеријум – (не)изреченост, тј. (не)вербализованост/(не)изговореност – неутрализован је у овом раду управо коришћењем синтагме *иуђи дискурс*, чиме се заправо обједињују говор и мисао, и скупно анализирају (уп. нпр. Власк 2006: 64). У односу на остала три параметра сагледаваћемо које се све варијације у директном преношењу туђег дискурса региструју у Андрићевом роману. С друге стране, модел индиректног преношења туђег

дискурса има облик хипотаксичне структуре, где ауторска дидаскалија представља управну клаузу а говор лика се лоцира у зависну (изричну) клаузу. Неуправни дискурс подлеже, очекивано, сличној типологији као и управни (уп. КОВАЧЕВИЋ 2012⁶: 24), с тим што она зависи од следећа три критерија: (а) да ли је или није реализован клаузални везник, (б) да ли је интонација (ортографски маркирана) изјавна или није, (в) и, опет, да ли је или није елиминисана конференса.

2. Анализа. Прототични модел (I) увођења директног туђег дискурса у текст је, дакле, онај који садржи сва три поменута елемента. Сигнализиран је најчешће употребом глагола из групе *verba dicendi* у интродуктурној клаузи и стављањем односног садржаја под знаке навода:

(I.1) „Крпеж и трпеж кућу држе”, каже она себи ту стару народну пословицу, седајући поред прозора [...], а затим несвесно и нечујно понавља и окреће у себи, по безброј пута – крпеж, трпеж! – као што младе девојке при раду, безгласно и нагонски, понављају речи и мелодије љубавне песме [...] (17). (I.2) „Свака би друга, на мом месту, ово бацила, али ја не бацам ништа. У мене нема штете ни растура.” Тако говори Госпођица сама себи и занесено [...] (18). (I.3) „Сада је кућа у мојим рукама”, рекла је себи већ после полугодишњег парастоса [...] (19). (I.4) „То никако!” шапутала је полугласно и при томе ударала песницом десне руке о дусек, као да кује своју одлуку (104). (I.5) „Толике су препреке у свету, тата, и такве велике и непредвиђене промене и таква неслућена изненађења, да човек изгледа луд са својим напорима како би свему доскочио и одржао се. Све знам и све памтим што си ми наредио и оставио у аманет, али шта то вреди кад је свет такав да су у њему лаж и обмана моћнији од свега другог. Све, све сам чинила да се осигурам. Али шта користи, кад ти приђу са стране са које се не надаш. И ако нас нико не превари, преваримо се сами. Опрости ми што сам после толиких година и напора овако изгубљена и беспомоћна, али нисам ја изневерила свој завет, него је мене изневерио свет. Ти знаш како сам радила, крваво и тешко. Мислила сам да ће твоја реч, удружена са мојом вољом и напором, бити довољна одбрана од свега. Али није тако. У овом свету нема одбране ни сигурне заштите. Горе је и теже, тата, него што си ти слутио. Ко поживи, тај тек види шта је овај свет и шта су људи у њему. Ко нема, газе га; ко стече, отимају.” Тако је, отприлике, говорила Госпођица у себи, жалећи се детињски и бесмислено на све и на свакога, даљини и гробу у њој (245). (I.6) Очекивала је још само његов непознати глас: „Паре дај!” и покрет његових убилачких руку из мокрих рукава (271).

Видимо да у наведеним примерима доминира преношење туђе мисли (а не говора),³ чак и у оним случајевима кад се у површинској структури

³ Добар разлог да се заједно посматра неизречени управни говор, тј. мисао и изречени управни говор видимо и овде, јер туђа пропозиција у овим примерима наравно јесте неизречена али се у површинској структури јавља израз који сугерише на изговореност, тј. изреченост (*говорила је у себи, очекивала је глас* и сл.).

налази комуникативни глагол (*говорила, каже* и сл.), јер је заправо реч о унутрашњем монологу о коме нас обавештава наратор, што је, коначно, једна врста (уметничке) репрезентолошке обмане, пошто се не може знати шта се заиста збива у уму појединаца (па тако ни протагонста у наративу), али „ако се жели учинити јасним читаоцу какве су мотивације за акцију и ставове ликова, онда је нужно солилоквијум учинити јавним” (Лич – Шорт 2007: 270). Све одлике директног дискурса присутне су овим примерима: заменичко-глаголски облици (*мојим, мом, њамџим, мислила сам* итд.) који не зависе од конференсе, употреба вокатива (*џаџа*), обраћање другоме (*џи знаџи, џивоја реч*) уз јављање императива (*оџросџи, дај*), екскламативна интонација (маркирана, наравно, ортографски), прилошки деиктици (попут *сад*) и сл. Иако детерминација глагола у конференси може бити релевантна (вид. нпр. о језику евалуације MARTIN – WHITE, 2005), будући да се тако језички нијансира психолошко стање протагонисте, у овој скупини то не долази, осим по изузетку, до изражаја (уп. нпр. *џаџуџала је џолуџласно* где се заправо ближе одређује сама радња а не и протагониста, да би се тек наредном, конкомитантном радњом указује на Госпођичино расположење – *и џри џо-ме је ударала џесницом десне руке о дуџек*).

Ауторска дидаскалија (конференса) не мора бити позиционирана као конструктивни део реченице, него може бити и у суседној (комуникативној) реченици (уп. пример 2 и 5). Иако изгледа да је нпр. у случају (2) реч о не-уведеном управном говору, будући да изостаје ауторска дидаскалија, те се директни дискурс јавља као самостална, комуникативна синтаксичка јединица, већ је у следећој реченици, у контактном положају, употребљен глагол говорне активности и прилошки деиктик, тј. анафора, која недвомислено упућују на претходну мисао, па се тако ауторска дидаскалија јавља у пост-позицији, додуше синтаксички осамостаљена (парцелисана).⁴ То иде у прилог ставу да дидаскалија, пре свега, има конструктивну анафорску или катафорску службу, а да је комуникативно тежиште, наравно, на самом туђем дискурсу лика. Због тога су наведени примери и сврстани у ову скупину.

Поред овакве позиције, могуће је да нараторски елемент буде уметнут између два дела једног директног исказа, што је најређи модел у *Госпођици*:

(I.7) – Увијек ми говорите да не радим и не привређујем – каже смејући се – ево посветио сам се озбиљно трговини и пољопривреди. Доносим вам први плод мога рада (51). (I.8) „Немојте скидати капута”, каже тада обично Госпођица посетиоцу, и додаје са нечим осветничким у гласу, „јер код мене се не ложи” (68).

Наравно, нараторска дидаскалија може и претходити директном дискурсу, и то показују следећи примери:

⁴ Могло би се рећи како је заправо директни дискурс парцелисан од ауторске дида-скалије.

(I.9) При говору стално подиже раширену руку насред груди и понавља: „Част ми и имена! Част ми и среће!” (77). (I.10) Једанпут је негде прочитала да је неки американски милијардер, који је почео као продавац новина, рекао: „Треба стећи први милион; после иде све лако [...]” (83).⁵ (I.11) Кад би му неко нешто затражио у име пријатељства, он је одговарао: „Какав си ми ти пријатељ? Пријатељ ми је онај ко ми ништа не тражи!” (87). (I.12) Затим се обраћао богаташима: „Лијепо сте подијелили свијет: све је за вас и за вашу дјецу, за дјецу ваше дјеце и за ваше слуге. Добро сте подијелили свијет: све што је свјетлости и љепоте узели сте себи а све што је мрака и тегобе оставили сте нама, па сад се сви рађамо са јасно предодређеним судбинама, ви са свијетлим а ми са тамним. Добро сте подијелили свијет! Али ваша подјела је само грозна, а не и вјечна. Сазреће гњев наш, и биће зрело љето и опоро воће; дјеца ваша ће се стидити свога имена и одрицати богатства, јер ће им оно бити на терет и пропаст” (183–184).

Занимљиво је колико се често у овом Андрићевом роману главни лик – Госпођица – обраћа себи, дакле колика је фреквентна, да се послужимо терминологијом комунологије и (модерне) семиотике, *аутиокомуникација*. Насупрот хетерокомуникацији, где су пошилац и прималац поруке различите особе (организације/ентитети), аутокомуникација инкорпорира у једној особи и функцију одашиљаоца информације и онога ко је прима. Таква интраперсонална комуникација јесте типична нпр. за религијски дискурс (молитвени жанр и сл.), али када се осмотре примери из романа, види се да она у великом броју случајева има сличну, „мантричку” функцију за Госпођицу: то је најочитије када она понавља – *безгласно и нагонски*, како нас наратор обавештава – две симболичне и потентне речи: *крѣж*, *ѿрѣж*, или читаву координирану синтагму *крѣж* и *ѿрѣж*. Као да изговарајући ове речи може стећи духовну моћ и благослов, сходно ономе у шта она сама верује, Госпођица их упорно и изнова понавља.⁶

Директни дискурс може бити представљен (II модел) кроз дијалог међу ликовима, уз изостанак и нараторске дидаскалије и знакова навода (али интерпункцијски издвојен употребом црте):

(II.1) – Шта се смијеш? Смиј се твоме тати који је пао колики је дуг.
– Мој тата не пада.

– Твој тата је банкротирао. То сви говоре (25).

(II.2) – Ено онај са цвикером што седи на средини.

– Тај? - питао је мало разочарано господин.

– Тај, тај! Баш тај метиљавко, како га видите. Све је то сам бољшевик. (70)

⁵ Овај је пример посебно знаковит јер показује вишеструку трансмисију од оригиналног до предоченог говора.

⁶ Јакобсен ће рећи (2007: 210) како овај животни мото Госпођице „усмерава мисли на чулно уживање у штедњи и тврдичлуку, који замењују њене незадовољене нагоне”.

(П.3) – Нисам... То јест, јесам. Потписала сам му мјеницу. Молио ме, знаш. Само до краја године.

– Је ли то било пре или после мога одласка? Госпођица се сабра и слага.

– Послије, чини ми се. Свакако послије.

– На колико си потписала?

– Девет хиљада.

– Их? То си погрешила.

– Па што? Ти си и сама говорила да треба да га помогнемо.

– Пгрешила си, драга моја. И немој више да то радиш. [...] (83)

Ковачевић (2012⁶: 18, 19) овакав директни говор назива неуведеним управним говором (или репликом дијалога), јер на синтаксичком плану изостаје битно дистинктивно обележје (прототипичног) директног говора – конферанса. Слично и Катнић Бакаршић (2007: 117) тврди како се „такав дијалог зближава формално, али и значењски са драмским дијалогом, поприма његове стилске особине, а уједно означава увођење драмских елемената у прозу као један од видова пререгистрације”. Ипак, и у дијалогској реплици може се, готово неприметно, уткати ауторски говор (што је, рецимо, случај у примеру (3), када нас наратор извештава како се *Госпођица нагло сабрала*, уз давање вредносног суда о истинитости тог Госпођичиног исказа написавши како је том приликом *слађала*), при чему су „сигнали два или више варијетета јукстапонирани у једном тексту, [те] читатељ не може мировати у стању спокојне сигурности” (FOWLER 1996, нав. према Катнић Бакаршић 2007: 112).

Примећује се – што је и у неким другим Андрићевим делима случај – да се у говору ликова, који су са одговарајућег дијалекатског подручја, реализује јекавска замена старог гласа јат (*мјеница*, *јослије*, *смиј се* итд.), док наратор доследно користи екавску замену овог гласа, што може послужити, у неким случајевима, да се ова два дискурса разграниче.⁷

Директни дискурс, међутим, може бити остварен, опет, уз изостанак ауторске дидаскалије (као у примерима из претходне скупине) и у недијалогском (неконверзационом) контексту (III модел). У том се случају не сусрећемо с драмском пререгистрацијом прозног текста него с интерполацијом управног говора у нарацију, при чему изостаје конферанса. Иако овакав туђи дискурс наликује на онај модел у литератури именован као слободни директни дискурс [free direct speech/thought], који карактерише и немаркираност помоћу цитатних знакова, то ипак, како ћемо видети, овде није случај. Отуда

⁷ Љ. Поповић (2004: 63) констатује да писци „ради социолингвистичке карактеризације говорника [...] убацују у говор личности супстандардне, простонародне и регионалне и дијалекатске језичке појединости, а ради осликавања епохе прибегавају и архаизирању говора личности”. Ипак, напомиње овај лингвиста, треба бити јасно да писани текст само *имитира* (мање или више успешно) „реплике дијалога или монолога (смештене у фиктивне и недовољно спецификоване комуникативне услове)” (ibid., 61).

се овај тип навођења туђих речи може назвати неуведени директни дискурс, јер изостаје интродуктурна клауза.

(III.1) „Крпеж!” То је сласт (17). (III.2) Ту су уз пиће и свирку пре-
седели целу ноћ. („Шта је љетња ноћ? Ништа. Док се окренеш прође!”)
А у зору су кренули у фијакеру натраг у Сарајево (51).

Видимо и у овом примеру језичку разлику између нараторовог и про-
тагонистовог говора: опет се јавља јекавска изговорна маркираност лика
(*љейња*). У првом примеру чини се као да се стапају цитирана реч/мисао и
коментар наратора. Ко то заправо каже, тачније квалификује да *је крпеж*
сласи? Да ли наратор долази на вредносно становиште на коме је и главна
протагонисткиња романа? У другом примеру – већ и тиме што је у парен-
тези – директни дискурс има ретардациони ефекат, како би се прокоментари-
сала, из позиције лика у роману, ситуација која се читаоцу предочава.
Због тога је и на текстуалном плану присутна лексемска рекурненија (*пре-*
седели целу ноћ – шта је љейња ноћ), којом се пажња читаоца задржава на
опису доживљаја ноћи.

Поред наведених модела преношења туђег дискурса, у роману регистру-
јемо и примере слободног директног дискурса (IV модел), које одликује
изостанак ортографске маркираности речи, тачније мисли лика:

(IV.1) Како који дан пролази, у овој кући бива све луђе и луђе, го-
ворила је Госпођица сама себи (70). (IV.2) Стојећи поново на својим
ногама, погледала је низа се, око себе по соби, на јесење небо са сплетом
голих грана напољу и, прибирајући се као човек после тешког удараца,
рекла је само себи своју прву мисао: Нека! И кад све пропадне и изневери,
остаје штедња. То не зависи ни од кога. Штедећу, штедња ће ми вратити
бар нешто од оног што су ми људи одузели а можда на крају дати и оно
што ми сви напори нису могли да даду. Ко зна? Па ако баш и не да, ште-
дећу опет свим снагама, упркос свему и свакоме. Још боље и више него
до сада (96).

Да је туђи дискурс у питању, показују несумњиви језички маркери:
деиктици (*у овој кући; до сада*), екскламативност (*Нека!*), глаголски облик
у 1.л.јд. и друго. Изостанком цитатних знакова, ствара се ефекат стопљености
два гласа – наратора и лика – тако да се тешко могу разлучити.

Напослетку, речено је како се у директном дискурсу може пренети цео
изворни садржај али да то није нужно. Некада се само фрагмент директног
дискурса интерполира – у виду, најчешће, глаголско-објекатске синтагме
или какве субсентенцијалне фразе – у нараторов текст, и обавезно је зна-
цима навода истакнут (V модел). Зато се говори (КОВАЧЕВИЋ 2012⁶: 21) о фраг-
ментарном цитату (фрагментарном управном говору):

(V.1) Међу онима који су најчешће настојали да је уведу у друштво
и навикну на друштвени живот и забаве, био је њен ујак, Владимир

Хаџи-Васић, „дајца Владо” (10). (V.2) Ево и сада, у првом сутону који слази и увлачи се међу жице које она наизменце хвата и испушта, искрсава „дајца Владо” и то, као увек, ни тужан ни несрећан, какав би требало да је, него диван, радосно и доброћудно насмејан, несебичан, пуст и порочан. Она га оштро гледа, са великом тугом и потпуним неразумеванјем, али без страха. Такав је какав је увек био – грешник! – и какав ће вечно остати (11). (V.3) Једино су рођаци и родице, и са очеве и са материне стране, још наилазили, по снажним законима родбинских веза, које код нас трају и онда кад све остало почне да попушта, и по древном начелу свих наших грађанских породица: „какав је да је, наш је” (18). (V.4) Али наше старо грађанско друштво није на ту ствар тако гледало. За њих то су „божји људи”, општа брига и свачија дужност. Разна сиротињска деца, саката и несрећна од рођења, са испруженом руком и несталним погледом, наизменце злим и бојажљивим. Сви су они за сваку богату или само имућну кућу нека врста добрих духова, жив доказ да благостање и напредак траје у тој кући. У њима имућан свет гледа потврду „несхватљивих али вечних одлука божјег промисла” према коме једни људи имају свега и имаће увек, а други немају и никад неће имати, иако им цео свет, бога ради, даје (19). (V.5) Сад су ту долазили сви они који су „трнутно у неприлици” и који траже мање позајмице „на хефту” (на недељу), то јест који су спремни да за сваких десет круна врате после недеље дана дванаест или, ако то не могу, да плаћају по једну круну на десет круна и на недељу, све док не врате цео дуг са утврђеним интересом (27). (V.6) То је била диригована тишина која је неком била потребна, а којој нико није потпуно веровао, него је свак ослушкивао, настојећи да по нечујном звуку који се крије негде испод ње погоди „на што ће ово окренути” (43). (V.7) Сад седи код куће, више мртав него жив, и не може никако да схвати како се то могло десити њему који се „никад ни у што није мешао” (46). (V.8) Госпођици нарочито тешко падају посете које су код познате гостољубивости Секине врло честе, а свакој гошћи Сека жели да представи и „Ђорђеву сестру из Босне” и њену ћерку (66). (V.9) Била је и сувише срећна да се обратио њој лично, и само њој, и да може једанпут да га подржи, сама, без ичијег учешћа, и да му, као мајка детету, помогне „да стане на своје ноге” (81). (V.10) Тим речима је Јованка завршила разговор са професором, већ решена да њега узме под своју заштиту и „гура” против старих професора који су „као мумије” закрчили млађим снагама приступ на Универзитет, али пре тога да изобличи Ратка Ратковића, да наплати од њега што им дугује и, што је важније, да га „гони до божје куће” (87).

Број примера с фрагментарним цитатом, очито, показује да Андрић радо умеће дословни говор или мисао лика у нараторов проседе. Видимо да формална (обличка) структура фрагментарног цитата као и реченична функција може битно варирати. Разлог употребе је несумњиво у томе да се два гласа – нараторов и протагонистов – стопе у оквиру *једне* клаузалне структуре, која граматички доминантно има обележја нараторовог (дистанцираног) гласа, односно *Er*-приповедања, али зато садржајно (тематски) добија на субјективној перспективи, тј. блискости с неким од ликова. Тако се

у прва два примера, захваљујући изразу *дајна Владо*, и *џреџник!* ауторски и Госпођичин глас приближавају, доводе у контакт. Али видимо да се фрагментарни цитат користи не само ради бојења емотивног односа него и ради давања веродостојности општем, наиндивидуалном ставу (становишту) – па се нпр. оно што старо грађанско друштво мисли или шта рођаци и родбина веле подастире директним дискурсом. Дакле, у *Госпођици* је фрагментарни цитат подједнако често коришћено средство ради представљања дословног говора колектива (укљученог у нараторову синтаксичку структуру), тј. одређене друштвене, етничке или сродничке скупине, а не само појединачног лика. Индикативно је колико је употребљена „туђа” лексика емотивно обојена и очекивано лична (идиосинкратична) – нпр. коришћење Јованкиних израза (она ће да га *џура*, или када пореди старе професоре с *мумијама*) или употреба одређених колокација ради исказивања емпатијског односа (*божји људи*) итд. Слично као и у претходном моделу, тзв. слободном директном дискурсу, и у овом је случају тенденција стапање (преплитање) два гласа.

У оквиру директног преношења дискурса навешћемо још један модел, који би се условно могао назвати – *двосируки* туђи дискурс, јер се у исказ неуведеног директног говора (реплике дијалога) умеће фрагмент као траг неког другог туђег дискурса:

(VI.1) – Јесте, проглашена је анексија Босне и Херцеговине, али у исто вријеме почела је мобилизација, *Teilmobilisation*. Шаље се војска на српску, па и на руску границу. Е, видите, сад треба куповати дукате (80).

Овај се фрагментарни цитат остварује, дакле, у оквиру дијалогске структуре (један турнус, одн. реплика из дијалога између Госпођице и Рафе Конфортија), и представља дословни говор или део текста (написа) – немачка, оригинална реч за „делимичну мобилизацију” *Teilmobilisation* – који је јеврејски трговац, очито, чуо (или прочитао) у некој прилици. Тако се тај фрагмент који говори о тадашњим збивањима у Сарајеву и Босни нашао у Конфортијевом директном дискурсу, али је (тај изворни цитат) – пошто је без измена преузет из немачког – заправо посредован Рафиним говором.

Истакнуто је у уводном делу које су особине индиректног модела преношења туђег дискурса: зависносложена реченица с ауторском дидаскалијом као управном клаузом, препричани говор лика, везници *да* и *како* или пак упитне речи у конективној улози, изјавна интонација зависносложене реченице, те слагање заменица и глагола у пренесеном дискурсу с управним глаголом (Ковачевић 2012⁶: 24), што је и суштинско („инваријантно”) обележје овог модела преношења туђег говора или мисли. Неуправни дискурс подлеже, очекивано, сличној типологији као и управни (уп. Ковачевић 2012⁶: 24), с тим што она сада почива на следећа три критерија: (а) да ли је или није реализован клаузални везник, (б) да ли је интонација (ортографски маркирана) изјавна или није, и (в), опет, да ли је елиминисана конференса или није.

Прототипичних примера (VII модел) у *Госпођици* има доста, наводимо само неколико илустрације ради:

(VII.1) Узалуд су јој говорили да то није посао за женско створење ни за њене године (15). (VII.2) Човек који је терао овце био је најамник и рекао им је да је газда у Алипашином Мосту (17). (VII.3) И кад човек помисли како све око нас стално и неприметно чили и нестаје, кида се, троши и измиче, а како је мало и слабо оно што можемо и умео да предузмемо и учинимо у борби против тога, онда би пристао на сваку патњу и свако одрицање, само да се одупре томе злу [...] (20). (VII.4) ТUTOR јој је показао папире из којих се видело да је друштво исплатило целу суму, са одбитком такса и седамдесет и шест круна на име трошкова. У исто време рекао јој је да друштво, које је било врло предусретљиво у целом овом послу, очекује да ће Госпођица допустити да у сарајевским новинама изиђе уобичајена захвалност на брзом поступку и кулантној исплати (21). (VII.5) Једног дана, мало после тога, Госпођица је навратила у газда-Михаилову магазу и пошто га је затекла самог саопштила му је кратко и једноставно да она намерава да се користи законом који јој даје могућност да, с обзиром на изузетне прилике, тражи да већ са осамнаестом годином буде проглашена пунолетном (21). (VII.6) Госпођица се све више примиче прозору а од тога јој бива све хладније. Помисли да запали светлост [...] (37). (VII.7) И пошто га је тако поставила у најнепријатнији и најнеповољнији положај по њега, она га пита шта жели, строго и зачуђено, као да је погрешно и кућна врата и личност са којом говори (38). (VII.8) То је поколеба, али одмах затим помисли да је то један од оних тренутака слабости о којима јој је говорио отац на самрти [...] (47). (VII.9) Син јој је осуђен на седам година тамнице и лежи у Зеници, а она свакоме говори како је мирна, јер зна да неће одлежати више од половине казне (51). (VII.10) Кад чита у новинама чланке и говоре у којима се описују прогони и страдања из минулих ратних година, она се пита да ли је могуће да се све то заиста дешавало у истој земљи и истој вароши у којој и она живи (60). (VII.11) Узалуд се питала куд се дела њена хладна снага и мрки презир свега (63). (VII.12) [...] у салону [су] гласно разговарале старије госпође госпа-Секине вршњакиње, привикавајући се тешко на црначку музику нових, послератних игара и питајући се у себи шта све неће измислити ова младеж пре него што се њихове кћери поудају и тако брига пређе на другог (66). (VII.13) Сопственик куће, један обогаћени Македонац, рекао је при потписивању уговора да таквог џамбаса и рачунције као што је ова госпођица није видео у свом животу, а има више од двадесет година да купује и препродаје куће и плацеве (71). (VII.14) Рекли су ми да тамо имају (75). (VII.15) Тако, на пример, говори се о томе како је Јован Симић, познати београдски геолог, постао почасни доктор паришког универзитета и треба ових дана да одржи свечано предавање на Сорбони (76). (VII.16) Госпођица је одговорила да она није вична меничним пословима, да је слабо са новцем, и замолила да јој оставе дан-два да размисли (79). (VII.17) Говорио је о томе како је посао приведен крају, како се Американци тешко решавају, јер им још нису потпуно јасне ове нове прилике у Београду, али како нико други осим

њега не долази у обзир; само треба још чекати (81). (VII.18) Излазећи, лекар је рекао старој госпођи да је ово пролазна ствар, али да госпођица поред тога има по свој прилици органску ману срца, коју би тек специјалиста клиничким прегледом могао утврдити (95). (VII.19) Госпођица помисли да је у оној поворци аутомобила могао бити престолонаследник, и да су ово топови који пуцају њему у част (98). (VII.20) Сви су говорили уз живе покрете. Помислила је да су пијани (157).

И туђи говор и туђа мисао преносе се на овај начин, подједнако често, у Андрићевом роману. Најчешће се у позицији предиката управне клаузе налазе глаголи типа *џовориџи, ређи, саоџиџиџиџи, џиџиџиџи, џиџиџи се, (џо) мислиџи* итд. По правилу су ове (управне) клаузе персоналне, те се тако реч или мисао индиректно приписују неком од протагониста у роману. Управна клауза, међутим, може бити и обезличена, те се тада сусрећемо с уопштеним агенсом (*џовори се о џоме да је...*).

Има, међутим, и случајева када се фрагмент директног дискурса умеће у индиректни туђи дискурс (VIII модел), тада обавезно знацима навода истакнут:

(VIII.1) Али кад су они озбиљно и упорно тражили да се „посао сврши”, он поче да подиже цену (51). (VIII.2) То јој је служило као повод да целу недељу дана одбија све просјаке, грдећи их да се претварају и да „леже на парама” (58). (VIII.3) Госпођа Радојка се жалила горко што јој „ни убог ни потребит не отвара кућна врата” (58). (VIII.4) Стрина Госпава је храбра до несмотрености; поноси се што јој је син затворен; и свакоме ко хоће да чује говори да „српски народ није погача па да га неко за доручак поједе” (122). (VIII.5) Чим дође, још није ни села, а већ прича својим промуклим гласом како су јој јуче дошле „неке фрајле” што скупљају прилоге за Црвени крст, а она им одговорила да не да ни паре, „јер има свој крст у Зеници” (137). (VIII.6) Добацивали су му да је остао стари мајстор и да не може бити да и ово није неки „гешефт” (160).

Ове су реченице изграђене сходно свим „прототипичним правилима” како се на индиректан начин преноси туђи говор, али су ради „социolingвистичке карактеризације говорника” и истицања веродостојности онога што је речено – у тај индиректни модел (значи обавезно у зависну изричну клаузу) – фрагментарно уткане и дословне речи ликова, и, како је већ горе речено, назначене цитатним знацима. Стога се овакав модел одређује као *дословни неујравни џовор* (уп. Смирнова 2009, нав. према Ковачевић 2012⁶: 28). Ти цитати могу бити сведени на једну лексему (*сиџанђала се*), синтагму (*неке фрајле*), фразу (*леже на џарама*) али и исказани сентенцијалном структуром (*јер има свој крси у Зеници; срџски народ није џоџача џа да џа неко за доручак џоједе*).

Осим глагола из класе *verba dicendi* овде се уврштавају и они који припадају типу *verba scribendi*. Ови глаголи уводе садржај који је такође саопштен али не усменим него писаним путем, и пример су имперцептивне

(ауторизационе) модалности: они уводе, по правилу, садржај који се налази у писаном тексту у одређеном медију (новине, написи, прогласи и сл.). Централну позицију у ауторској дидаскалији не мора запоседати глагол *йисаѝи* (и његови деривати), али се значење предиката може свести на ту архилексему, док се именица која означава медиј јавља као синтаксичка јединица с одређеном конституентском вредношћу (најчешће субјекатском):

(VIII.7) Идуће недеље је сарајевска *Боснише Посѝ* донела кратку вест, најситнијим словима штампану, да је оберлојтнант Карасек „нагло преминуо, за време службеног пута, у Тарчину” (73). (VIII.8) Хрватски дневник је искористио прилику да подвуче како поред заблуделе и заведене српске интелигенције има и оваквих „лојалних суграђана грчко-источне вјере” (125–126).

И ови примери делимичног директног дискурса уметнутог у индиректни служе да се уверимо у поузданост наратора, који своја сазнања црпе из новина и то нам, користећи се ортографским маркерима, јасно сугерише.

Посебан начин увођења индиректног говора, тј. мисли лика настаје када се „изневерава” обавештајна вредност таквих исказа. Наиме, у књижевном тексту, насупрот норми, може се очекивати изворна комуникативна вредност исказа (дакле, онаква каква је била функција исказа у оригиналној ситуацији), што се сигнализира интерпункцијским знацима (IX модел):

(IX.1) Шта јој је било, питала се сама, да је у њеним зрелим годинама занесе један осмејак који подсећа на дајца-Владу, да се матерински сажали над једним празнословом и прописветом [...] (243)

Тако се у овом примеру Госпођичине мисли представљају евоцирањем примарног контекста и на тај начин се та ситуација актуелизује – употребом знака питања, тј. упућивањем на изворну ситуацију запитаности, неверице и сл. – иако је реч о индиректном моделу преношења туђег дискурса. Таква се конструкција преношења говора или мисли назива *ексѝресивним неуѝравним* репрезентолошким моделом (Ковачевић 2012^б: 26).

Највећи степен стопљености и прожетости директног и индиректног дискурса налазимо у формацији или поступку који се назива слободни индиректни говор (мисао) или неправи управни говор (мисао), најсвојственији иначе књижевноуметничком стилу (X модел). Ову формацију обележава комбинација особина директног и индиректног говора: граматички се „понаша” сходно моделима неуправног дискурса (вербо-прономинално слагање) али текстуално има обележје директног дискурса (изостанак како везника тако и конферансе). Нема сумње да је ово пример отежане форме која изазива зачудност, будући да се нарушава пресупонирано слагање глагола и заменица према управном (интродуктурном) сегменту, који међутим потпуно бива елидиран. Погледајмо то у следећем примеру:

(X.1) Где су јој [←су ми] биле очи, искуство и памет? И како је могла да се поведе [←сам могла да се поведем] за овом неурачунљивом интриганткињом Јованком и да она [←ја], која никад ни у кафану није ушла [←нисам ушла], сада под своје седе косе обилази [←обилазим] прљаве и сумњиве буцаке и шпијунира неког младог човека који јој [←ми] није ништа и до кога јој [←ми] у ствари није стало више него до какве фотографије у илустрованом листу која је [←ме је] подсетила на дајца-Владу? (243)

На самоме крају треба истаћи како се, уза све овде регистроване типове преношења туђих мисли и говора, у роману издваја још један модел, који је у потпуности под „нараторовом контролом”, тј. у којем нема места ни за шта од туђег говора (или мисли) осим што се само помиње да је некакав (раз)говор (или некаква мисао) постојао (в. о томе у BLACK 2006, ŠORT 1999, LEECH – ŠORT 2007).⁸ Реч је о тзв. нараторовој репрезентацији говорног чина или гласа (XI модел): читаоцима се сигнализира само да је одређен говорни чин остварен између ликова у наративу.

(XI.1) Идућег месеца Госпођица је позвала Симу [...] (46). (XI.2) [...] девојка позва куvariцу Резику (47). (XI.3) Разне родице су опомињале мајку [...] (48). (XI.4) Рођаци и другарице, који су је у почетку саветовали, заморили су се пред њеним упорством и у пустили је да ради по својој глави (48). (XI.5) Осећала је како је љути тај сељачић што плаче и говори крупне и опасне речи ту у њеној магази [...] (49).

3. закључак. Након предоченог описа и анализе очито је да хетероглосија има битно место у Андрићевом наративном поступку у роману *Госпођица*. Лингвистички (репрезентолошки) одраз хетероглосије је комплексан, те се тако могу уочити следеће карактеристике преношења туђег говора или мисли у *Госпођици*: (а) најфреквентнији модели преношења туђег дискурса јесу прототипични (они који поседују све особине директног или индиректног модела), али се поред њих јављају и (б) слободни директни дискурс (уведен и неуведен), (в) реплика дијалога, као и (г) фрагментарни цитат, (д) експресивни неуправни говор, (ђ) дословни неуправни говор, као и (е) слободни неуправни говор (неправи управни говор). Таква моделска разноврсност у увођењу туђег говора и мисли потврђује значај овог феномена и у наративном проседеу али и као лингвистичке и лингвостилистичке чињенице.

⁸ Може се, заправо, поставити питање колико је овај модел (нараторово извештавање о говорном чину) пример хетероглосије, тј. колико одговара – на самоме почетку – наведеном циљу истраживања да се предочи репрезентација говорних и мисаоних процеса ликова, тачније начин њиховог преношења у тзв. ауторски/нараторски говор. Јер, видимо да од позиционалног садржаја и речи и структура које су ликови употребили (при изговарању односних пропозиција) – није репрезентовано ништа, и да је преостао искључиво ауторски/нараторски текст. Но, како нараторово извештавање о говорном чину барем преноси илокуциону моћ исказа ликова (то је и суштина овог репрезентолошког модела), сматрали смо да и овај модел треба поменути, тј. издвојити у анализи.

ИЗВОР И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРИЋ, Иво. *Госпођица* – Сабрана дела Иве Андрића, књ. 3. Београд – Сарајево – Загреб – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Свјетлост – Младост – Државна založba – Мисла – Побједа, 1981.
- БРАЛОВИЋ, Тихомир. Гиноморфно друго и патријархално-паланачки модел света у Андрићевој *Госпођици* и *Госпа Ноли* Исидоре Секулић. М. Матицки (ур.). *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд, 2006: 286–293.
- ЈАКОБСЕН, Пер. Сублимација ероса Андрићеве *Госпођице*. *Свеске* 18/ 86 (2007): 206–211.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Стилистика и драматика стилских фигура*. Крагујевац: „Кантакузин“, 2000.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Лингвистичка књижевност и лексика*. Београд: СКЗ, 2012^a
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора. *Српски језик* 17 (2012^b): 13–38.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Српски јисци у озрачју стилистике*. Београд: Филип Вишњић, 2013.
- ПОПОВИЋ, Љубомир. Управни говор као грађа за лингвистичка истраживања. *Научни састанак слависта у Вукове дане* 32/1 (2004): [55]–77.
- РУЖИЋ, Владислава. Допунске реченице у савременом српском језику II. *Зборник Мајице српске за филологију и лингвистику* XLIX/ 2 (2006): 96–266.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило. *Савремени српскохрватски језик II*. Београд: Научна књига, 1974.
- ТОШОВИЋ, Бранко. *Функционални стилови*. Београд: Београдска књига, 2002.
- *
- ARISTOTEL. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Dereta, 2002.
- БАХТИН, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.
- БАХТИН, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- BLACK, Elisabeth. *Pragmatic Stylistics*. Edinburg: Edinburg University Press, 2006.
- KARTER, Ronald. Stil i tumačenje u priči Mačka na kiši Ernesta Hemingveja. S. Perović (prir.) *Kako ukrotiti tekst*. Podgorica: Institut za strane jezike. 1999, 319–333.
- KATNIĆ BAKARŠIĆ, Marina. *Stilistika*. Sarajevo: IK Tugra, 2007.
- LEECH, Geoffrey, Mick SHORT. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson, 2007.
- LODŽ, Dejvid. Dijalog u modernom romanu. S. Perović (prir.). *Kako ukrotiti tekst*. Podgorica: Institut za strane jezike. 1999, 101–115.
- MARTIN, John, Peter Robert WHITE. *The Language of Evaluation*. Hampshire – New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- ŠORT, Majk. Predstavljanje govora u romanu i štampi. S. Perović (prir.). *Kako ukrotiti tekst*. Podgorica: Institut za strane jezike. 1999: 245–270.

Strahinja R. Stepanov

LINGUISTIC (REPRESENTATIONAL) ASPECT OF HETEROGLOSSIA IN ANDRIĆ'S
NOVEL *THE WOMAN FROM SARAJEVO*

Summary

This paper will examine from linguistic standpoint how Andrić utilizes Bakhtin's concept of *heteroglossia* (*raznorechie*) in his novel *The Woman from Sarajevo*. In the text linguistics and text stylistic one of highly interesting and important topics is the question of representation of (novel) characters' (protagonists') discourse (speech and thought). Following Bakhtin's notion of heteroglossia and Leech & Short's and Kovačević's classification of types of represented speech and thought, the author of this paper conducted investigation of the types and functions of the direct and indirect discourse in Andrić's novel *The Woman from Sarajevo* (*Gospođica*). The analysis shows the existence of numerous types of the representation of direct and indirect speech and thought with different narrative/literary functions.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21 000 Нови Сад
straxstepanov@yahoo.com

Др Ана Н. Петковић

ПЕСМА ИСПРЕД ЗАТВОРЕНЕ КАПИЈЕ

У раду се прати развој мотива *vigilatio ad clausas fores* у античкој поезији од његових најранијих трагова код Алкеја до класичних примера у хеленистичком епиграму и римској елегији Августовог доба. Анализа се закључује истраживањем елемената античког параклауситириона у модерној лирици, у поеми *Мелиса* Ивана В. Лалића.

Кључне речи: параклауситирион, сакрални текст, Gebetsparodie, хеленистички епиграм, идила, филозофски текст, римска елегија, Проперције, Иван В. Лалић.

Песнички мотив *vigilatio ad clausas fores* у европској књижевности има веома дугу и сложену историју. Мотив се појављује у поезији различитих жанрова, код готово свих народа у понекад међусобно веома удаљеним културама и епохама, при чему се његово паралелно постојање у различитим културама и раздобљима не може увек протумачити директним књижевним утицајима (Натто 1965). Поред тога што има врло замагљену историју, он и данас остаје једним од најтрајнијих мотива у светској књижевности, о чему подједнако сведочи неисцрпност значења метафоре мистичног пара раздвојеног границом прага у *Песми над ђесмама* и емотивни набој говора заљубљеног римског песника пред замандаљеном капијом иза које се налази недостижни лик његове идеалне љубави. Зато, када овај мотив препозна у једном песничком тексту новог века, истраживач често не може бити потпуно уверен која је књижевна традиција кључна за облик и значење песме.

Још у Грчкој поезији може се приметити изразита способност трансформације овог мотива у зависности од доба, жанра и стила књижевног дела, због чега је и тешко пратити све његове садржајне и стилске варијанте и најчешће готово немогуће одредити међу њима основну. Схема песничке слике човека који песмом покушава да превазиђе границу два света може се препознати и у миту и вероватно је формирана на основу конвенционалног понашања у ритуалу, пре свега у ритуалима прелаза. Зато се ова слика с правом може називати митопоетском.

У класичној филологији, која је за песму испред затворене капије прихватила термин параклауситирион, сликом песника пред капијом највише су се бавили истраживачи римске љубавне лирике. У збиркама римских елегичара овај мотив се увек појављује у неколико песама и зато се сматра првим, основним и најкарактеристичнијим симптомом и манифестацијом љубави и најпотпунијим изразом елегијског свеобухватног ероса (COPLEY 1956: 70–78). Ипак, специфичну обојеност песничком дискурсу недопуштене љубави у параклауситириону римске елегије придају метафоре обреда везаних за праг и капију. Као карактеристичне и пореклом обредне радње у самом песничком тексту најчешће се наводе падање ницице на земљу пред капијом у светлу месечине, приношење цвећа и венаца, целивање степеница, прага и довратка, као и сам плач и молбе испред капије који често прелазе у клетве и претње. Мада је о улози капије у култу посао још Ото Вајнрајх (WEINREICH 1929), Џон Јардли, запазивши да се у тексту елегијског параклауситириона код Тибула и Овидија користе молитвене формуле, одредио је дикцију књижевног облика ове песме као пародију римске молитве (YARDLEY 1978, 19–34). Чини се да је посве оправдано на овај начин тумачити Овидијев параклауситирион (*Am.* 1.6) у чијем се тексту могу препознати формуле молбе (*precor, oro*), анафора личне заменице другог лица (*Du-Stil*) и рефрен који се у овој песми обично посматра као пародија химничког рефрена. Уз све наведене особине, у овој песми се *exclusus amator* не обраћа Корини, већ стражару на Корининој капији, и њен химнички стил може изгледати помало неприкладним и ироничним (WATSON 1982: 92–94). У римском параклауситириону истраживачи препознају пародију и других архаичних веровања и обреда, чиме се, на пример, тумачи мотив „живе капије“ код Катула и Проперција (*CATULL.* 67; *PROP.* 1.16.), а конвенционалне оптужбе римских песника упућене „гордој“, „немилосрдној“ или „недоступној“ капији, биле су предмет критике још у антици (*postes superbae* LUCR. 4. 1178; *ianua domina penitus crudelior ipsa* PROP. 1. 16. 17; *ianua difficilis* TIB. 1. 2. 7; *invisae fores* HOR. *Serm.* 2. 3. 262). У инвективном параклауситириону какав налазимо и у римској комедији код Плаута (*Merc.* 405–410) и у Овидијевим *Меџаморфозама* (*Met.* 14, 710), уочавани су и трагови старог римског обичаја јавног срамоћења викањем и оглашавањем оптужбе пред прагом грађанина који је изиграо поверење заједнице (*flagitatio, occentatio*), посведоченог и у Законима дванаест таблица (USENER 1913: 376). По мишљењу појединих истраживача трагови оваквих обичаја могу се препознати и у мотиву писања графита испред капије, који су често инвективног садржаја (*diffamatio*), а налазимо их и у римској љубавној лирици и у комедији (COPLEY 1956: 47–69; YARDLEY 1983: 364–365). Јардлијев концепт молитве-пародије (*Gebetsparodie*) у контексту римске елегије, данас се прихвата у класичној филологији, међутим, како се обично наглашава, појам *пародија* се при оваквом тумачењу мора схватити у ширем значењу, као свесно поигравање готовим формама (БРАГИНСКАЯ 1995: 726).

Првим потпуно сачуваним параклауситирионом у грчкој књижевности обично се сматра епизода из Аристофанових *Еклезијазуса* (*Eccl.* 938–975), која се већ означава као пародија. Појаве као што су пародија и књижевна десакрализација обреда запажају се и у другим Аристофановим комедијама, у Еурипидовом *Киклоју*, а у прози код Платона у *Гозби* (CANTER 1920: 358; BOWRA 1957: 378; БРАГИНСКАЯ 1995: 727). Када описује параклауситирион у миму, Атенеј разликује две његове стилске врсте: *хилародију*, која је озбиљна и развија се из трагедије, и *маџодију* која потиче од комедије (ATHEN. 14. 621). Зато поједини истраживачи ипак не прихватају концепт пародије као објашњење карактеристичних особина параклауситириона ниског стила у хеленистичкој и каснијој поезији, сматрајући да је процес раздвајања стилова био завршен много раније (HUNTER 1999: 108).

Назив параклауситирион, који значи плач или, можда, песму испред затворене капије, посведочен је код Атенеје и Плутарха (PLUT. *Moral.* 753B, *Am.* 8.753b), мада се у антици могу наћи и други термини којим се ова песма означава, као што су *крусиџирион* и *џирокоџикон* (ATHEN. 14. 618c). После дугих расправа о пореклу књижевног параклауситириона које су биле вођене од краја деветнаестог века (ROTHSTEIN 1898; LEO 1900) данас је махом прихваћено мишљење да књижевни облик ове песме и сам мотив, тако омиљен у римској љубавној лирици, има корене у песми чланова грчког комоса – обредне поворке која пева у славу богова. Наглашавајући да се ова песма и у Грчкој ипак најчешће назива *кџмос*, Френк Копли је издвојио овај последњи термин као најпогоднији, јер се управо тако називала и сама обредна поворка чији су чланови изводили песму (COPELEY 1956: 145; HUNTER 1999: 107). Морамо овде додати је појам *кџмос* везан и за једну важну институцију у Грчкој архајског и класичног доба – за полисне хетерије, те касније налазимо *кџмос* као друштво младића који заједно проводе време и на симпозијуму, а затим настављају забаву излазећи на градске улице. Неодређена граница преласка сакралног у профано значење овог појма и друштвене појаве, како ћемо видети, одражава се и у семантици саме песме комоса, због чега овде можемо сматрати актуелним разматрање већ поменутог питања десакрализације ритуала.

Историју мотива песме испред затворених врата зато је ипак најбоље почети од грчке поезије и Алкејевог одломка који се данас сматра најстаријем сачуваним сведочанством овог мотива у грчкој поезији (NISBET – HUBBARD 1970: 290). Алкејев фрагмент 374 (L-P) можда може указати на то да је параклауситирион настао из обредне песме – обраћања божанству:

δέξαι με κοῦμασδοντα, δέξαι, λίσσομαι σε, λίσσομαι

Прими ме док певам у овој поворци, ђими, молим те, молим¹

¹ Стихови и одломци Алкеја, Сапфо, Пиндара, Мелеагра, Асклепијада, Калимаха, Проперција, Плаута, Теренција и Сенеке наводе се у преводу Ане Петковић.

Код Алкеја обраћање нама непознатој инстанци с правом се може сматрати и химничким, будући да његову дикцију карактерише понављање кулtnих израза, а пре свега *δέξαι* формуле (*ῥιμι*) којом се иначе у тексту грчке молитве и химне маркира акт приношења вотивног дара или жртве божанству (BREMER 2008: 7). То је формула којом се у вотивним натписима предмети, а у епиникији, на пример, победа и победничка песма, посвећују и симболично приносе богу на дар (*ἀνάθημα*). У овом обреду учествује победник, његова породица и сви чланови комоса – заједнице којој победник припада, међу њима и сам песник. Код Алкеја, поред *δέξαι* формуле налазимо и поновљену формулу молбе *λίσσομαι* (*молим те*). Директно обраћање инстанци у другом лицу (*σε*) заокружује слику овог одломка као могућег примера есенцијално обредног поетског текста којим се успоставља веза између смртних и бесмртних.

У контексту ових карактеристика Алкејевог параклауситириона можемо истаћи и веома важан и довољно сложен појам који се у наведеном тексту изражава лексемом *κομάσδειν*, а повезан је, како смо видели, и са називом саме песме – *κῶμος*. Да овај одломак може представљати формални део сакралног текста потврђује и текст Пиндарових ода. У Осмој Олимпијској оди Пиндар се заправо обраћа Зевсу када, прелазећи у стање поетског надахнућа, у уводу песме означава прелазак из профаног у сакрални простор и започиње молитву: *ἀλλ' ὃ Πίσας εὐδενδρον ἐπ' Ἀλφεῖ ἄλσος, / τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι*. – *О свеће крошће жаја у Пизи крај Алфеја узрасле, / љримиће ову љоворку венцима овенчану!* *Ol.* 8.9–10). Појмови *κῶμος* и *κομάσδειν* у песничком тексту и код Пиндара и код Алкеја означавају истовремено и да се песник налази у религиозној поворци али и да је обузет светим песничким заносом.

Можемо приметити да о обредном пореклу мотива преласка границе непознатог простора и љубавне песме испред кућног прага говори и његова важна улога у свадбеној поезији. Овај мотив налазимо већ у раној грчкој лирици, у сачуваним фрагментима Сапфиних епиталамија. Као пример можемо навести фрагмент 111 (L–P):

ἴψοι δὴ τὸ μέλαθρον·
 ὑμῖναον·
 ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·
 ὑμῖναον.
 γάμβρος †εἰσέρχεται ἴσος† Ἄρει,
 <ὑμῖναον>
 ἄνδρος μεγάλῳ πόλῳ μέζων.

Подигните више строп,
 Хименеј!
 Млади неимари,
 Хименеј!

Младожења улази Аресу налик,
Хименеј!
Много виши од највишег момка.

Како је у свадбеној поезији и било уобичајено, ови стихови, по мишљењу већине истраживача, нису лишени еротских конотација (Kirk 1963: 51–52; LLOYD-JONES 1967: 168; PAGE 1955: 120). Ипак, без обзира на значење које се може открити у подтексту, Сапфини стихови су написани у високом стилу, и младожења се према песничкој конвенцији епиталамије овде упоређује са богом. Други Сапфин фрагмент је традиционално ругање чувару прага брачне ложнице (fr.110a L–P). Касније се Овидије у свом параклауситириону према овој конвенцији обраћа вратару Коринине куће и говори о његовој „муњи“ (*fulmen*), мислећи на резу, у стилу који је прикладан за обраћање Јупитеру (*Am.*1.6. 15–16). И Катулова епиталамија за Манлија Торквата и Винију Аурункулеју (*Catull.* 61), сачувана у потпунијем облику, написана је по угледу на грчке епиталамије, пре свега Сапфине али и на оне потпуно литерарне, александријске, у којима према традицији брачна ложница и улаз кућу имају централну улогу.

У самом тексту имплицитно, еротично значење Сапфиног фрагмента и сведочанства старих аутора о томе да је песникиња писала јамбе (*JULIAN. Ep.*10, *Suda* fr. 235V) данас дају повода за истраживања јампских елемената у њеној свадбеној поезији (DALE 2011). Може бити да је поређење са јамбографијом још прикладније када је у питању параклауситирион инвективног типа, будући да се сличности књижевних текстова у нашем случају уочавају подједнако и на нивоу садржаја и на нивоу стила, а то важи посебно за римски параклауситирион, где се често елементи инвективе, ниског стила и елементи високог стила смењују у оквирима једне песме. Ако пренесемо карактеристике римског обичаја типа *flagitatio, occentatio* у домен љубавне поезије, одмах можемо уочити сличност оваквог садржаја са инвективном поезијом одбијеног просца у грчкој јамбографији, са Архилоховим јавним оптужбама Ликамба и Ликамбових кћери због раскинуте веридбе, пре свега са вербалним нападима на саму Необулу. Архилохови инвективни стихови, за које знамо из традиционалне биографије овог песника, посведочени и у тексту његових епода, описују Необулу као сувише фриволну, недовољно младу, истрошену и непривлачну жену (fr.118; 196a. 16–25W). Чини се да управо у грчком јамбу треба тражити корене разлике између два типа: такозваних инвективног и еротског параклауситириона или, прецизније речено, параклауситириона ниског и високог стила.

У хеленистичко доба параклауситирион налазимо већ као уобичајени мотив љубавне поезије у књижевности различитих жанрова: у миму, комедији, идили, елегији и епиграму. Ова врста љубавне песме посебно је омиљена у епиграму трећег века. Асклепијадов епиграм-параклауситирион чиста је љубавна лирика необавезног и лаког, помало ироничног стила:

νῦξ μακρὴ καὶ χειῖμα, μέσῃν δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει:
 κάγω πᾶρ προθύροις νίσσομαι ὄμενος,
 τρωθεὶς τῆς δολίης κείνης πόθῳ: οὐ γὰρ ἔρωτα
 Κύπρις, ἀνηρὸν δ' ἐκ πυρὸς ἦκε βέλος. (*Anth. Pal.* 5. 189)

Дуга је ноћ, зиме средина – тону Плејаде.
 Стојим пред прагом сам, кишна ме натапа кап,
 рањен у страсти за варљивом женом. Није ми љубав
 Кипранка послала – то ватрене стреле је зло!

Због привидног реализма сентименталне поезије какву представљају овакви епиграми, у класичној филологији годинама се воде расправе и о томе да ли се мотив песме испред капије у лирској поезији задржава и трансформише упоредо са њеним постепеним претварањем у световну поезију, или песници у примерима које налазимо у књижевности хеленистичког и римског доба само приказују – или критикују – реалне религиозне и световне обичаје – конвенционално понашање својих савременика које је сваки читалац могао лако да препозна у свакодневном животу (BURCK 1952: 168; NISBET – HUBBARD 1970: 291). Као што се може видети и у овом епиграму, у хеленистичкој књижевности параклауситирион достиже висок степен стилизације, а његова трансформација се одвија пре свега у оквирима интертекста и књижевне имитације која се обично означава термином *aemulatio*.

Књижевно „надметање“ са песницима архајског и класичног доба постаје очигледно у Калимаховим епиграмима, а посебно када се пажљивије проучи Теокритов текст. Управо код Калимаха можемо препознати „јампске“ мотиве, мада мотив претње у епиграму који је сачуван под његовим именом, за разлику Теокритовог „јампског“ параклауситириона (*Id.* 7. 103–127), не прелази у грубу инвективу и не нарушава елегантни стил песме. Ипак, управо стил овог познатог епиграма наводи поједине истраживаче да посумњају у Калимахово ауторство (PFEIFFER 1953: 99):

οὕτως ὑπνώσαις Κωνόπιον, ὥς ἐμὲ ποιεῖς
 κοιμᾶσθαι ψυχροῖς τοῖσδε παρὰ προθύροις.
 οὕτως ὑπνώσαις ἀδικωτάτῃ, ὥς τὸν ἐραστὴν
 κοιμίζεις, ἐλέου δ' οὐδ' ὄναρ ἠντίασας.
 γείτονες οἰκτεῖρουσι, σὺ δ' οὐδ' ὄναρ. ἡ πολλὴ δέ
 αὐτίκ' ἀναμνήσει ταῦτά σε πάντα κόμη. (CALL. EPIGR. 63 Pf.)

Желим и ти да спаваш овако, Конопион, мене
 као што тераш на праг хладан да сањам сан.
 Желим и теби овако да спаваш, окуртна, драгог
 као што пушташ, ког не жалиш чак ни у сну.
 Чак ме и суседи жале, а ти – ни у сну. Ал коса
 проседа твоја за час сетиће тебе на све.

Поред „јампског“ садржаја и стила, у тексту грчког параклауситириона налазимо и формуле религиозног текста. У појединим епиграмима користи

се *λίσσομαι* формула (*Anth. Pal.* 5. 215), док у Мелеагровом епиграму, стилизованој молитви пуној песничких конвенција, можемо уочити израженије трагове народних веровања и Афродитиног култа:

ἄστρα, καὶ ἡ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη,
καὶ Νύξ, καὶ κώμων σύμπλανον ὄργανιον,
ἄρ' αὖ γε τὴν φιλάσωτον ἔτ' ἐν κοίταισιν ἀθρήσω
ἄγρυπνον, λύχνῳ πόλλ' ἀποκλαομένην;
ἢ τιν' ἔχει σύγκοιτον ; ἐπὶ προθύροισι μαράνας
δάκρυσιν ἐκδήσω τοὺς ἰκέτας στεφάνους,
ἐν τόδ' ἐπιγράψας:
Κύπρι, σοὶ Μελέαγρος, ὁ μύστης
σὼν κώμων, στοργῆς σκῦλα τάδ' ἐκρέμασεν. (*Anth. Pal.* 5.19)

Звезде, Селено, љубавном пару дивно што блисташ,
Ноћи и дете-вођ комос што пратиш у ноћ!
Да ли ћу драгу у ложници затећи како се тужно
светиљци жали и бди – самоће оплакује јад?
Или је други у загрљај привио? Ставићу венчић
влажан од суза над праг – као заветни дар.
Написаћу затим:
„Кипранко, овде ти Мелеагар,
комоса твојих мист, љубави оставља траг“.

У Теоокритовим *Идилама* налазимо рекреацију обреда молитве у буколском стилу. Трећа идила је стилизовани буколски параклауситирион у коме пастир пева љубавну песму испред Амарилидине пећине. Пастир нимфи узалуд на дар нуди јабуке, цветни венац и козу са јарићима, а затим пева своју песму о митским љубавима Хипомена и Атланте, Бијанта и Пере и Афродите и Адониса (*Id.* 3.40–51). Занимљиво је да ова идила почиње конвенционалним изразом *κομᾶσθαι* (3.1) – тако пастир означава своје удварање и песму која следи у наставку ове буколике. Појам *κομᾶσθαι* на самом почетку идиле можемо схватити и као алузију на то да за пастиром следи поворка комаста (HUNTER 1999: 110) или закључити да је у питању песничка конвенција која говори да је песника-пастира обузео љубавни занос и поетско надахнуће.

У Риму се најстарији примери плача испред затворених врата могу наћи у комедији, код Плаута и Теренција, што је и навело прве истраживаче овог мотива у римској књижевности на помисао да на параклауситирион римске елигије утичу пре свега комедија и мим (ЛЕО 1900: 607), иако се обраћање капији може наћи и у новој комедији, пре свега код Менандра, и у римској сатири код Луцилија (fr.177–178; 839–840). Ипак, овај мотив у комедији још од Аристофана има сасвим другачију и, уз то, другоразредну улогу и у том погледу комедија је ближа филозофском тексту него лирској поезији.

Мотив плача испред затворене капије који у филозофији налазимо већ код Платона, у Риму се појављује у текстовима епикурејског и стоичког

учења код Лукреција, Цицерона, Хорација и Сенеке. Лукреције није први у филозофском тексту навео ову слику као очигледан пример љубавног заноса. Обичај се описује у *Гозби*, мада у нешто другачијем контексту Платоновог дијалога, где се он представља као прихваћени и легитимни начин удварања у љубави „небеског Ероса“ (183a), а затим илуструје Алкибијадовим театарним доласком на гозбу (212c–213b). Можда се зато постојање овог мотива у римском филозофском тексту и сатири понекад сматра потврдом чињенице да се обичај заљубљених да обијају праг девојака и младића задржао и у Риму, те би се и примери код римских аутора у складу са овим мишљењем, могли сматрати илустрацијим савремених обичаја (CANTER 1920: 366; COPLELEY 1956: 45–46; GRIFFIN 1981), а не, како се нама чини, импровизацијом на тему плача испред капије на основу Платонове филозофске расправе. Међутим, важно је нагласити какву улогу има овај мотив управо у римској филозофији. У четвртом певању *О њрироди сѣвари* Лукреције описује понашање заљубљеног испред затворене капије у контексту Епикуровог учења о људским илузијама (*εἰδωλα*). Да би показао како се људи понашају неразумно када су заслепљени дејством љубавне страсти (*homines plerumque cupidine caeci* Lucr. 4.1153), Лукреције заправо преузима једну већ добро познату песничку слику:

at lacrimans exclusus amator limina saepe
 floribus et sertis operit postisque superbos
 unguis amaracino et foribus miser oscula figit;
 quem si iam ammissum venientem offenderit
 una modo, causas abeundi quaerat honestas
 et meditata diu cadat alte sumpta querella
 stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
 plus videat quam mortali concedere par est. (Lucr.4. 1177 -84)

А цвећем љубавник праг застире,
 сав сузан: горда затворена врата
 обасипа он уљем мајорана
 и пољипцима. Но да уђе, примљен,
 запахнут дахом једним само, сместа
 потражио би изговор да пође.
 Дубока, дуго смишљена тужаљка
 занемела би, он би своју глупост
 осудио, кад више даје њој
 но што би смртној жени личило.²

Можемо приметити да у овим стиховима управо песничка дикција говори да је у питању критика песничке персонификације капије какву налазимо у лирици. Вероватно је да Лукреције има у виду и Плаута када наводи овај пример (VAN DER MEEREN 2008: 40). Слика љубавника који преклиње за-

² Превод Анице Савић-Ребац (ЛУКРЕЦИЈЕ 1951: 200).

творену капију али и песнички израз *postisque superbos* (4. 1178) могу бити алузија на Плаутовог *Жишка*, где се капија не отвара на молбе, све док љубавник не почне и да је проклиње (*hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi/nec mea gratia commovent se ocus./respicio, nihili meam vos gratiam facere*. – Ал' ђољедај како сјава **ова реза ђроклейџа** и неће да се мрдне ради мене – Ви-дим да ђи ниџиџа не вреди моја молба. *Cur.* 153–55). И код Лукреција, као и код Плаута, ова слика је средство изобличавања ропства љубавној страсти (*plagae...amoris* 4. 1146), али и средство филозофске критике људских заблуда. Навођење примера једне међу многобројним лажним представама (*rerum simulacra* 4. 30), када љубавник објекту својих жеља приписује особине које овај заправо не поседује, код Лукреција је повод за епикурејско тумачење привичности међу половима у наставку четвртог певања.

У *De rerum natura* слика љубавника испред затворене капије наводи се као најкарактеристичнији пример деловања ероса – начела које уноси узбуђење и слепи немир у душе смртника. Међутим, овај песнички мотив касније се готово обавезно цитира у римском филозофском тексту. Можемо запитати зашто је филозофија толико заинтересована за један наизглед тривијални обичај и зашто му се филозофски текст упорно враћа и импровизује на основу једне песничке слике и устаљене песничке дикције.

Описивање људских слабости обично је контекст у коме комедија, филозофија и сатира, поред других наводе и овај конвенционални мотив. Љубавни занос је у комедији и сатири само добар повод за критику људских карактера. У филозофији он се схвата и одређује, код Епикура, као жеља коју прате страст и узбуђење (fr. 483 Usener) – она спречава човека да постигне идеално стање атараксије које прокламује епикурејска филозофија, и као један вид лудила (*furor*) код римских аутора. У четвртој књизи *Расјава у Тускулу* љубавни занос (*furor amoris*) осуђује се као најачи међу душевним немирима (*animi perturbationes*):

omnibus enim ex animi perturbationibus est profecto nulla vehementior, ut, si iam ipsa illa accusare⁵ nolis, stupra dico et corruptelas et adulteria, incesta denique, quorum omnium accusabilis⁶ est turpitudine, – sed ut haec omittas,⁷ perturbatio ipsa mentis in amore foeda per se est. (Cic. *Tusc.* 4.75)

Јер од свих душевних немира овај је најјачи, тако да, ако већ нећеш да осудиш оне друге поступке, мислим на силовање, завођење, прељубу, најзад родоскрнављење, што све носи у себи срамоту која је за осуду, дакле, да изоставиш све то, душевни немир који изазива љубав срамотан је сам по себи.³

У римском филозофском тексту опозицију *ratio / dementia, furor* још више заоштрава Сенека, када у песничку слику љубавног заноса и плача испред капије уноси појам мудрости (*sapientia*). На крају четвртог писма

³ Превод Љубомира Црепајца (Цицерон 1974: 147).

Луцилију које аутор закључује сентенцијом о стоичкој умерености и апатији, метафора плача испред затворене капије појављује се у улози само једног од многобројних примера неразумног понашања људи који нису постигли висок степен стоичке мудрости:

[10] Sed ut finem epistulae inponam, accipe, quod mihi hodierno die placuit. Et hoc quoque ex alienis hortulis sumptum est. "Magnae divitiae sunt lege naturae composita paupertas." Lex autem illa naturae scis quos nobis terminos statuatur? Non esurire, non sitire, non algere. Ut famem sitimque depellas, non est necesse *superbis* adsidere *liminibus* nec supercilium grave et contumeliosam etiam humanitatem pati, non est necesse maria temptare nec sequi castra; parabile est, quod natura desiderat, et adpositum. [11] Ad super-vacua sudatur. Illa sunt, quae togam conterunt, quae nos senescere sub tentorio cogunt, quae in aliena litora inpingunt. Ad manum est, quod sat est. Cui cum paupertate bene convenit, dives est. VALE (Sen. *epist. 4 ad Lucill.* 10–11)

А да бих завршио ово писмо, чуј шта ми је данас запало за око. И то је убрано у туђим вртovima. „Сиромаштво саздано према закону природе велико је богатство“. А знаш ли какве границе нам поставља тај закон природе? Да не трпимо врућину, хладноћу и глад. Да би утолио глад и жеђ не мораш обијати *Џорђе Њрађове*, трпети надмену сујету и увредљиву љубазност, не мораш браздити море или одлазити у војне походе. Оно што жели природа достижно је и доступно. Знојимо се ради сувишног. Због тога носимо истрошену тогу, старимо у војном шатору, то нас баца на туђе обале. Оно што је довољно налази се при руци. Ко је у сиромаштву задовољан, тај је богат. Остај ми здраво.

Ипак, учење о умерености и осуда љубавне страсти, наслеђена из филозофије хеленистичог доба, укршта се у текстовима римских аутора и са вековним надметањем филозофије са поезијом. Филозофија још од пресо-кратоваца и Платона тежи да порекне или преформулише основна митопо-етска схватања у духу својих филозофских учења. У свим наведеним римским текстовима, упоредо са њиховим уздизањем моћи разума и мудрости или чак отвореном критиком митског мишљења и религиозних схватања, можемо пратити и процес замагљивања трагова митског и религиозног значења песничке слике плача пред затвореном капијом. Римски филозофски текст критикује *furor amoris* на сличан начин као што Платон у *Ијону* описује занос песника, изједначавајући га са религиозним заносом:

[...] καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι [...] (*Ion* 533ε–534α)

То важи и за добре лирске песнике: као што они који су пали у корибантски занос не играју своје махните игре при разуму, баш тако и лирски песници не певају своје лепе песме у светлости разума, него их,

кад су се предали моћи хармоније и ритма, обузима бакхантска махнитост и бакхантски занос.⁴

Говорећи о једној песничкој слици, римски аутори уједно говоре и о и песничком *furor*-у и њему супротстављају *ratio* и *sapientia* које прокламују њихова филозофска учења.

Међутим, када у четвртој књизи расправе *О ђприроди бођова* Цицеронов стоичар Балб издваја комедију као жанр који подједнако као и трагедија може дати зле примере духа рационалности (*mala ratio*, *De Nat. Deor.* 3.71), он из Теренцијевог *Евнуха* наводи параклауситиорион у коме се ствара једна посве другачија слика љубавника испред затворене капије. Ова слика код Цицерона истовремено служи као пример људског лукавства и прорачуна-тог духа (*malitia*, *De Nat. Deor.* 3.75) али имплицитно она указује и на *ratio* саме комедије:

Quid? Levitates comicae parumne semper in ratione versantur? Parumne subtiliter disputat ille in Eunuchis: 'Quid igitur faciam?' 'Exclusit, revocat; redeam? Non, si me obsecret. (Cic. *De Nat. Deor.* 3. 72)

Па зар се и лакомислена комедија не бави често стварима разума? Зар не размишља крајње оштроумно онај из *Евнуха*., Па шта да радим – истерала ме, а сада зове натраг – да се вратим? О, не – чак и да ме пре-клиње!“

Ову епизоду из *Евнуха*, готово цитирајући Цицерона, коментарише Хорације у *Саширама* (*Serm.* 2.3. 247–271). Његов новопечени стоичар Дамазип наводи за пример Теренцијевог „рационалног љубавника“ уз класичне примере махнитог Ајанта и Агамемноновог жртвовања Ифигеније, када препричава песнику разговор са својим учитељем Стертинијем, да би доказао да је и Хорацијево песничко стваралаштво, између осталог, једна врста махнитости.

Може се рећи да Цицероново схватање комедије остаје актуелно и данас. Полазећи од овог схватања Ђан Бјађо Конте је установио основну разлику између комедије и елeгије (VAN DER MEEREN 2008: 45). Према овом аутору античка комедија представља широку визију света, приказаног из више перспектива, која осликава дух разума, док елeгија ствара један затворен и једностран песнички свет у коме љубав игра централну улогу (CONTE 1991: 60–66).

Заправо римска елeгија враћа у поезију Венеру као први извор лирског надахнућа и обнавља митопоетски концепт песничког заноса који снагом своје речи превазилази границе времена и простора. Управо зато слика песника испред капије постаје основном метафором елeгијске љубави, а његова песма метафором саме поезије код римских елeгичара. Контрoверзна елeгијска љубав представља вид песничке реакције на строгу опозицију

⁴ Превод Милоша Ђурића (Платон 1955 : 11).

ratio, sapientia / furor дубоко уврежену у римској култури. Та љубав се разликује и од грчке необуздане и неиздиференциране љубави архајског доба и од хеленистичке на први поглед примитивне и површне, а заправо чисто литерарне и артифицијелне љубави. Ова контроверзна љубавна поезија, која наизглед руши институцију брака и традиционалне римске врлине и законе (*leges antiquae*, PROP. 2.30. 3), говори конвенционалним језиком свадбене и химничке поезије.

Структура једне Проперцијеве песме најбоље осликава овакву „парадоксалност“ римске елегije. Проперцијева параклауситирион (PROP. 1.16) има облик класичног плача испред затворене капије, уметнутог у песму-жалбу саме капије (vv. 17–44). У стиху који се у Проперцијевим елeгијама сматра једним од најнејаснијих (LITTLE 1972: 176; HEYWORTH 2007: 70–71) „жива капија“ наступа као оваплоћење традиционалних врлина (*virtutes romanae*) алузијом на чувени осећај стида римских матрона (*pudor*). *Капија њознаиџа њо Тарпејином сџиду (ianua Tarpeiae nota pudicitiae v. 2)* заиста звучи као парадокс, ако се има у виду да је према најпознатијој верзији легенде ова Римљанка издајнички отворила Сабињанима градску капију из похлепе или зато што се заљубила у њиховог вођу Тита Таџија (Liv. 1. 11.6–9; PLUT. Rom. 17. 2–4). Без обзира на то што код римских аутора налазимо и другачије, рационализоване варијанте легенде (CAIRNS 2011: 177–182), очигледно је да Проперције на самом почетку песме не релативизује само значај званичне верзије легенде, већ и сам традиционални појам *pudor*. О томе говори и сложена структура песме и однос основне песме и уметнутог параклауситириона у овој Проперцијевој елeгији.

Жалећи се на „срамотне стихове“ удварача (*obscena carmina* v. 10) који испред куће остављају венце и бакље, „капија“ међу тим стиховима преноси јадиковке и понизне молбе једног одбијеног љубавника који проводи ноћи на њеном прагу (*graves querelae... arguta carmina blanditia* vv.13–16):

ianua vel domina penitus crudelior ipsa, quid mihi tam duris clausa taces foribus? cur numquam reserata meos admittis amores, nescia furtivas reddere mota preces?	20
nullane finis erit nostro concessa dolori, turpis et in tepido limine somnus erit? me mediae noctes, me sidera prona iacentem, frigidaque Eo me dolet aura gelu.	
tu sola humanos numquam miserata Dolores repondes tacitis mutua cardinibus. o utinam traiecta cava mea vocula rima percussas dominae vertat in auriculas!	25
sit licet et saxo patientior illa Sicano, sit licet et ferro durior et chalybe,	30
non tamen illa suos poterit compescere ocellos, surget et invitis spiritus in lacrimis.	

nunc iacet alterius felici nixa lacerto,
 at mea nocturno verba cadunt Zephyro.
 sed tu sola mei, tu maxima causa doloris, 35
 victa meis numquam, ianua, muneribus.
 te non ulla meae laesit petulantia linguae;
 quae solet irato dicere tanta ioco,
 ut me tam longa raucum patiare querela
 sollicitas trivio pervigilare moras? 40
 at tibi saepe novo deduxi carmina versu,
 osculaque innixus pressa dedi gradibus.
 ante tuos quotiens verti me, perfida, postes,
 debitaque occultis vota tuli manibus!

Капијо, што си суровија чак и од госпође своје,
 што ти је увек нем склопљених крила мир?
 Зашто се никад не разреши реза у сусрет љубави мојој,
 и не одговориш мом тајном завету ти? 20
 Не знам има ли краја том јаду и страдању болном?
 Може ли студени праг удомити немиран сан?
 Патим у поноћ, патим кад блиставе залазе звезде,
 хладног док ветра дах не објави јутарњи час.
 Ти се једина никад не сажалиш људскоме болу – 25
 само одјекује туп шарки метални мук.
 О, кад би словце моје кроз напукло дрво потекло,
 слух да узбуди њој – госпођи твојој злој!
 Ма да је тврђа од стене сицилијске, блиставог гвожђа,
 ма да је твђи чак од челика женски хир, 30
 не би задржала она од својих очију драгих
 невољних суза низ, да јој поремете мир.
 Сад је радосну други у загрљај привио срећник,
 а мени умилну реч односе Зефир и ноћ.
 Ал си ми једино ти узрок највећег бола, 35
 што те не освоји дар, капијо, никада мој!
 Није те никада грдња моја повредила дрска –
 као кад смеони стих у песми излије бес –
 па да ме пустиш да изгубим глас у овој тугованци дугој,
 док ти стојим и бдим на раскршћу брижан и сам. 40
 Већ бих теби у част често сложио стихове нове,
 пао теби на праг, целива остављо траг.
 Твом варљивом довртку колко сам пута окренуо леђа,
 Кришом отворио длан – принео заветни дар!

И Проперцијев уметнути параклауситирион написан је у химничком стилу и закључује се веома развијеном молитвеном формулом подсећања (*ὑπομνησία*). Сама песма, по свом садржају, форми и стилу, у потпуности негира одређење *obscena carmina*. Овај параклауситирион заправо је Проперцијева програмска песма. Она је написана у духу саме Проперцијевог елегичног и зато није лишена ироније. Па ипак, начињена према грчким кла-

сичним и хеленистичким узорима, са неколико непосредних алузија на Мелеагров епиграм и Теокритову идилу, ова песма најављује нову поезију римске елeгије (*tibi ...**novo deduxi carmina versu** v. 41*) и као таква представља још један песнички проглас у римској књижевности Августовог доба.

Ако имамо у виду овакву улогу конвенционалних формула и стила сакралног текста у поезији римских елегичара, можда можемо више пажње обратити управо на процес сакрализације поезије у римској елeгији, а мање на процес профанизације ритуала, чији су трагови постали песничка конвенција, како смо видели, већ у поезији хеленистичког доба. Смена високог и ниског стила у поезији римских елегичара не служи само пародији, већ доприноси изграђивању једног много комплекснијег схватања урбане љубави и продубљивању патоса те љубави. И поред рекреације хеленистичког песништва, што је несумњиво битан и заједнички аспект лирике Августовог доба, римска елeгија ствара песнички концепт у коме се на нов начин повезују култивисани еротизам и архајски религиозни ентузијазам, љубавна поезија и химнографија, и зато је понекад веома тешко, или немогуће, одредити границу која раздваја ова два семантичка нивоа у песми.

О сакрализацији песничког текста у параклауситириону можемо говорити и у контексту модерне књижевности. Модерна варијанта параклауситириона је песма *Зид*, шести сонет поеме *Мелиса* Ивана В. Лалића. И Лалић, у *Мелиси*, обнавља лирски химнички стил укрштајући грчко-римску и јудео-хришћанску књижевну традицију, не први пут у европској лирици. Чврста веза са грчко-римским параклауситирионом у овој песми можда није одмах уочљива:

*Ово је зид Мелиса, а врџ је иза зида,
У врту зује пчеле које су твоје тело,
А враџа нема и птице ничу на небу,
Птице црвене боје смрти што падну на чело*

*Да искљују истинит сан што спава иза вида;
Мој сан је хлеб, Мелиса, а џи си ружа у хлебу,
И хлеб је иза зида, тамо где зује пчеле,
И видим црвене птице на челима пролазника*

*Који не знају ништа и пуне своје зделе
Обичном храном живих, јер заблуда је јача;
Ово је зид, Мелиса, неначет снагом крика*

*Који сам забио, као нож, међу два камена,
И нож је пуко, и птица ми лети око рамена,
И зид џвоџ врџа, Мелиса, за мене је зид џлача.*

Зид као препрека у античком параклауситириону постоји одавно – барем колико и прича о Пираму и Тизби код Овидија (*Met.* 4. 55–80), о љубавницима

који на крају и умиру *extra muros*. Међутим, *Зид* није љубавна песма – то је песма о песничком надахнућу и стварању. Када се обраћа свом божанству надахнућа, Деметриној свештеници, рекреираном лику из грчког мита, у уводном сонету *Пчеле*, песник покушава да пронађе праву песничку реч, ломећи *йрљаве йрсїе на сїрашиној дебљини зида*:

Све док ми рањаве руке не постану плодне,
Док ми се немуште речи млечно не забеле
Ко йшло йвоје, Мелиса, шїю се йрейвара у йчеле (12–14).

У самом Лалићевом стиху парафразира се и уједињује дикција грчко-римског и јудео-хришћанског сакралног текста.

Као песник Иван Лалић поставља себи задатак да хвали свет који је у десакрализован (Лалић 1997: 288) и зато се он и у свом модерном параклауситириону враћа песничком ентузијазму који више подсећа на помало неразумљиви говор грчке архајске лирике, него на урбану поезију хеленистичког и римског доба. Тако *Зид йлача* постаје „плодна“ препрека за Мелисин врт. Алузијом на Соломонов храм Иван Лалић у овом сонету изграђује нову метафору недоступног сакралног простора и песме као молитве.

ИЗВОРИ

ЛАЛИЋ, И. В. *Време, вайре врїови. Бивщи дечак. Вейровийїо йролеће. Велика врайїа мора. Мелиса. Арїонауїїи и друїе йесме. Дела Ивана В. Лалића*. Први том. Александар Јовановић (прир.). Београд: ЗУНС, 1997.

ЛАЛИЋ, И. В. *О йоезији. Криїшїка и дело. Дела Ивана В. Лалића. IV. О йоезији дванаесїй йесника. Остїали есеїи и разїовори*. Александар Јовановић (прир.). Београд: ЗУНС, 1997.

ЛУКРЕЦИЈЕ. *О йприроди сївари*. Препев, белешке и коментари Анице Савић-Ребац. Београд: Просвета, 1951.

ПЛАТОН. *Иїон. Гозба. Федар*. Превео и напомене и објашњења израдио Милош Н. Ђурић. Београд: Култура, 1955.

ЦИЦЕРОН. *Расїраве у Тускулу*. Љубомир Црепајац (прев.). Београд: СКЗ, 1974.

*

CALLIMACHUS. *Hymni et Epigrammata*. Volumen II. Rudolfus Pfeiffer (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1953.

CICERO, M. Tullius. *De Natura Deorum*. Otto Plasberg (ed.). Leipzig: Teubner, 1917.

Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Edgar Lobel, Denys Page (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1955.

EPICUREA. Hermann Usener (ed.). Lipsiae: Teubner, 1887.

- Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et Appendice Nova Epigrammatum Veterum ex Libris e Marmoribus Ductorum*. Hugo Grotius, Friedrich Dubner, Edme Cougny (edd.). Vol. 1. Parisiis: editore Ambrosio Firmin Didot, 1864.
- HORATIUS. *Carmina*. Friedrich Vollmer (ed.). Lipsiae: Teubner, 1912.
- L. Annaei Senecae *Opera quae supersunt*. Vol. 3. *Epistulae Morales, fragmenta et misc.* Fredericus Haase (ed.). Leipzig: Teubner, 1886.
- Pindari carmina cum fragmentis. Pars I: Epinicia*. Bruno Snell, Herwig Maehler (ed.). Stuttgart – Leipzig: Teubner, 1987.
- PROPERTIUS. Paolo Fedeli (ed.). Monachii et Teubneri in aedibus K. G. Saur, 2006.
- Titi Lucreti Cari De rerum natura*. Vol. I. Prolegomena Text and Critical Apparatus Translation. Cyril Bailey (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1947.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАГИНСКАЯ, Нина Владимировна. Песнь горизонта у Лоймановский сборник. Тартуский ун-т, Каф. рус. лит. Каф. семиотики, Рос. гос. гуманитарный ун-т, Ин-т высш. гуманитарных исслед. Т. 1. Москва, 1995. 719–731.

*

- BOWRA, Cecil. A Love Duet, *American Journal of Philology* 79 (1957): 376–391.
- BREMER, Jan Martin. Traces of the Hymn in the epinikion. *Mnemosyne* 61 (2008): 1–17.
- BURCK, E. Romische Wesenzunge der augusteischen Liebeselegie. *Hermes* 80 (1952): 161–190.
- CAIRNS, Francis. *Tarpeia pudicitia* in Propertius 1.16.2 – and the Early Roman Historians. *Rheinisches Museum für Philologie* 154 (2011): 176–184.
- CANTER H. The Paraclausithyrion as a Literary Theme. *American Journal of Philology* 41 (1920): 355–368.
- COPLEY, Frank. *Exclusus Amator: A Study in Latin Love Poetry*. Madison: American Philological Association, 1956.
- CONTE, Gian Biaggio. *Generi e lettori: Saggi su Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*. Milano: Mondadori, 1991.
- DALE, Alexander. Sapphica. *Harvard Studies in Classical Philology* 106 (2011): 47–71.
- GRIFFIN, Jasper. Genre and Real Life in Latin Poetry. *Journal of Roman Studies* 71 (1981): 39–49.
- Eos. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. Arthur Hatto (ed.). London – the Hague – Paris, 1965.
- HEYWORTH, Stephen. *Cynthia: a Companion to the Text of Propertius*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HUNTER, Richard. *Theocritus: A Selection: Idyls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*. Cambridge: Clarendon Press, 1999.
- KIRK, Geoffrey. A Fragment of Sappho Reinterpreted. *Classical Quarterly* 13 (1963): 51–52.

- LEO, Friedrich. Elegie und Komödie. *Rheinisches Museum für Philologie* 55 (1900): 604–11.
- LITTLE D. Propertius 1.16. 1–2. *Classical Quarterly* XXII/1 (1972): 138.
- LLOYD-Jones, Hugh. Sappho Fr. 111. *Classical Quarterly* 17 (1967): 168.
- NISBET, Robert, Margaret, HUBBARD. *A Commentary on Horace Odes Book I*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- PAGE, Denys. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- ROTHSTEIN, Max. *Die Elegien des Sextus Propertius*. Berlin: Weidmann, 1898.
- USENER, Hermann. *Kleine Schriften*. Bd IV. Arbeiten zur Religionsgeschichte. Leipzig-Berlin: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1913.
- VAN DER MEEREN, Sophie. Le thème de l'*exclusus amator* dans la satire philosophique: variété des réemplois et des stratégies argumentatives. *Amor Romanus, Amours romaines*. Jean-Michel Fontanier (ed.). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, 237–264.
- WATSON, Lisday C. Ovid *Amores* I 6: A Parody of a Hymn. *Mnemosyne* XXV/1–2 (1982): 92–102.
- WEINREICH, Otto. *Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literatur Geschichte*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1929.
- YARDLEY, John. The Elegiac Paraclausithyrion. *Eranos Acta Philologica Suecana* 76 (1978): 19–34.
- YARDLEY, John. The Poetic Attack on Cynthia: Propertius 2.5.27–8. *Rheinisches Museum für Philologie* 126 (1983): 364–5.

Ana. N. Petković

THE SONG AT THE LOCKED DOOR

Summary

The article deals with the motif of *exclusus amator* in Greek and Latin, as well as modern poetry. The author traces the development of paraclausithyrion from its early forms in Archaic Greek poetry, through Hellenistic epigrams and bucolics, to Roman elegy, by comparing its form and meaning to poetic texts of ancient prayers, epithalamia and iambos. A modern paraclausithyrion, sonnet *The Wall* by Ivan V. Lalić, refashions the ancient texts in the spirit of both Greco-Roman and Judeo-Christian sacral poetry.

Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за класичне науке
anna.slav@live.com

Др Јована Б. Шијаковић

ПЈЕСНИШТВО И ДРЕВНЕ ЗАГОНЕТКЕ: ПОРФИРИЈЕВ ОГЛЕД О ПЕЋИНИ НИМФИ У ОДИСЕЈИ*

Рад је посвећен спису позноантичког аутора Порфирија *О пећини нимфи* у Одисеји. Осим због алегоријског тумачења, дјело је интересно и по томе што путем једне слике из епа, коју исцрпно обрађује кроз вантекстуалне паралеле и инратекстуалне Хомерове путоказе, даје тумачење цјеловите епске приповијести. Анализа обухвата садржај и структуру дјела, егзегетски приступ и мисаону позадину тумачења, указујући на сродност тог састава књижевној расправи и особености Порфиријевог приступа пјесништву.

Кључне ријечи: Порфирије (око 234 – око 305), *Одисеја*, тумачење, загонетка (енигма), симбол, алегореза, пјесништво, култ.

1. Увод. У III вијеку наше ере учен човјек стоји запитан над једном сликом у Хомеровој *Одисеји*. Промисљајући ту слику долази до закључка о читавом спјеву, о његовом смислу. Своје налазе излаже у облику који наликује огледу и сматра да расплиће Хомерово ткање чије смисаоне нити не потичу од самог пјесника. То су нити које постоје независно од свијести о њима, али тумач тврди да их је велики пјесник био свјестан и да их је баш стога уплео на начин на који је то учинио. Ријеч је о Порфирију, познатом философу новоплатонизма, ученику и биографу Плотина.¹

* Чланак је настао у оквиру пројекта Традиција, иновација и идентитет у византијском свету (ев. бр. 177032), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Велику захвалност дугујем професору Александру Ломи, чије су сугестије и примједбе значајно допринијеле овом раду.

¹ Из родног Тира најприје је отишао у Атину гдје је био ученик чувеног ерудите свога времена, учитеља реторике и философије Лонгина (213–273) током педесетих година трећег вијека. Тек потом је доспио у Рим (263), у Платинову школу. Писао је учено на широки спектар тема (в. Suda, 2098 Порфиријос), међутим, мали дио његовог опуса је сачуван. Претпоставља се да су томе допринијели његови антихришћански ставови изложени у дјелу *Против хришћана* (сачуваном у фрагментима код отаца који полемишу са њим) које

2. САДРЖАЈ ОГЛЕДА. Спис *О њећини нимфи* у Одисеји почиње (1²) питањем на шта би то могла да указује (αἰνίττεται) пећина на Итаци код Хомера у тринаестом пјевању. Указивање о коме тумач говори има загонетан и значајан призив³. Затим слиједи навод Хомерових стихова који су подстакли ту запитаност:

Горе на крају луке дуголиста маслина стрши, пећина с пријатним мраком у њеној лежи близини, свештено место нимфи, најаве штоно се зову. Камени двоушни ту су крчизи и врчеви ту су, у то камено суђе мед сабирају пчеле.	102
Разбоји камени ту су веома дуги, где нимфе ткају гримизна платна, дивота права на поглед! Воде онуда теку непресушне. Двоја су врата у те спиле, на једна, на северна улазе људи, на друга улазе божи, а никад не пролазе кроз њих људи; само бесмртни кроз њих пролазе божи. ⁴	107 112

је везивано за Диоклецијанове сурове прогоне хришћана (није, међутим, извјесно како је то дјело изворно изгледало; поједини истраживачи са скепсом прихватају свједочанства о том спису и не мисле да је Порфирије био нарочито устремљен против хришћана, тако EDWARDS 2007). Порфирије је аутор и врло значајног и дуговјечног уџбеника *Увод у Аристотелове катјегорије*, о чијој популарности свједоче не само грчки рукописи него и преводи на латински, сиријски, арапски и арамејски. Његови философски коментари уз Аристотела и Платона устројени су као озбиљне студије у којима је развијао и сопствену философску мисао. За основно о његовом животу и раду в. BEUTLER 1953; SMITH 1974; KARAMANOLIS – SHEPPARD 2007, за библиографију SMITH 1987; GIRGENTI 1995. За Порфиријеве хомерске студије важан је нама недоступан Пепенев чланак: PÉPIN 1965.

² Бројеви у заградама упућују на пасусе према издању групе аутора која је себе потписала као *Seminar Classics 609*, Buffalo 1969. Текст броји око 4919 ријечи, односно нешто више од 25500 текстовних знакова.

³ Глаголу αἰνίττομαι који Порфирије ту употребљава одговара именица αἴνιγμα (енигма). Етимолошки рјечници (CHANTRAINE 1968: 35–36; BEEKS 2010: 40) за основно значење глагола наводе *говорићи значајне ријечи, ријечи њуне садржаја*, те стога тешке за разумијевање, па отуд и *говорићи у зајонейкама*. Његова употреба је широка и у зависности од контекста може се схватити као: *говорићи зајонейно/ојскурно, алудирајући, наговјештавајући*, па и практично синонимно са *алејоријски казивајући* као у наредном дијелу Порфиријевог излагања, али често и просто *указивајући, мислићи на нешто* (ШИЈАКОВИЋ 2016: 173–176). Рекло би се да на самом почетку, гдје се поставља питање *значаја* пећине на Итаци, Порфирије рачуна на загонетни призив, који тек у наставку постаје доминантан звук ријечи а ради градацијског ефекта којим се читаоцу поступно отварају очи за сав садржај и тајанствени значај Хомерових стихова.

⁴ Превод Милоша Ђурића. Изворни стихови, *Одисеја* 13.102–112: αὐτὰρ ἐπὶ κρατὸς λιμένος τανύφυλλος ἔλαϊη, / ἀγχόθι δ' αὐτῆς ἄντρον ἐπὶ ῥατον ἥρωειδές, / ἱρὸν νυμφάων αἰ νηιάδες καλέονται. / ἐν τῷ κρητήρες τε καὶ ἀμφιφορήες ἕασι / λαῖνοι· ἔνθα δ' ἔπειτα τιθαῖβ' ὥσσουσι μέλισσαι. / ἐν δ' ἴστοι λίθιοι περιμήκεες, ἔνθα τε νύμφαι / φάρε' ὑφαίνουσιν ἀλιπρόφυρα, θαῦμα ἰδέσθαι· / ἐν δ' ὕδατ' ἀενάοντα. δῶο δέ τε οἱ θύραι εἰσίν, / αἱ μὲν πρὸς βορέαο καταβαταὶ ἀνθρώποισιν, / αἱ δ' αὖ πρὸς νότου εἰσι θεώτεραι· οὐδὲ τι κείνη / ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων

Наредна поглавља су посвећена евентуалном помену такве пећине код географа и проблему *чудноватости* у приказу (2–4). Порфирије преноси налазе старијег тумача Кронија (Пв.)⁵, који, премда није нашао трага Хомеровој пећини у записима географа о Итаци, ипак закључује да се она не може свести на случајни стваралачки плод пјесничке слободе. Кроније је мишљења да пјесник очигледним потешкоћама у приказу свјесно призива публику на алегоријско промишљање и тумачење стихова:

„... Кроније тврди да је јасно не само учењацима него и неупућенима да пјесник нешто алегоријски представља (ἀλληγορεῖν) и наговјештава (αἰνίττεσθαι) кроз те стихове, приморавајући нас да се позабавимо питањима: шта је улаз за људе, шта онај за богове, шта значи пећина са два улаза за коју се каже да је свештено мјесто нимфи, која је истовремено и пријатна (ἐλπίρτων) и тамна (ἡεροειδής), оно што је мрачно није ни у ком случају пријатно, напротив, оно је страшно; даље, *због чега* (διὰ τί 3.7) није једноставно речено посвећена нимфама, него се ради ужег одређења додаје „најадама њих штоно зову“; која је пак улога врчева и крчага ако се не помиње да је ишта натоварено у њих, већ се каже да пчеле ту као у кошницу похрањују мед. Нека буде да су дугачки разбоји завјетни дар нимфама, али зашто нису од дрвета или неког другог метеријала, него су камени исто као и крчази и врчеви? Притом је то мање нејасан (ἄσαφές) дио – да на каменим разбојима нимфе ткају grimизна платна није чудно само видјети, него и чути. Наиме, ко би повјеровао да богиње ткају grimизне огртаче у мрачној пећини на каменим разбојима и још му се каже да је ткање богиња нешто видљиво боје правог морског пурпура? Поред тога чуђење изазива (θαυμαστόν) и пећина са два отвора, од којих је један описан као улаз за силазак људи, а други је опет за богове; каже се и да је улаз намијењен проласку људи окренут на сјевер, а онај за богове гледа на југ. Није мала недоумица (ἀπορία) из ког разлога је сјеверну страну додијелио људима, а јужну боговима, умјесто да је употребио исток и запад као прикладније одреднице у овом случају, будући да су у безмало свим светилиштима статуе и улази окренути на исток, а они који улазе гледају ка западу кад год, стојећи лицем у лице са статуама богова, доносе молитве и исказују поштовање. Будући да је приказ (διήγημα) пун таквих нејасноћа (ἄσαφεια), он није случајна творевина (πλάσμα) спјевана ради разоноде, али није ни опис заснован на локалној топографији, већ кроз њега, [по Кронију], пјесник алегоријски представља (ἀλληγορεῖν) нешто, тајанствено (μυστικῶς) додајући и дрво маслине у близину [пећине]. И стари су сматрали да треба истражити

ὁδός ἐστιν. Ради јасноће, додајемо овдје и прозни превод: „А на крају луке (налази се) дуголиста маслина, близу ње (лежи) пријатна тамна пећина, посвећена нимфама које се називају најаде. У њој су камени врчеви и амфоре, унутар којих пчеле похрањују мед. У (пећини) су и веома дугачки разбоји од камена гдје нимфе ткају огртаче боје морског пурпура, чудесан приказ. И воде туда свагда теку. Постоје два отвора, један у правцу сјеверног вјетра за људе, који води на доле, а други у правцу јужног вјетра божански је; туда уопште не улазе људи, већ је то пут бесмртника“.

⁵ О њему се мало зна, убраја се новопитагорејце, в. DILLON: 379–380.

и докучити сва та питања и сада је на нама да, придружујући њиховим напорима властите, покушамо да дођемо до открића (3–4.7).“

Порфирије, за разлику од Кронија и других који су се већ позабавили тим проблемом, налази географско свједочанство о пећини која би могла да одговара Хомеровој. Међутим, питање у којој мјери је Хомер пресликао стварну пећину а колико је тога сам измислио остаје отворено, уз напомену да она у сваком случају није просто плод уобразиље (πλάσμα). То оставља недоумицу чијој намјери (τὴν βούλησιν) треба ући у траг да би се одговорило на низ питања (τὰ ζητήματα) која се намећу у вези с пећином: пјесниковој или намјери оних који су установили пећинско светилиште. Но у сваком случају се подразумејева да Хомер не би насумице опјевао такву пећину, нити би „древни“ (οἱ παλαιοί), чије култне праксе откривају велику мудрост⁶, изоставили тајанствене симболе (ἄνευ συμβόλων μυστικῶν) при оснивању светилишта.

Из тих разлога Порфирије у наставку анализира пећину као симбол у култној пракси (хеленској и персијској), митским наративима (Крон крије своју дјецу у пећини у океану, Деметра подиже Кору у пећини међу нимфама), извјесној Химни Аполону⁷, те у фигуративном говору философа (Питагорејци, Платон, Емпедокле) сматрајући да су они инспирацију нашли у древном наслеђу (5–10). На основу тих извора он показује да пећине, сходно аспекту с кога се посматрају⁸, могу симболизовати а) опазиви свијет, космос: σύμβολον κόσμου (5); б) невидљиве силе које контролишу опазиви свијет: σύμβολον τῶν ἐγκοσμίων δυνάμεων (7); в) умствено (ноетичко) бивство: σύμβολον τῆς νοητῆς οὐσίας (9). У првом случају стијене су подобан симбол за материју од које је космос створен, вода која тече пећином повезује се са промјенљивошћу материје, а тмина шпиле с опскурношћу материје по себи. Друго разрешење ослања се на тмину у пећину као симбол невидљивих сила, док треће таму види као симбол неприступачности чулима, а стијене као симбол неуништивости. У конкретном случају, гдје пећина има два отвора као код Хомера (горе стих 109), због „непресушних вода које (њоме) теку“

⁶ Уп. Платоново тумачење мистеријских обреда, *Федон* 69c-d: καὶ κινδυνεύουσι καὶ οἱ τὰς τελετὰς ἡμῖν οὗτοι καταστήσαντες οὐ φαῦλοί τινες εἶναι, ἀλλὰ τῷ ὄντι πάλοι (n.b.) αἰνίττεσθαι ὅτι ὃς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἄιδου ἀφίκηται ἐν βορβόρῳ κείσεται, ὁ δὲ κεκαθαρμένος τε καὶ τετελεσμένος ἐκείσε ἀφικόμενος μετὰ θεῶν οἰκήσει. (...) οὗτοι δ' εἰσὶν κατὰ τὴν ἐμὴν δόξαν οὐκ ἄλλοι ἢ οἱ πεφίλοσοφηκότες ὀρθῶς.

⁷ Химна Аполону чије стихове Порфирије наводи није позната а чини се да он рачуна на њену древност. Међутим, сматра се да тај фрагмент показује особине пјесништва из првих вијекова нове ере (Heitsch 1964: 44; West 1992: 48).

⁸ Они који су их узимали за различите симболе полазили су од различите замисли, нису имали исту ствар (о пећини) на уму, 9.1–4: Ὅτι μὲν οὖν σύμβολον κόσμου τὰ ἄντρα καὶ τῶν ἐγκοσμίων δυνάμεων ἐτίθεντο οἱ θεολόγοι, διὰ τούτων δεδῆλωται· ἦδη δὲ καὶ ὅτι τῆς νοητῆς οὐσίας εἴρηται, ἐκ διαφορῶν μέντοι καὶ οὐ τῶν αὐτῶν ἐννοιῶν ὀρμώμενοι. Уп. мало ниже ἐποιοῦντο τὰ σύμβολα· ...οὐκέτι τοῦτο ἐπὶ τῆς νοητῆς, ἀλλὰ τῆς αἰσθητῆς παρελάμβανον.

она није подобна за симбол ноетичког већ опазивог бивства (τῆς αἰσθητῆς οὐσίας, 10), јер оно трпи промјену. Могућа симболична значења пећине дакле нису паралелна и сапостојећа, већ је ријеч о могућностима које се остварују на основу различитих услова⁹. Егзегеза та значења не обрађује као произвољна, него као плод објективне прикладности *οἰαζινοῦ ὑποκειμένου* (симбола) нечем видљивом или невидљивом чега је тај предмет у конкретном случају показатељ или заступник. Прикладност се одражава кроз особине предмета подударне квалитетима онога што он симболички представља или кроз функционалну повезаност предмета са субјектом или објектом чији је симбол. Тумач сматра да су те подударности и везе биле уочљиве онима који су се занимали божанским стварима односно онима који су доводили земаљско постојање у однос са постојањем вишег облика. Из тог разлога се и узима у обзир култна пракса древних људи (οἱ παλαιοί), као и оно што је забиљежено код раних пјесника и мислилаца који су говорили о боговима (θεολόγοι) на митски начин, при чему се и запажања (од њих млађих) философа често доводе у директну везу са древном мудрошћу о којој свједоче култови велике старине, божанске химне или митско-пјесничко наслеђе.

Порфирије даље наводи да су нимфе Најаде¹⁰ (Ναϊάδες, νάω „тећи“) у ужем смислу силе које столују над текућим водама, а у ширем смислу је то уједно и име за душе које се спуштају у *генезу* (γένεσις)¹¹ (10.8-13). Тај термин, како објашњава Ламбертон (LAMBERTON 1983: 41), у каснијем платонизму не означава само рађање, односно ступање у тјелесну егзистенцију, него читав циклус постања и смрти, односно земаљског, оностраног боравка. Поткрепљујући симболику нимфи, Порфирије се првенствено ослања на Нуменија (II в.)¹² који је образлагао везу између душа и „богонадахнуте“ воде позивајући се на Мојсија (парафраза Постања 1:2, по којој би се дух Божји рађао над водом: ἐμφέρεσθαι ἐπάνω τοῦ ὕδατος θεοῦ πνεύμα), египатске представе

⁹ У каснијој новоплатонистичкој мисли, код Прокла (V в.) видимо да се вишезначност објашњава као уређено сапостојање више значења сходно онтолошком нивоу на који дати симбол упућује (в. SHEPPARD 1980; уп. Пилиповић 2016).

¹⁰ За разлику од планинских или горских нимфи (10.6).

¹¹ Из Платонове теорије космолошког дуализма по којој је дом богова домен идеја, бића и савршенства, а људски свијет сјенки, постања и несавршенства, потоњи тумачи његове философије људску егзистенцију виде као тренутно путовање вјечне душе која из свијета идеја долази у материјално тијело.

¹² Нуменије из Апамеје (II в.) чувено је име новопитагорејства (DILLON 1970: 361–379). Бавио се Питагором, Платоновим дјелом и различитим религијским учењима. Његова дјела су се изучавала у Платиновој школи и битно је утицао на каснији платонизам. Дилан Нуменијево учење описује као плод укрштања разноврсних мисаоних струја – новопитагорејске и платоновске, гностичке и херметичке, зороастријске и јеврејске. Све те струје биле су интересантне ономе што аутор назива „подземљем платонизма“ које је у Нуменију нашло озбиљног заступника. Њему се такође приписују и прва алегоријска тумачења уводних дијелова Платонових дијалога и ликова, која су обиљежје новоплатоничарске алегорезе.

богова у броду, Хераклита који говори о влажној души и Хомера који употребљава придјев *διερός* да опише живог човјека. Тај придјев послије Хомера има значење „влажан“ или „текући“. Душа припада божанској сфери, а када је ријеч о влажној души посредни је душа везана за материјално и влага (вода, крв и друге текућине и испарења) души омогућава отјеловљење. Будући да се мисли да и небеска тијела, попут људи, имају душе (тј. да су прожета божанским), Порфирије наводи и стоичко учење по коме се Сунце храни морским испарењима, а Мјесец ријечним. Из истог разлога се, по Порфиријевом мишљењу, душе умрлих призивају ливаницама, а душе растављене од тијела а тијелу још увијек привржене јављају се људима као приказе јер се око њих кондензује влага као облак. Насупрот томе, како тумач даље појашњава цитирајући Хераклита, суве душе су превазишле везаност за тјелесно и оне су најмудрије. Свједочанство о повезаности нимфи и генезе у традицији тумач налази и у употреби термина нимфа за младу, јер дјевојке приступају удаји ради рађања („генезе“), као и у обичају да се млада полива водом из ријека или извора.

Порфирије даље објашњава опис пећине која је уједно и *ἐπύρατον* и *ἡεροειδής* (12.4-12.11): „за душе инициране у природу и за божанства генезе¹³ космос је и свето и *ὑπὲρ αἰθήρ* мјесто премда је оно по природи мрачно и *ἴσμιον*“. Иако је, дакле, видљиви космос по себи мрачан и таман (будући тваран¹⁴), за душе на прагу отјеловљења он је пријатан, јер се претпостављало да су у питању бића која су налик ваздуху (*αἰερώδεις*) и која црпу своју суштину из ваздуха¹⁵ (*ἐξ αἰέρος ἔχειν τὴν οὐσίαν*). Хомерски придјев *ἡεροειδής* (*ἡερ-*, *αἴρ* + *εἶδος*) схвата се као опис таме у пећини (CUNLIFFE 1924). Први дио те придјевске сложенице *αἴρ*¹⁶ код Хомера има значење „измаглица, магла, облак“, а послије „ваздух“ (в. ВЕЕКЕС 2010: 27; уп. CUNLIFFE 1924: s.v. *αἴρ*). Други члан, *εἶδος*, по правилу упућује на боју, облик или градивни састојак. Стога та композита има значење магловит, мрачан, обавијен или испуњен маглом, „згуснутом влагом у ваздуху“ / тамом. Таква је и шпиља у којој борава Скила (*σπέος ἡεροειδής* 12.80), која се налази на гребену што га непрекидно обавија тамни облак (*νεφέλη κυανέη*, 12.74–75). Ту исту Скилину стијену пјесник мало касније описује придјевом *ἡεροειδής* (12.233), који се често односи и на море (2.263; 3.105, 294 итд.¹⁷). Душе којима *ἡεροειδής* пећина

¹³ У питању су заправо *γενέθλοι δαίμονες*, односно нека врста личних пратилаца. У платонизму је постојало увјерење да сваки човјек добија свог пратиоца по рођењу, који на неки начин помаже појединцу уп. Платон, *Федон* 107е; Плотин, *Enneades* 3.4.

¹⁴ О таму материје в. у одјелку 4.

¹⁵ Душа се од давнина доводила у везу са ваздухом, с тим да „ваздух“ ту треба схватити као приближни превод. Обрађујући Анаксименову идеју и друге њој сродне, Вест *αἴρ* описује као нешто што се могло видјети као измаглица или испарење, или се није могло видјети уопште, већ осјетити у вјетру, (у)даху, при промјенама температуре (WEST 1971: 99 и даље).

¹⁶ Генитив *αἰέρος* или *ἡέρος*.

¹⁷ У преводу М. Ђурића „сиње“ море, уп. CUNLIFFE 1924: s.v. *ἡεροειδής* „море које се стапа са измаглицом у даљини“.

одговара Порфирије описује сложеним придјевом практично подударне композиције: ἀερῶδης. Предњи члан им је исти (ἀερ-, ἀήρ), а премда задњи чланови сложеница -ειδής и -ώδης нису исти по постанку, по функцији се практично преклапају¹⁸. При томе су ово душе везане за твар, и како је Порфирије раније објаснио, „влажне“, дакле оне око којих се ствара нека врста измаглице или облака (ὡς νέφος¹⁹). Занимљиво је да се придјевом ἐπλήρωτον у начелу означава нешто љупко, мило, дражесно, и у том смислу овдје имамо посла са далеко позитивнијом сликом космоса²⁰ него што је то тамница душа у слици Платонове пећине (*Држава* 514a–515b).²¹ Порфиријеву перцепцију пећине треба сагледати и у свјетлу симболике маслине, коју он обрађује у завршници тумачења, а која уоквирује смисао читаве енигме: космос је такав какав је по божанској замисли.

У тумачењу се даље инсистира да је пећина посвећена и душама и силама у текућим водама (ἐν ὕδασι δυνάμεις) јер садржи симболе који упућује и на једно и на друго (13–14). За друго су потврда камени крчази и врчеви. Крчази и врчеви су иначе симбол Диониса, али у том случају су земљани. Тумач објашњава да је печена земља пригодна да прихвати дар бога Диониса, вино, јер се оно добија од плодова винове лозе који сазревају захваљујући небеској ватри. Но, ови врчеви и крчази су камени и стога прикладан симбол нимфи које столују над водама које истичу из стијена. Камени разбоји пак представљају симбол душа које добијају тијело. То је и разлог, тврди Порфирије, што се пјесник „усудио“ (ἀπετόλμησεν) да прикаже нимфе како ткају видљиве гримизне огртаче на каменим разбојима. У питању је слика сачињавања тијела (σαρκοποιία). Гримизна је боја мяса изатканог од крви. При чему је симболично и то што се та боја (пурпур) добија из живих бића (морских пужева). Камени разбоји су кости. Тијело је одјећа која прекрива душу и представља чудесан приказ сопственом структуром тако и начином на који је спојено са душом. Порфирије додаје, позивајући се на Орфеја, да су Кору, која управља свиме што се посије на земљи, представљали као ткаљу, те да су стари небеса називали плаштом као да је у питању одијело небеских богова (θεῶν οὐρανίων περιβλημα).

Наредни дио огледа посвећен је симболици меда и пчела, као и већ поменутих камених врчева и амфора (15–19). Порфирије скреће пажњу на употребу меда (а) у култу (Митрине мистерије) приликом обреда ритуалног очишћења, (б) као конзерванса у практичном животу, те (в) као задовољства (равног нектару и амброзији) које боговима у миту одузима опрез. Међу примјерима наводи орфејске митове о обрачуну Зевса са Кроном и Крона

¹⁸ О томе више у Ninković 2009: 32–33.

¹⁹ 11.14-15: ὕγρὸν γὰρ ἐν ἀέρι παχυνθὲν νέφος συνίσταται.

²⁰ Њу Едвардс доводи у везу са антигностичким ставовима (EDWARDS 1996: 93).

²¹ Уп. лијепу слику космоса (која почива на присуству душа у њему и небеском вјечном кружном кретању које казује о Уму) код Платина, *Enneades* 3.2.3.25–33, те његово запажење о Платоновим неуједначеним коментарима о овоме свијету, *Enneades* 8.4.1.

са Ураном, по којима су Крон и Уран настрадали будући опијени медом. Оба мита по старијим тумачима упућују на спуштање божанских бића (душа) у генезу до кога долази због препуштања задовољству (δι' ἡδονῆς). Стога је мед погодан симбол (οἰκεῖον σύμβολον) за нимфе Најаде (као силе), које су надлежне за нектарљиве (б), чисте воде које посједједују моћи очишћења (α), и посредују приликом генезе (в). Посуде су симбол извора, па Порфирије упућује на исту симболику кратера у Митрином култу и на свакодневну употребу амфора за доношење воде с извора, те поново истиче прикладност повезивања извора и текућих вода са нимфама Најадама, особито са нимфама које су душе на прагу отјеловљења, а које су „стари називали пчелама зато што су причинитељке задовољства (ἡδονῆς ... ἐργαστικὰς)“. Уз помоћ слике код Софокла о „роју мртвих“ и свједочанстава из мита и култа, Порфирије појашњава да пчелама нису називане све душе које ступају у генезу већ само оне које ће праведно живјети и које ће се након богоугодног живота вратити свом извору, као што то чини по преданости свом задатку прослављени инсект²². Додаје се и да је мед симбол смрти будући да се излива приликом жртвовања хтонским божанствима, а жуч (коју су приносили боговима) симбол живота. Тумач закључује да су праоци који стоје иза тих жртвених обреда мислили или на то да се живот душе прекида у задовољству и поново успоставља кроз горчину или на то да смрт ослобађа од патње а да је живот тегобан и горак²³.

Низом компликованих астрономских објашњења и паралела код различитих аутора Порфирије затим тумачи разлоге за позиционирање два улаза на сјевер и југ (20-31). Чињеница да је Хомер навео и оријентацију улаза, а не само податак да их је било два, те да је прецизирао за кога су – премда није рекао да ли је јужни улаз за силазак или не (као што је учинио за сјеверни улаз) – препознаје се као позив на дубље тумачење. Порфирије том приликом још једном подсјећа читаоца да није јасно да ли симболику треба приписати онима који су установили светилиште или самом пјеснику и наводи Нуменија и Кронија као тумаче који су питање два улаза већ обрадили и то подробније него што ће он ту ствар изложити. Будући да је конкретна пећина симбол опазивог космоса, расправа се тиче мјеста у космосу на коме се налази улаз за душе које се спуштају у генезу и мјеста на коме душе напуштају видљиви космос уздижући се ка боговима (савјезје Рака на сјеверу и савјезје Јарца на југу). Примјећује се да се у Хомеровим стиховима нигдје не каже да је сјеверни улаз за богове, него да је божански и за бесмртнике, што онда постаје аргумент за то да је он намијењен душама. Тумачи се да сјеверни вјетар, хладни Бореј, прија душама које се отјеловљују. Назив вјетра (Βορέας) се доводи у етимолошку везу с исхраном (βορά), а

²² Уп. слику пчела код Платона у *Федону*, 82b.

²³ Флашар (1995) је писао о противстављеним метафорама жучи и меда (χολή : μέλι) у контексту историјске метафорологије. Ово мјесто би ваљало придружити античким примјерима које је он узео у разматрање.

због потпомагање генезе назива се и љубавним (ἔρωτικόν), што се поткрепљује Хомеровим стиховима (*Илијада* 20.224-225) у којима Бореј у лику коња оплођује кобиле, те митом о Бореју који силује Оритију и с њом добија дјецу. Топао јужни вјетар погодан је за душе које напуштају тварни свијет и успињу се ка божанској топлоти (τὸ θερμὸν τοῦ θεοῦ). Осим астрономске мапе космоса и с њом повезаних празника, важном се држи и Платонова прича о Еру гдје се говори о два отвора, једном за силазак и другом за успињање душа (*Држава* 614d). У широком смислу се два супротно оријентисана улаза повезују са дуалитетима на којима почива космос (ноетичко—опазиво, бесмртно—смртно, дан—ноћ, добро—зло,...) о којима свједоче и два питоса, један за добре а други за зле дарове за којима Зевс посеже кад обдарује људе, како стоји код Хомера (*Илијада* 24.528).

Потом Порфирије заокружује алегорезу слике обрађујући као последњи симбол маслину испред пећине (32–33), детаљ са Хомеровог приказа, који долази први у низу стихова. Загонетка пећине добија пуни смисао управо захваљујући маслини.²⁴ У овом случају тумач говори директно о теологу (Хомеру) који ју је смјестио на прикладно (опет οἰκεῖον) мјесто.²⁵ То Атенино дрво, симбол је божије промишљености (σύμβολον φρονήσεως θεοῦ), чиме се указује да космос није настао сам од себе (ἐξ αὐτοματισμοῦ) или неразумним случајем (τύχης ἀλόγου) него као резултат намјере бога, ноетичке природе и мудрости (φύσεως νοεῖᾶς καὶ σοφίας). Маслина не припада тварној васељени, већ представља умствену природу – сигурно прибежиште које човек увијек може наћи у разборитости, у окретању умственом свијету.

Након тога почиње својеврсни егзегетски крешендо (34, 35). Док је до тада било ријечи о симболичној вриједности насликане пећине код Хомера, и све се могло посматрати (и) као тумачење наума оних који су установили светилиште нимфи у пећини (τὸ βούλημα τῶν καθιδρυσαμένων) и(ли) као пјесничка загонетка (αἶνιγμα), одавде тумачење настоји да нам непосредно објасни управо Хомерову енигму и то читав еп као енигму. Представљени симболи унутар *Одисеје* по Порфирију упућују на закључак да „Хомер каже“ да сав спољни посјед мора бити одложен у ову пећину, треба се свући наг и узети на себе лик просјака претходно изнутивши тијело. Дакле, треба одбацили све што је површно, окренути се од материјалних посједа и чулног, те потражити Атенин савјет о томе како сасјећи све подмукле страсти своје душе (τὰ ἐπιβούλα τῆς ψυχῆς αὐτοῦ πάθη πάντα περικόπη). У овом дијелу тумачења Порфирије алудира на сцену²⁶ Одисејевог савјетовања са Атенем које слиједе након описа пећине. Том приликом јунак одлаже све своје ствари у пећину и богиња га преображава у старца (*Одисеја* 13.429). Дакле, ријеч је о тачки када душа треба да се растане са тијелом и то на такав начин да у њој усахне свака наклоност ка тјелесном да би, ослобођена жеља и

²⁴ 32.8: ...αὐτὴ (ἐλαίη) συνέχουσα τοῦ ἄντρου τὸ αἶνιγμα.

²⁵ 32.12–13: οἰκεῖον τόπον ὁ θεολόγος ἐξεῦρεν ἐπὶ κρατὸς τοῦ λιμένους...

²⁶ О опису пећине у контексту епа в. ниже, одјељак 4.

страсти, могла напустити видљиви космос и земаљски живот чија је слика, како стоји у наставку излагања, худо море.

Клупко интерпретације почиње убрзано да се разматра када Порфирије подсети на Нуменијево тумачење које му се и са аспекта свега реченог чини као исправно (34.6–10):

„Мишљења сам да Нуменије и његови ученици не гријеше кад сматрају да Одисеј код Хомера у *Одисеји* представља одраз (εἰκών) онога који пролази кроз стадијуме земног постојања (γένεσις) и тако се враћа међу оне који су изнад сваког бродолома и не познају море²⁷.“

Тек ту, пошто подсети читаоца на давно изграђен референтни алегорички оквир за читаву одисеју као слику страдања душе у суровим валовима материјалног (чулног) свијета, Порфирије уноси егзегетску вињету. Тај кључни дио излагања започиње истицањем Порфиријевог властитог налаза (οἶμαι, 35.1²⁸) о значају почетних стихова епа у којима Хомер обзнањује да је Киклоп син Тоосе, Форкинове кћерке (*Одисеја* 1.68–73), да би потом пјесник о томе смишљено ћутао и тек на Одисејовом повратку поново поменуо Киклоповог деду Форкина, морско божанство по коме се звала лука у којој се налази енигматична пећина (*Одисеја* 13.96). Пјесник чини тако „да би све док [Одисеј] не дође у отаџбину било притајено нешто што ће подсетити на гријехе“²⁹. Наиме, ослепљење Киклопа се тумачи као покушај насилног и наглог ослобођења од чулног живота (ζωὴ αἰσθητική)³⁰, гдје је Киклоп у ствари живот у тијелу самог Одисеја. Како је море симбол материје³¹, Посејдонов син је онда сасвим адекватан симбол чулне егзистенције. Одисејев гријех ослепљења Киклопа Порфирије представља као презање да се наједном уништи чулна егзистенција, односно душа растави од тијела. Ријеч је, дакле, о самоубиству или покушају самоубиства³² због кога онај ко се усуди на тако

²⁷ Уп. *Одисеја* 11.122–123: „док не стигнеш до људи који не познају море и не соли храну“ (прев. М. Ђурић).

²⁸ Појављује се још свега два пута у спису: када Порфирије износи мишљење да су Питагора и Платон преузели извјесну идеју од теолога (8.11), када цијени да је Нуменијево тумачење Одисеја исправно (34.6).

²⁹ 35.5: ἵνα καὶ ἄχρι τῆς πατρίδος ὑπῆ τι τῶν ἀμαρτημάτων μνημόσυνον.

³⁰ 35.8–9: οὐ γὰρ ἦν ἀπλῶς τῆς αἰσθητικῆς ταύτης ἀπαλλαγῆναι ζωῆς τυφλώσαντα αὐτὴν καὶ καταργῆσαι συντόμως σπουδάζαντα...

³¹ Порфирије сматра да море и код Платона стоји за материјални свијет (34.13 πόντος δὲ καὶ θάλασσα καὶ κλύδων καὶ παρὰ Πλάτωνι ἡ ὑλικὴ σύστασις). Уп. свијет (κόσμος) као брод коме пријети потонуће у бесконачно море разноликости (τὸν τῆς ἀνομοιότητος ἄπειρον πόντον) и бога који га је створио и уредио као крманаша (κυβερνήτης) у наутичкој метафори у Платоновом *Државнику* (273а). Уп. и слику животног путовања као одважне пловидбе на сплаву (ἐπὶ σχεδίας κινδυνεύοντα διαπλεῦσαι τὸν βίον) у *Федону* (85d).

³² Ламбертон мисли да је ријеч о покушају самоубиства, те да је тумачење могло бити инспирисано и Порфиријевим личним искуством (LAMBERTON 1983: 42). Но σπουδάζω може да се схвати и просто као да је Одисеј пожurio да укине чулну егзистенцију. Зависи од

нешто испашта и страда од гнијева богова материје и мора (μῆνις ἁλίων καὶ ὕλκων θεῶν)³³. На тај Одисејев гријех и разлог испаштања треба да нас подсјети изненадни помен Форкиновог имена кад јунак пристиже на Итаку. То запажање недвосмислено указује да тумачећи Киклопа у свјетлу Одисејевог приспјећа у Форкинову луку на Итаци Порфирије тумачи цјелокупну Хомерову епску замисао а не само један митски сиже. Но, та замисао на овом нивоу на коме је он интерпретира није тек прича о Одисејевој индивидуалној судбини, него опште огледало замки за човјека, односно душу у тварном свијету. У дијелу дугачке реченице (35.10–13)³⁴ тумач даје уопштен опис лутања између тачке код Киклопа и оне у Форкиновој луци, односно опис онога што ће Одисеја снаћи због срибе богова мора и твари. Јунак је морао богове умилоствити жртвама, подносити муке сиромаша и показати самосавлађивање. Час борећи се изравно са страстима, час им се супростављајући путем опсене и лукавства, био је приморан да себе на многе начине измијени с обзиром на искушења. Но ни потом не долази крај његовим мукама, јер Итака није крајње одредиште душе, него је то онај час када се душа нађе „међу онима који су изнад сваког бродолома и не познају море“. У питању је повратак душе Једноме као божанском извору свега³⁵. Тај повратак је могућ само оним душама које више ништа не везује за твар и чулни живот, у супротноме душа се сели у ново тијело.

тога како се тумачи лутање између те тачке и пећине. Да ли је Киркино острво мјесто гдје се душе умрлих одлучују за наредни живот, гдје Одисеј долази последице самоубиства? Наредни дио реченице се односи на лутање између Полифемовог острва и Итаке, али је доста уопштеног карактера, о томе даље у основном тексту чланка. Сачувана античка и византијска алегоричка тумачења Одисејевог лутања обрађена су у Шилаковић 2016: 220–308.

³³ О Порфиријевом разматрању сопственог самоубиства од кога га одговара Плотин в. Порфирије, *Vita Plotini* 11. Такав покушај је међутим, у контексту релевантног философског учења, погрешан, јер ако би неко намјерно уништио сопствено тијело, то не би значило да је ослободио душу (в. Плотин, *Enneades* 1.9, ed. HENRY – SCHWYZER III 1951). Смрт тијела није знак ослобођења душе од тијела, ово се ослобођење (које души омогућује да отпутује на друго мјесто а ка Једном) постиже само ако душа не гаји више сопствену везаност за тјелесно, ако ју је превазишла и узрасла у врлини, у супротном је смрт само станица ка још горем мјесту, горој тјелесној егзистенцији, са мањом или већом паузом између која такође има казни карактер – в. мит о Еру у Платоновој *Држави*. Према Порфиријевом учитељу Плотину, свакоме је његово вријеме одређено и није упутно умријети прије, осим што оставља резерву (мада су тумачења релевантних дијелова текста на ову тему супротстављена) у случају лудила које би само по себи било изузетак, јер је то већ стање у којем душа не може да напредује. Наиме, Плотин у завршници тог одјељка о самоубиству каже да ако положај сваког појединца *шамо* бива одређен његовим стањем када напушта ово *овдје*, не треба извршити самоубиство док год постоји могућност напретка (мисли се на стање душе и њено узрастање у врлини, тј. окретање од тјелесног ка интелигибилном).

³⁴ ...ἀπομειλίσσθαι θυσίας τε καὶ πτωχῶν πόνοις καὶ καρτερίας, ποτὲ μὲν διαμαχόμενον τοῖς πάθεσι, ποτὲ δὲ ὑπερβύοντα καὶ ἀπατόντα καὶ παντοίως πρὸς αὐτὰ μεταβαλλόμενον...

³⁵ Уп. Платинове последње ријечи ученицима (Порфирије, *Vita Plotini* 2.26–27, цит. према TLG објави издања HENRY – SCHWYZER. I 1951): πειρᾶσθαι τὸν ἐν ὑμῖν θεὸν ἀνάγειν πρὸς τὸ ἐν τῷ παντὶ θεῖον. В. о Једном и општем устројству ствари у 4. одјељку овог чланка.

Крунски аргумент Порфиријеве алегорезе пећине нимфи је оно што сам Хомер на другом мјесту каже, односно долази ἐξ Ὀμήρου. Осљеплење Полифема, које је битно одредило Одисејево лутање, виђено као покушај да се просто прекине сопствена тјелесна егзистенција, задобија одиста истакнуту улогу. Та сцена неспорно није, како се у другом егзегетском материјалу често превиђа, само једна у низу епизода на том мучном повратку³⁶, било да је ријеч о повратку у отаџбину, која је једно јонско острво, или сам извор свеколике егзистенције. Егзегетским осмишљавањем њене особите улоге, киклопска епизода код Порфирија постаје и аргумент за особеност саме пећине. На тај начин, у завршници свог састава, он показује да тумачени стихови о пећини нису само нека занимљивост, једно од многих хомерских питања, него кључно питање у коме се сабирају и ојачавају (до тад у ученим круговима већ добро познате) загонетне нити *Одисеје*. Суд да виши смисао постоји како на општем плану тако и у појединим истакнутим детаљима, који су тачке ослоња изграђене алегоријске слике, израз је у антици ријетко посвједоченог стремљења ка таквој алегорези која би уважила структуру цјелине текста. Тумач доказује оно што бисмо данас назвали иконичношћу епа показујући да опште у њему условљава појединачно и обрнуто, да поједини сегменти *Одисеје* одсликавају алегоријски смисао (главне радње) дјела.

Откуд она ту, та и таква иконичност? У завршном пасусу (36) Порфирије објашњава зашто не треба одбацити (ἀπογινώσκειν) постојање таквог алегоријског смисла, односно, исказано његовим ријечима, то да Хомер у стварању ове „мале приче“ (μυθάριον) наговјештава обрасце божанствене стварности (εἰκόνας τῶν θειοτέρων ἥνίσσεται). Аргументација је класичног типа. Заснива се на древној мудрости, разборитости и свеврлини Хомеровој³⁷. Мудрост (σοφία) и разборитост (φρόνησις) су повезани појмови, који по Платину испуњавају и довршавају природну врлину (ἀρετή)³⁸, они су оно вриједно у нама, испољавање (божанског) Ума. Хомер није неопходан путоказ³⁹, али јесте заједно са свима осталима које дијеле те квалитете нешто од тог пута разумио. Он је за Порфирија теолог⁴⁰, заједно са низом других имено-

³⁶ О посебности киклопске епизоди у *Одисеји* в. Нинковић 2011.

³⁷ 36.1–6: Οὐ δὲ δὲ τὰς τοιαύτας ἐξηγήσεις βεβιασμένας ἡγεῖσθαι καὶ εὐρεσιλογούντων πιθανότηας, λογιζόμενον δὲ τὴν παλαιὰν σοφίαν καὶ τὴν Ὀμήρου ὅση τις φρόνησις γέγονε καὶ πάσης ἀρετῆς ἀκρίβειαν μὴ ἀπογινώσκειν ὥς ἐν μυθάριου πλάσματι εἰκόνας τῶν θειοτέρων ἥνίσσεται. οὐ γὰρ ἐνὶν ἐπιτυχῶς πλάσσειν ὅλην ὑπόθεσιν μὴ ἀπὸ τινων ἀληθῶν μεταποιούντα τὸ πλάσμα.

³⁸ В. *Enneades* 1.3. 5–6.

³⁹ Новоплатоничари Хомеру нису придавали значај централног штива које је било битно за разумијевање живота и свијета. В. LAMBERTON 1989: 180 и даље о анегдоти да је Прокло сматрао да човјечанство не би пуно изгубило ако би све књиге осим *Халдејских пророчансијава* (Χαλδαϊκά λόγια) и Платоновог *Тимеја* предало пламену.

⁴⁰ То је термин који се јавља осам пута у његовом есеју, при чему је шест пута ријеч о општој одредници за оне које су говорили о боговима, а на два мјеста конкретно, једном за Орфеја (68.6), други пут за Хомера.

ваних и неименованих који су били усредсређени на божанску стварност и самим својим усмјерењем снажили одсјај умствене природе у себи. Такви-ма новоплатоничари признају могућност познавања тајинске симболике⁴¹, те се отуд у култовима и митовима препознају обрасци више стварности.

3. Оглед у свјетлу других Порфиријевих студија о Хомеру. Античка писана заоставштина свједочи о томе да је проучавање пјесника ради поука за нови стваралачки исказ доминантно усмјерење оних који су се пјесницима студиозно бавили. Славна дјела којима је теорија књижевности посветила велику пажњу, попут Аристотелове *Поеџике* или Псеудо-Лонгиновог списка *О узвишеном*, посвећена су, као и бројни сачувани реторски уџбеници, образовању стваралаца, писаца и бесједника. Интерпретативно усмјерење у ужем смислу показивала су дјела проблемског жанра, насловљена *Проблеми* (Προβλήματα), *Πηϊαῖνα* (Ζητήματα) или *Αἰορίје* (Απορήματα).⁴² Када је ријеч о пјесницима, обично се наводи низ неповезаних проблема или потешкоћа у тексту на основу којих се пјесми спочитава мањкавост, а онда се нуди рјешење, које оповргава приговор, доказујући да је проблем у погрешном тумачењу или приступу. Жива филолошка активност у хеленизму изнедрила је бројне коментаре (ὕπομνηματα) и монографске студије (συγγραμματα)⁴³, о којима углавном знамо посредно путем каснијих објашњења у виду напомена уз текст (маргиналија), а која почивају на изводима из тих засебних дјела. У монографским студијама могле су се обрађивати широке теме попут жанрова, или микропроблеми попут одређене фразе (DUBISCHAR 2015: 566). На те списе се понегдје упућује као на „*Peri*-литературу“ (PFEIFFER 1978; DUBISCHAR 2015: 565), по грчком предлогу περί („о“) који је често присутан у наслову као и у овом Порфиријевом спису. Такви списи су разнородни по форми и карактеру, превасходно одређени темом коју обрађују. Оглед *О њећини нимфи* могао би се рашчланити на следеће цјелине:

1) *увод*: знак питања над групом Хомерових стихова (слика пећине нимфи);

⁴¹ 4.21: ...μήτε τῶν παλαιῶν ἄνευ συμβόλων μυστικῶν τὰ ἱερὰ καθιδρυσμένων... уп. Прокло τῶν θεολογικῶν οἱ μυστικώτατοι (*In primum Euclidis* 155.26–156.1).

⁴² В. скицу такве литературе и систематизацију проблема које је обрађивала у 25. глави Аристотелове *Поеџике*. У тим дјелима се дају λύσεις – рјешења или објашњења поводом одређених потешкоћа везаних за текст, па тако нека таква дјела носе ту ријеч у наслову (оригинално парњак са ζητήματα је εὑρέσις, в. GÄRTNER 2002 за иницијалну разлику). В. GUDEMAN 1927 (који λύσεις као филолошки термин појашњава као „одговор на научно питање“, стр. 2511).

⁴³ Коментари (*хѝомнемаѝа*) су она дјела која садрже коментаре и објашњења другог дјела „ред по ред“ (наводи се дио по дио основног текста или само почетак дијела на који се објашњење односи, па тако редом). Дјела проблемског жанра се често подводе под *синѝрамаѝа* која су разнородна по типу и имају више аутономије у односу на текст на који се односе, в. DUBISCHAR 2015: 562–570. Ту начелну разлику не одражава сваки случај гдје се упућује на *хѝомнемаѝа* односно *синѝрамаѝа* (в. WEST 1970: 291).

2) историјат истраживања и побројавање недоумица које су подстакле истраживања (те недоумице су уједно и *тѐма* Порфиријевог огледа);

3) *узрок* недоумица: пјесник се служи алегоријом;

4) *ипротивно мишљење*: слика није симболична, већ пука измишљотина;

5) потврда симболизма слике кроз *сличне ипримјере* из култа и *свједочан-сѣва сѣарих* који подупиру симболичну вриједност (а) пећине, (б) најада, (в) унутрашњег садржаја пећине, (г) маслине;

6) уклапање симболизма слике у шири симболизам епа (које је уједно и *похвала* пјесника);

7) *крајњак закључак*: увјеравање у оправданост датог тумачења Хомерове пећине нимфи и најава неке будуће обраде питања односа стваралачке уобразиље и стварносне основе⁴⁴.

Порфирију се приписују и изгубљена дјела *О Хомеровој философији* (Περὶ τῆς Ὁμήρου φιλοσοφίας) и *О корисѣи Хомера за краљеве* (Περὶ τῆς ἐξ Ὁμήρου ὠφελείας τῶν βασιλέων).⁴⁵ Посредством свједочанстава код других писаца сачувани су дијелови списа *О Сѣиѣи* (Περὶ Στυγός), но то дјело вјероватно није просто хомерска егзегеза, него тумачење мита за који је Хомер један од извора.⁴⁶ Нарочито су међутим важна Порфиријева *Хомерска ии-шања*⁴⁷ (Ὁμηρικὰ ζητήματα). То је дјело другог жанра, горе поменутог као проблемски. Осим прве књиге, која је у цјелини сачувана у једном рукопису, остатак се налази на маргинама разних преписа Хомерових епова⁴⁸. Ту се обрађује низ неповезаних мањих питања, хронолошким редом како се јављају у стиховима (најприје из *Илијаде* а затим *Одисеје*) и она често припадају корпусу проблема који су предмет вишевијековне расправе.⁴⁹ Када Порфирије наводи спорно мјесто цитат неријетко уводи питањем διὰ τί: „због чега“ Хомер нешто каже... Затим примјећује да то што стоји код Хомера

⁴⁴ Уп. структуру хрије (LAUSBERG 1120), која је својеврсни образац за састав у смислу есеја и расправе (о томе у контексту нововјековне реторике у Срба в. Јелић 1997: 53–69; уп. Афтонијев текст на стр. 76–83). Хрија сама по себи има интерпретативну димензију будући да објашњава значај и исправност нечијег исказа или значење неког поступка.

⁴⁵ На основу одреднице посвећене њему у енциклопедији *Суда*, а у D схолијама уз Г 250 помиње се и спис „О именима изостављеним од стране Пјесника“ (Περὶ τῶν παραλειπμένων τῷ Ποιητῇ ὀνομάτων).

⁴⁶ В. фрагменте и уводну анализу у CASTELLETI 2006.

⁴⁷ Даље у тексту скраћена као *Пиѣшања* и цитирају се према Хомеровом стиху на који се односе.

⁴⁸ Постоји више издања, која их групишу и идентификују као *Porphyrina* по различитим принципима: SODANO 1882; SCHRADER 1982, 1890 (укључује велики број тзв. егзегетских схолија које нису Порфиријеве); MACPHAIL JR. 2010. Идентификације су спорне, тако да смо се за генералне закључке ограничили на неспорни текст прве књиге питања (Sodano) и последње издање питања која се односе на *Илијаду* (MacPhail).

⁴⁹ Уп. напомену 50 у MACPHAIL JR. 2010: 5. На истој страни се даје и образац по коме Порфирије обично излаже и обрађује појединачни проблем када излагање нема облик разговора са Анатолијем коме је дјело упућено (в. ниже). На тај образац се ослањамо у редовима који слиједе.

дјелује нелогично (ἄλογον), немогуће (ἀδύνατον), недолично (ἀπρεπές), противрјечно (ἐναντίον) или у сукобу с другим његовим исказом (μάχεται).⁵⁰ Занимљиво је да и читав оглед *О њећини нимфи у Одисеји* почиње питањем ὅτι ποτὲ αἰνίττεται: „шта ли наговјештава“ Хомерова пећина.⁵¹ Оно што Хомер каже о пећини не описује се, међутим, наведеним придјевима честим у *Πυϊαῆσι*, већ се држи за нејасно (ἄσαφές) и упадљиво неубједљиво (πόρρω τοῦ πείθειν, 2.10), побуђује чуђење (θαυμαστόν) и ствара немале потешкоће (οὐ μικρὰ ἀπορία). Додуше, на констатацију да је нешто нејасно наилазимо и у Порфиријевим *Πυϊαῆσι* (Θ5; Θ58–56; Π 161–162; уп. ἄδηλον у К 252–253), али ту је нејасан одређени, усамљени исказ, дио исказа или импликација исказа и наредна таква нејасноћа се не јавља у наредних бар још педесет стихова. У случају пећине нимфи у једанаест стихова све врви од нејасноћа, сав приказ је *ἵυν* непрозирних мјеста која покрећу читав низ питања (τοιοῦτων ἄσαφειῶν πλήρους ὄντος τοῦ διηγήματος, 3.27). Пошто, дакле, опише проблем у *Πυϊαῆσι* Порфирије изналази рјешење, односно одбрану од изнесених приговора, цитирајући различита мишљења обично неименованих претходника, а сопствено објашњење често предлага уз „можда“ (μήποτε⁵²).

Манир изоловања и објашњавања питања која хомерски текст намеће сасвим је у духу аристотеловско-аристарховске традиције. На оба аутора Порфирије се поименице позива у бројним тамо датим тумачењима. Како је таква пракса у очима модерних филолога дуго била непомирљива са алегорезом, увијежила се претпоставка да егзегеза Хомерове пећине нимфи припада Порфиријевим познијим годинама, док се *Хомерска Πυϊαῆσι* обично приписују његовој младости и другачијем приступу Хомеру, јер не садрже тзв. новоплатоничарску алегорезу.⁵³ Међутим, у та два дјела нема ништа што сугерише да су обиљежена различитим назорима, будући да два приступа, како проистиче из онога што Порфирије пише, не искључују један други. Коментарисање значења ријечи, фраза, контекста, онога шта је писац

⁵⁰ Примјери су побројани у MacRae Jr. 2010: 5, у наставку упућујемо на описе проблема и мјеста која ту нису укључена.

⁵¹ Уп. *О њећини нимфи* 3.7; 15.1 и уопште низ питања, преведених у 2. одјелјку, а која су тема огледа.

⁵² Уп. истакнуто οἶμαι у 1. одјелјку са такође ријетким случајевима у *Πυϊαῆσι* попут N 322–29, Θ 443.

⁵³ Интересантно је, у погледу модерног слуха за (не)спојивост приступа, да *Πυϊαῆσι* укључују простију супститутивну алегорезу, в. О 189, 4–6 (ed. MacRae Jr.); као примјер наводимо само О 189, 4: φυσική δὲ γίνεται <ή> διάταξις· ὁ μὲν γὰρ τὸ ζῆν παρασχόμενος Ζεὺς ὠνόμασται, ὁ δὲ τὴν ὑγρὰν οὐσίαν ἀπὸ τῆς πόσεως Ποσειδῶν, Ἄιδης δὲ ὁ θάνατος παρὰ τὸ σκοτεινὸν καὶ ἀειδὲς τῆς τῶν ἀνθρώπων ἀπωλείας· κοινὴ δὲ ὅλων τῶν στοιχείων ἡ γῆ, καθότι ἐν αὐτῇ εὐρίσκεται καὶ τὰ λοιπὰ τρία στοιχεῖα. Аристотел је такође увиђао преводивост митова на природне појаве и та врста тумачења мита је свеприсутна у антици, но нема нужно посљедице на тумачење епске односно пјесичке замисли, чак ни код проказаних стоика. О томе в. Шијаковић 2016: 77–90.

хтио да каже у димензијама „дословног“ значења није било у дисјункцији са интересовањем за дубље значење (уп. LAMBERTON 1989: 108–110). У уводном обраћању извјесном Анатолију⁵⁴, коме су посвећена Порфиријева *Хомерска ѡψιτα*ња (чија форма на неколико мјеста сугерише да су проистекла из њиховог разговора на хомерске теме⁵⁵), Порфирије каже да Хомер најчешће сам тумачи себе.⁵⁶ Не само да он у *Пећини нимфи* упошљава принцип “Ομηρον ἐξ’ Ομήρου σαφηνίζειν („појаснити Хомера на основу Хомера“), чију формулацију срећемо први пут код њега⁵⁷, него и у свом другом саставу *Ο Σῶνδι* критикује Кронија што не поштује тај принцип (1.6–12)⁵⁸, премда његову алегорезу у начелу одобрава. Ту каже да Кроније није прилагодио своје идеје пјесниковом свијету (οὐ<τε τοῖς> παρὰ τοῦ ποιητοῦ τὰς δόξας), већ пјесников свијет својим идејама (τοῖς δὲ παρ’ αὐτοῦ προσάγειν τὸν ποιητὴν). Када Порфирије налази за сходно да напомене да тумачења попут његовог о пећини нимфи не треба држати за натегнута, то нам не говори само да он сматра да је његова егзегеза утемељена, него и то да је свјестан да она може дјеловати усиљено (ἐξήγησις βεβιασμένα). Слиједи да он очекује да тумачење удовољи одређеним критеријима и да оно не смије бити произвољно.

У уводу у *Хомерска ѡψιτα*ња Порфирије критикује школски приступ Хомеру, који води преко низа митолошких података и секундарне литературе у домишљање, насупрот кога он ставља непосредни однос са оним што Хомер каже. Како том приликом описује наум свом адресату, питања (ζητήματα) којима ће се позабавити треба схватити као својеврсне припремне вјежбе (προγυμνάσματα), а обраду озбиљније материје код Хомера (τὰς μεῖζους εἰς’ Ομηρον πραγματείας) одлаже за касније. Из тога је јасно да се егзегеза⁵⁹ Хомера може одвијати на више нивоа. Тумачење се може позабавити ситнијим или крупнијим питањима. Нема сумње да егзегеза типа Порфиријеве о пећини нимфи није ствар на којој се вјежбају почетници у Хомеру, већ они за које се подразумева да су им уобичајена питања везана за Хомера јасна. Но ни та питања по Порфиријевом мишљењу никако не треба узимати олако, као што многи чине заварани привидном једноставношћу Хомеровог наратива (τῇ δοκούσῃ τῶν ποιημάτων ὁλοσχερεῖ σαφηνείᾳ). То је

⁵⁴ B. *Quaestionum Homericarum I* (ed. SODANO), 1.9–2.15. Том одјелјку припадају Порфиријева формулација издвојене у даљем излагању које се тиче *Πυθαγόρα*, ако није другачије назначено.

⁵⁵ В. издвојене примјере у MACPHAIL JR. 2010: 3–6.

⁵⁶ αὐτὸς μὲν αὐτὸν τὰ πολλὰ Όμηρος ἐξηγεῖται.

⁵⁷ *Quaestionum Homericarum I* (ed. SODANO), 56.3–4. Начело се у основи препознаје као Аристархово, премда се не тврди да га је он нужно тако и формулисао. Оно се узима као суштина његовог практичног приступа.

⁵⁸ Стобеј, *Anthologium* 32.7–13: Τὸν οὖν ἀναπτύσσειν ἐπιχειρησάντων τὰ δι’ ὑπονοίας παρ’ αὐτῷ λεγόμενα ἱκανώτατα δοκῶν ὁ Πυθαγόρειος Κρόνιος τοῦτ’ ἀπεργάσασθαι, ὅμως ἐν τοῖς πλείστοις ἄλλα τε ἐφαρμόζει ταῖς θεθείαις ὑποθέσεσι, τὰ Όμήρου μὴ δυνάμενος, οὐ<τε τοῖς> παρὰ τοῦ ποιητοῦ τὰς δόξας, τοῖς δὲ παρ’ αὐτοῦ προσάγειν τὸν ποιητὴν πεφιλότηνται.

⁵⁹ У обје студије користи ријеч егзегеза (ἐξήγησις).

значајно, јер можемо бити сигурни да он не приступа алегорези ниподаштавајући дословну димензију текста или превиђајући Хомерову вјештину која се очитује у тој равни. Напротив, он је цијени, држи да га многи већ на том нивоу не могу исправно разумјети⁶⁰, али свијест о томе не потискује и друге димензије текста. Штавише чини се да управо оно што заслужује хвалоспјев на основном нивоу бива погодан кандидат за егзегезу на вишој равни. Тако Порфирије одбацује алегорезу хришћанских списа јер налази да су већ у полазишту „одбојни“.⁶¹ Егзегеза попут тумачења пећине нимфи могла би се подвести под тумачење озбиљније хомерске проблематике најављено у *Πυϊα-νῆμα*, што само по себи не чини хронолошки однос два дјела разрјешеним.⁶² Битније је међутим установити да без обзира на разлику у задацима које Порфирије пред себе поставља у тим дјелима, његов општи приступ Хомеру остаје исти.

4. КАРАКТЕР ПОРФИРИЈЕВЕ АЛЕГОРЕЗЕ. О утисцима које Порфиријево тумачење оставља на савремене читаоце дало би се расправљати, но тешко је порећи да Хомеров приказ пећине одиста садржи загонетне елементе односно низ конкретних детаља чији значај није очевидан. Крајолик код Хомера обично описују јунаци, међутим у овом случају (13.97–112) наратор је пјесник будући да у том часу Одисеј спава на феачком броду који га довози на Итаку. Сlike израђају из стихова у ритму лађе која се приближава острву (DE JONG 2004: 318): најприје се описује лука издалека (13.97–100), затим унутрашњост луке (13.100–101) и најзад њен забачени дио – маслиново дрво и пећина (13.102–112). Пећина је, дакле, завршни и наглашени дио описа предјела, што је мотивисано каснијим догађајима који ће се одиграти на том

⁶⁰ *Quaestionum Homericarum I* (ed. SODANO), 1.28–1.30: ἀγνοεῖται μὲν πολλὰ τῶν κατὰ τὴν φράσιν, λανθάνει δὲ τοὺς πολλοὺς.

⁶¹ *Contra Christianos*, fr. 69 τίς οὖν ὁ λόγος οὗτος; κἄν γὰρ ἀλληγορικῶς ἔχη τι μυστικώτερον καὶ λυσιτελέστερον, ἀλλ’ ἡ ὁσμὴ τῆς λέξεως διὰ τῆς ἀκοῆς εἴσω που παρελθοῦσα αὐτὴν ἐκάκωσε τὴν ψυχὴν τῇ ἀηδία ταραξάσα, καὶ τῶν ἀποκρύφων τὸν λόγον ἐσίνωσεν ὅλον παρασκευάσας σκοτοδινῖαι τῇ συμφορᾷ τὸν ἄνθρωπον. Слично је писао већ платоничар Келс крајем II вијека када наводи неиспуњавање естетских и моралних норми као разлог зашто хришћански списи нису подобни за алегорезу. И Келсов и Порфиријев аргумент је заправо рециклирани стари аргумент, најславније употребљен код Платона, а поводом „ружних лажи“ Хомера и пјесника. У свим тим случајевима није ријеч о одбацивању саме методе или о изругивању њој већ о њеној излишности у датим случајевима с обзиром на то да критичари текст описују као штетан на дословном нивоу и сумњају у приврженост аутора текста истини.

⁶² Уп. MACRHAIR JR 2011: 2. Занимљивије је, међутим, то што су поједини истраживачи оцијенили да Порфирије пише оглед *О ђећини нимфи* прије него што је доспио код Платина, као ерудита упознат са платонизмом, но још увијек далеко од знања која ће стећи као Платинов ученик. У том смислу, указујући на грешке у расуђивању које се не би поткрале „озбиљном“ платоничару, спис анализира ALT 1998. С друге стране, Едвардс у спису препознаје одјеке Платинове критике гностика (*Enneades* 2.9) и сматра да је дјело настало у периоду Порфиријевог боравка у Платиновој школи (EDWARDS 1996).

терену у присуству богиње Атене. Кад се Одисеј пробуди, још увијек несвјестан гдје се налази, препознаће Итаку баш по Форкиновој луци, по маслини и пећини гдје је приносио жртве нимфама (13.344–351). Потом ће се Одисеј помолити Најадама у пећини (13.355–360) и одложити у њу скупоцјености које је добио од Феачана на дар (13.367–371), да би, размотривши даље кораке с богињом Атеном поред маслиновог дрвета (13.372–373), обукао рите и преузео лик просјака (13.429–448). У том часу пред Одисејем није само физичко преображење у неког другог, он је и суштински угрожен: послјије толиког одсуства током кога од њега није било ни гласа, он се не може вратити на Итаку као краљ.⁶³ Двори су му у рукама многобројних непријатеља и попрште срамног пира, жена опсједнута просцима, син изложен смртној опасности, а он ни рођеном родитељу не може да поклони повјерење. Веза богиње Атене са мудрошћу чини је прикладним саговорником Одисеја који у таквој ситуацији промишља како да се врати себи и својима. Епска ситуација коју уоквирује пећина посједује особине затишја пред буру и прикривену напетост. Одисеј се пресабира и прикупља сву своју снагу пред одлучујући догађај којим ће постати поново чувени краљ или нестати као никоговић. Ту епску борбу за повратак правом постојању, повратак скопчан с многим одрицањима и самосавлађивањем, повратак који обезбјеђује бесмртност чувењем и славом, Порфирије чита метафизички.

Сами стихови посвећени опису пећине као да се и код Хомера издвајају или узвисују над текућом радњом и практичним бригама, односно као да припадају другој равни. Тако опис луке који претходи опису маслине и пећине садржи запажања о погодностима и опасностима за бродове који ту пристају (13.97–101), а стихови који се непосредно надовезују на приказ пећине (13.113 и даље) говоре о вјештом упловљавању и искрцавању Феачана, Посејдоновој одмазди над њима, те разговору Атене и Одисеја о жалосном развоју догађаја на Итаци и начину на који треба поступити да се ствари уреди. У том интермецу пјесник описује пећину као свештено мјесто, мјесто прожето божанским присуством (*ἱρόν*⁶⁴), са развијеним култом нимфи. У начелу су и модерни коменатори сагласни да опис почива на реалној слици пећине као светилишта независно од питања⁶⁵ на коју конкретну пећину би то могло да се односи (НЕУБЕК – НОЕКСТРА 1989: 171; LARSON 2001). На сличан начин размишља и Порфирије, с тим што он разрађује симболику елемената светилишта, сматрајући да су о њој размишљали већ и они људи

⁶³ О поимању Одисејеве личности у епу в. NINKOVIĆ 2011.

⁶⁴ В. анализу придјева у БЕНВЕНИСТ 2002: 380–382.

⁶⁵ Најозбиљнији кандидат за Хомерову пећину, пошто је Силвија Бентон (Sylvia Benton) објавила резултате својих ископавања у првој половини двадесетог вијека, постала је пећина на западној обали Итаке, у луци Полис. Та идентификација није међутим наишла на широко одобравање и одбачена је и у последњој опширној студију на ту тему DEODI 2008. Да Хомерова географија и дан данас производи ватрене расправе најбоље свједочанство јесте неумируће питање идентификације Одисејеве Итаке (в. НЕУБЕК et al. 1988: 63; LUCE 1998; BITTLESTONE 2005; HUXLEY 2007).

који су таква светилишта установљавали, а и сам Хомер. Специфичност а нејасност детаља по њему је показатељ симболизма. Тако он истиче да није необично то што пећина има два отвора, него начин на који су они оријентисани и њихово назначење. Не чуди то што су унутра посуде за течност, али је необично да оне не врше ту функцију. Није чудно видјети разбој у пећини, јер он може бити завјетни дар, али чуди то што је од камена и слика нимфи које ткају на њему пурпурну тканину. Улога пчела и нимфи за које се напомиње да су баш Најаде у таквој констелацији такође онда има дубљи значај. Закључак да је пећина слика, икона космоса, до кога је раније дошао бар још Кроније, читаоцу његовог времена и културе није био неубједљив. Како показује Буркерт, затворени простори за иницијацију у мистерије повезивали су се у начелу са космосом бар од III в. пр. Хр. (BURKERT 1990: 75), а саме мистерије са загробном судбином душа. Чини се да исто примјећује и Порфиријев извор када се позива на перцепцију мистеријских комора (μυχός) код Ферекида са Сира (31.7–9). Ту идеју у космолошки крајње разрађеном облику налазимо у митрејима, адаптираним природним пећинама или грађевинама које подражавају пећине, у којима су се широм Римског царства окупљали посвећеници у Митрине мистерије, а које с тог разлога Порфирије и помиње позивајући се као на извор на Еубола (који је вјероватно био у њих посвећен). Данас се сматра, на основу археолошких налаза и писаних извора, да су митреји одиста представљали модел космоса, у коме се настојао дати тачан приказ позиција звијезда, планета, сјеверног и јужног повратника. Графичку скицу уз космолошка објашњења таквог идеалног митреја, пећине као микрокосмоса, даје Бек (БЕСК 2006: 103–104).⁶⁶ На сличан начин и све што се везује за светилиште или налази у њему осликава перцепцију божанства коме је мјесто посвећено. Порфиријево закључивање о симболичкој вези између конкретне ствари и онога шта та ствар заступа на основу прикладности односно сродних својстава (οἰκεῖον) или функционалне повезаности крајње је уобичајено. Тако на примјер код Корнута, стоика из I в. налазимо да је жезло симбол Зевсове владарске моћи (9.4 τὸ δὲ σκῆπτρον τῆς δυναστείας αὐτοῦ σύμβολόν ἐστι), да су змије свијене око Хермесовог штапа симбол тога што он осваја и очарава и оне који наликују звијерима (16.18 ... σύμβολόν εἰσι τοῦ καὶ τοὺς θηρίωδεις ὑπ' αὐτοῦ κηλεῖσθαι καὶ καταθέλγεσθαι), да је Атенина дјевственост симбол њене чистоте и непорочности (20.3 ἡ δὲ παρθενία αὐτῆς τοῦ καθαρῶ καὶ ἀμιάντου σύμβολόν ἐστι)⁶⁷. Симбол је ту просто схватљивија или сликовитија ствар

⁶⁶ Тај аутор скреће пажњу на критику Нуменијеве космолошке представе, на коју се у тумачењу ослања Порфирије, из уста новоплатоничара V вијека Прокла. Прокло, наиме, сматра да она не одговара истини израженој у Платоновом учењу и да је Нуменије некритички прихватио идеје из мистеријских култова (БЕСК 2006: 136). Уп. илустарације космоса које даје Бифијер појашњавајући егзегезу Нуменија и Порфирија (BUFFIÈRE 1956: 439, 451).

⁶⁷ Уп. Порфиријеву алегорезу грчких и египатских божанских статуа у спису Περὶ ἀγαλμάτων (ed. Bidez 1913). Оне се, по његовом мишљењу, могу читати као књиге и премда

која упућује на другу, концептуално повезану, коју треба призвати у ум⁶⁸. Специфичности у поимању симбола зависе од поимања укупне стварности односно схватања односа међу учесницима те стварности. Отуд код каснијих новоплатоничара Јамблиха и Прокла, који се ослањају на развијену схему стварносних нивоа и мрежу вертикалних и хоризонталних веза које спајају све што постоји на тим различитим нивоима, налазимо и сложенију алегорезу и сложенију улогу симбола.

Постојање нивоа стварности и њихов међусобни однос кључни су за разумијавање алегорезе. Новоплатоничарско „Једно“ узрок је свих ствари, по принципу да оно не задржава савршенство за себе, већ га шири тако што ствара спољну слику своје унутрашње активности. Резултат еманације је следеће биће по савршености али не једнако савршено, којем се приписује нижи онтолошки степен (хипостаза). Из *Једног* (Доброг), које је неприступачно за мисао и језички исказ, проистиче *Ум* (νοῦς). *Космичка душа* (ψυχή), као најнижа трећа хипостаза, дио је умствене стварности директно одговоран за опажајну стварност. Опажајна стварност је несавршена слика умствене стварности и састоји се такође од нивоа. На првом мјесту су то организми, од којих је један опажајни космос и он обухвата друге мање организме. Организми су продушевлени, односно прожети душом, и тиме садрже умствену компоненту. Испод њих су облици у материји, тијелима и сама материја, која је тачка у којој истакање реалности из Једног блиједи у таму. Ништа не постоји независно од другог, само за себе, већ се све налази на одређеној тачки истицања реалности из Једног, при чему је (необликована, сама) материја тачка која је одређена лишеношћу Добра. Систем се временом раслојава и усложњава и та схематизација метафизичког раслојавања има утицаја на алегорезу, јер нити којима се умрежава тај многочлани и вишестепени систем јесу исте оне којима се дословна слика везује за неку алеоријску, односно слика ниже стварности са сликом више стварности.

У том смислу, неочигледност унутрашњих структура свега што човјека окружује уопште није оно истинско одређење те исте природе. Њено истинско одређење *није* у њеној унутарњој структури, него у ономе шта та структура *јројављује*. Тако заправо све опазиво има статус показатеља или симбола нечега што измиче чулима, али је досежно уму. У том случају умјетност не подражава просто природу (чулни свијет који је и сам одраз других ствари), него се уздиже до интелигибилне, умствене структуре из које природа исходи⁶⁹. Из таквог схватања произлази стратегија читања,

не могу да упризоре божанску стварност на коју се односе јер је она чулима недоступна, могу посредно да говоре о њеним аспектима. Растумачити изглед, атрибуте и материјал од кога су направљени кипови као симболе божанског и у том његовом дјелу значи „прочитати“ садржај који свједочи о мудрости старих теолога (уп. СКОМЕ 1970: 124–142, те ПЛОТИНОВО мишљење о Фидијином дјелу *Enneades* 5.8.1. 38–40).

⁶⁸ О употреби термина в. ШИЛАКОВИЋ 2016: 183–193.

⁶⁹ Плотин, *Enneades* 5.8.1.34–36: "Επειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἀπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις.

односно тумачења пјесништва једнака стратегији *тумачења свијетџа*. Као што је могуће од опажајне стварности кретати се постепено до виших нивоа умне стварности, тако је од једног мјеста у дословној равни текста могуће кретати се до виших значењских равни текста, при чему су то заправо одрази стварносног поретка, неодвојиви од текста. Символ, било у тексту или ван текста, добија своје конкретно значење у зависности од аспекта са ког се посматра. Алегореза је егзегеза онога што несагледиво чини видљивим на начин пријемчив чулима, било да је управљена на вајарску или поетску представу.⁷⁰ Егзегезе је вриједно оно што одражава божанске сфере. У пракси су то само дјела, како је већ речено, која се доживљавају као лијепа и успјела (прије свега философски мит и древно пјесништво), будући дјела мудрог творца усмјереног ка вишој стварности. При томе се чини да представа о (хијерархијској) уређености свега што постоји као цјелини узима утицаја и на осмишљавање цјелине текста на начин атипичан за дотадашњу античку егзегезу.

5. Закључак. Видјели смо да је крупни референтни оквир алегорезе *Одисеје* – душа која лута материјалним свијетом – био одавно познат, те да се и алегоричност пећине, као видљивог космоса у коме дјелују божанске силе, такође коментарисала. Од директних извора поменути су Нуменије и Кроније. Начин на који Порфирије уклапа пређашња разматрања и детаље у тај оквир могао би бити његов властити. Особито треба имати на уму наведена мјеста гдје он износи замјерке Кронију, са којим је сагласан по питању крупне алегоријске слике, али не одобрава његово оглушивање о Хомеров свијет. И поред тога, не треба очекивати да је то подразумијевало мјеру склада која постоји у средњовјековним алегоријским дјелима која су изграђена на плодовима позне систематизације алегоријске егзегезе (углавном Библије).⁷¹ Античка егзегеза алегоријски смисао идентификује као заметак неког дијела текста и не рачуна са уређеном алегоријском структуром која једнако плодно прожима цијели текст.

Уз принцип тумачити Хомера на основу Хомера, Порфиријев главни критеријум је личност Пјесника и успјелост његовог дјела. Као што није могуће да човјек који је мудар и пун врлина не познаје више а заправо божанске сфере (τὰ θεϊότερα), тако ни успјешно дјело не може бити такво ако за модел нема неку истину, тј. ако само не одражава истину. При томе није ријеч о историјској истини, него надвременој истини о устројству ствари. Аргумент је сличан ономе на почетку Порфиријевог огледа, када се разматра историјачност пећине, па се закључује да чак и ако није постојала баш та, јесте нека слична њој. Сам еп не би био толико успио да није одраз вишег поретка ствари, да је просто плод маште, *илазма*, или миметички приказ историјских прилика. Показано је да наведени критеријуми не искључују

⁷⁰ Уп. фрагменте из поменутог Порфиријевог дјела Περὶ ἀγαλμάτων.

⁷¹ О чему директно свједочи Данте (*Convivio*). Уп. ASCOLI 2010.

друге, уже филолошке, којих се, рецимо, сам Порфирије придржава у *Проблемима*, напротив. То је разлог зашто се оваква интерпретација не може одредити као тумачење које има мање везе са књижевношћу а више са философијом или теологијом.⁷² Кључ је у томе што у контексту у ком налазимо Порфиријеву егзегезу таква разлика, која полази од домена у ком се аутор изражава, нема значаја у односу на објекат израза. Све што вриједи, у сваком домену, вриједи јер је управљено на вишу, божанску стварност, ону из које живот исходи а у којој пропадање и смрт не постоје. У том мисаоном оквиру стваралац није примарно одређен доменом или врстом израза, него способношћу да у свом дјелу учини несагледиво видљивим, да образује микрокосмос који одражава особине (метафизичке) структуре макрокосмоса. То значи да је главни критеријум за истину у пјесми (умјетничка) успјелост пјесме и обрнуто, успјелост пјесме је показатељ да она мора имати везе са истином. Мејерова (MEYER 2007: 137) је примијетила да се на језичком нивоу у Порфиријевој алегорези говори више о мудрости, разборитости и тачности (σοφία, φρόνησις, ἀκρίβεια) него о истини (ἀλήθεια)⁷³. Нама се чини да је то сасвим логично, будући да су Порфирије и публика којој се он обраћа у увјерењу да им је истина о устројству ствари, свијету и људској судбини већ позната. Они ту истину не откривају кроз Хомера, него разоткривају који аспект истине текст одражава и на који начин. Тиме се удивљују и повезују у мистичну заједницу са древним и дубокоумним прецима. Таквим читањем читалац такође снажи и врлину у себи, јер се сам поступак алегоријског тумачења састоји у успињању од чулног ка умном, од загонетке која постоји на нивоу опазивог – слике у стиховима, до рјешења до кога се долази прибјегавањем вишој стварности. Посреди је виђење по коме успјешна пјесма исказује исто оно што и исправна философија или теологија – истину која спасава душу.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕНВЕНИСТ, Емил. Речник индоевропских установа. Александар Лома (прев.). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2002.
- Јелић, Војислав. ПРОΓΥΜΝΑΣΜΑΤΑ ретора Афтонија – Припремне вежбе за бекседнике. Нови Сад – Београд: Матица српска, 1997.
- Нинковић, Јована. Итачани и Киклопи у *Одисеји*. Ксенија Марицки Гађански (ур.). *Антика и савремени свей: религија и култура*. Београд: Друштво за античке студије Србије, 2011, 221–232.

⁷² Уп. догађај који описује сам Порфирије (*Vita Plotini* 15.1–6). Наиме, он је приликом једне гозбе пред окупљенима читао своју пјесму „Свештена свадба“, насталу у надахнућу, у којој се изразио тајанствено и закопрењено (μυστικὸς ... ἑπικεκρυμμένως). Када му је неко од присутних добаacio да је полудио, Плотин је пред свима изјавио да је Порфирије показао да је у исти мах и пјесник и философ и хијерофант.

⁷³ Заправо се јавља придјев ἀληθής у 36.6.

- Пилиповић, Јелена. Поетика хипоноје: Проклов неоплатонистички модел вишезначног читања. Адријана Марчетић, Зорица Бечановић Николић, Весна Елез (прир.). *Компјаративна књижевност: теорија, тумачења, перспективе*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2016, 403–413.
- Флашар, Мирон. Ἀψίνθιον / χολή : μέλι. У прилог историјској метафорологији. *Зборник радова Византолошког института* 34 (1995): 225–245.
- ХОМЕР. *Одисеја*. Милош Н. Ђурић (прев.). Нови Сад: Матица српска, 1972.
- ШИЈАКОВИЋ, Јована. *Одисеја и алеџоријска тумачења – одисеја искушења*. Докторска дисертација. Београд, 2016.

*

- ALT, Karin. Homers Nymphengrotte in der Deutung des Porphyrios. *Hermes* 126/4 (1998): 466–487.
- ASCOLI, Albert R. Dante and allegory. Rita Copeland, Peter T. Struck (eds.). *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2010.
- BEEKES, Robert. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston: Brill, 2010.
- BEUTLER, Rudolf. Porphyrios (21). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 22.1. Stuttgart: J. B. Metzler, 1953, 275–313.
- BIDEZ, Joseph. *Vie de Porphyre le philosophe néo-platonicien*. Leipzig: Teubner, 1913.
- BITTLESTONE, Robert (with James Diggle and John Underhill). *Odysseus Unbound: The Search for Homer's Ithaca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- BUFFIÈRE, Félix. *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris 1956.
- CASTELLETTI, Cristiano (ed.). *Porfirio. Sullo Stige*. Milano: Bompiani, 2006.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1968–1980.
- COPELAND, Rita, Peter T. STRUCK (eds.). *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2010.
- COULTER, James A. *The Literary Microcosm: Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*. Leiden: Brill, 1976.
- CUNLIFFE, Richard John. *A Lexicon of the Homeric Dialect*. London: Blackie and Son, 1924.
- CROME, Peter. *Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache. Jamblichos, Plotin, Porphyrios, Proklos*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- DE JONG, Irene. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DEOUDI, Maria. *Ithake: Die Polis-Höhle, Odysseus und die Nymphen*. Thessaloniki: University Studio Press, 2008.
- DILLON, John. Image, Symbol and Analogy: Three Basic Concepts of Neoplatonic Allegorical Exegesis. Baine R. Harris (ed.). *The Significance of Neoplatonism*. New York: State University of New York Press, 1976, 247–262.
- DILLON, John. *The Middle Platonists*. London: Cornell University Press, 1977.
- DUBISCHAR, Markus. Typology of Philological Writings. Franco Montanari, Stefanos Matthaios, Antonios Rengakos (eds.). *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*. Leiden/Boston: Brill 2015.

- EDWARDS, Mark. Porphyry and the Christians. George Karamanolis, Anne Sheppard (eds.). *Studies on Porphyry*. London: Institute of Classical Studies, 2007, 111–126.
- EDWARDS, Mark. Porphyry's 'Cave of the Nymphs' and the Gnostic Controversy. *Hermes* 124/1 (1996): 88–100.
- GÄRTNER, Hans A. Zetema. Landfester Manfred, Hubert Cancik, Helmuth Schneider (edd.). *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 12/2: 778–779. Stuttgart: Metzler, 2002.
- GIRGENTI, Giuseppe. *Porfirio negli ultimi cinquant'anni*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.
- GUDEMAN, Alfred. Λύσεις. Pauly, Agust, Georg Wissowa, Wilhelm Kroll (edd.). *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft: neue Bearbeitung*, Bd. XIII. Stuttgart: Metzler 1927.
- HENRY, Paul, Hans-Rudolf SCHWYZER. *Plotini opera I, III*. Leiden: Brill, 1951.
- HEITSCH, ERNST. *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit II*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.
- HEUBECK, Alfred, Stephanie WEST, John Bryan HAINSWORTH. *A Commentary on Homer's Odyssey, Vol. I, Books I–VIII*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- HEUBECK, Alfred, Arie HOEKSTRA. *A Commentary on Homer's Odyssey, Vol. II, Books IX–XVI*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- HUXLEY, George Leonard. Review of „Odysseus Unbound: The search for Homer's Ithaca“ by Robert Bittlestone, James Diggle, John Underhill. *Hermathena* 182 (2007): 165–169.
- KARAMANOLIS, George, Anne SHEPPARD (eds.). *Studies on Porphyry*. London: Institute of Classical Studies, 2007.
- LAMBERTON, Robert. *Porphyry on the Cave of the Nymphs*. New York: Station Hill Press, 1983.
- LAMBERTON, Robert. *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- LARSON, Jennifer. *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- LAUSBERG, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008.
- LUCE, John V. *Celebrating Homer's Landscapes: Troy and Ithaca Revisited*. New Haven – London: Yale University Press, 1998.
- MACPHAIL JR., John A. (ed.). *Porphyry's Homeric Questions on the Iliad: Text, Translation, Commentary*. Berlin – New York: de Gruyter, 2011.
- MEYER, Doris. Die verborgene Wahrheit der Dichtung. Zur allegorischen Interpretation in Porphyrios' Schrift über die Nymphengrotte in der *Odyssee*. J. Althoff (ed.). *Philosophie und Dichtung im antiken Griechenland*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007.
- NINKOVIĆ, Jovana. Prilog izučavanju imenskih složenica kod Euripida. *Lucida intervalla – Prilozi Odeljenja za klasične nauke* 38 (2009): 3–62.
- NINKOVIĆ, Jovana. Identitet u nevolji: Odisej u očima drugih. *Lucida Intervalla – Prilozi Odeljenja za klasične nauke* 40 (2011): 7–29.
- VON DER MÜHLL, Peter (ed.). *Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn 1962.
- PÉPIN, Jean. Porphyre, exégète d' Homère. *Porphyre. Entretiens sur l' Antiquité classique de la Fondation Hardt* 12 (1965): 229–272.

- PFEIFFER, Rudolf. *Geschichte der Klassischen Philologie*. München: C.H. Beck, 1978.
- SMITH, Andrew. *Porphyry in Neoplatonic Tradition*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.
- SMITH, Andrew. Porphyrian Studies since 1913. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* II.36.2 (1987): 717–773.
- SCHRADER, Hermann (ed.). *Porphyrii Quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquias*. Leipzig: Teubner, 1882.
- SCHRADER, Hermann (ed.). *Porphyrii Quaestionum Homericarum ad Odysseam pertinentium reliquias*. Leipzig: Teubner, 1890.
- SEMINAR CLASSICS 609 (ed. and tr.). *Porphyry. The cave of the nymphs in the Odyssey*. Buffalo: Department of Classics, State University of New York, 1969.
- SHEPPARD, Anne. *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus "Commentary on the Republic"*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- SODANO, A. R. (ed.). *Porphyrii Quaestionum Homericarum Liber I*. Napoli: Giannini, 1970.
- WEST, Martin L. *Early Greek Philosophy and the Orient*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- WEST, Martin L. *Analecta Musica. Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 92 (1992): 1–54.
- WEST, Stephanie. Chalcenteric Negligence. *The Classical Quarterly* 20/2 (1970): 288–296.

Jovana B. Šijaković

POETRY AND ANCIENT ENIGMAS: PORPHYRY'S ESSAY ON
THE CAVE OF THE NYMPHS IN THE ODYSSEY

Summary

The paper aims to give an understanding of Porphyry's exegetical approach in the essay *On the Cave of the Nymphs* highlighting its relevance to literary studies. The analysis is centered around the content and compositional issues. It takes into account the relation of the essay to author's other Homeric studies. Attention is given to the nature of the employed allegoresis and the conceptions guiding the interpretation are explored as well.

Византолошки институт САНУ
Кнез Михаилова 35
11000 Београд, Србија
jovana.sijakovic@vi.sanu.ac.rs
jovana.ninkovic@gmail.com

Мср Стефан Д. Тодоровић

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧКЕ И НАРАТОЛОШКЕ
ОСОБЕНОСТИ МОНОЛОШКИХ ФОРМИ СЛОБОДНОГ
НЕУПРАВНОГ ГОВОРА У РОМАНУ *СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА*
СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА*

У раду се испитује употреба монолошких форми (унутрашњи монолог и солилоквијум) слободног неуправног говора (СНГ) у роману *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића. Најпре се разматра стилематични потенцијал на основу лингвостилистичких (декса, типографија, експресивна синтакса итд.) параметара, а потом и стилогена функција (ефекти у тексту). Осим тога, анализи се приступа наратолошки, с обзиром на то да СНГ често представља јединицу условљену контекстом и да некада лингвистички критеријуми нису довољни. Књижевна критика о СНГ-у (*доживљени говор*) до сада је проговарала оцењујући умеће С. Ранковића, па је ово, колико је аутору познато, први рад који се детаљније бави изучавањем употребе СНГ-а у његовој прози. Рад осветљава пионирске подухвате овог писца у грађењу унутрашњих монолога техником СНГ-а.

Кључне речи: Светолик Ранковић, слободни неуправни говор, унутрашњи монолог, лингвостилистика, наратологија.

1. Увод. У раду се преиспитују лингвостилистичке и наратолошке особености монолошких форми слободног неуправног говора (даље СНГ) у роману *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића. О СНГ-у је доста писано у научној литератури, па се код различитих аутора наилази на различите диференцијалне критеријуме у његовом тумачењу. Он се по правилу сматра својеврсним лингвистичким прекорачењем између управног и неуправног говора (УГ и НГ) па представља граматичко-стилистички подмодел (в. Ко-

* Рад је урађен је у оквиру пројекта 178014: *Динамика стилизура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

вачевић 2012б), чиме је неретко тежак за идентификацију само на основу лингвистичких особености (в. PRINS 2011).¹ Уколико се у обзир узме и то да је обично контекстуално условљен (РАЛИЋ 2010: 521), често представљајући надреченичну структуру², у анализи СНГ-а осим описа језичких карактеристика, мора се водити рачуна и о дискурзивним и наратолошким параметрима (в. РАЛИЋ 2010).

1.1. Анализа почива на критеријумима лингвостилистике³ и служиће да се опише на који се начин структуришу искази, тј. какав је избор, ограничавање и прилагођавање делова у односу на садржинске елементе исказа. Друкчије речено, показатељ се на који начин функционише стилематичност СНГ-а, утичући на његову стилогеност унутар дела. С тим у вези, искази реализовани као СНГ посматраће се и на ширем текстуалном плану, као текстостилеми. Утврдиће се на који начин СНГ као стилогена категорија улази у однос са осталим елементима текста (унутрашњи монолог и солилоквијум), како се контекстуално укључују и одређују стилску маркираност текста у целини.

На плану стилематичности, полази се од синтаксичког нивоа (деикса, глаголски облици и сл.), па ће од великог значаја бити испитивање појединих елемената експресивне синтаксе (конектори попут елипсе, парцелације, реторичког питања и сл.), који карактеришу СНГ, одвајајући га од НГ-а, при чему се он приближава УГ-у. Осим тога, од суштинске важности јесте и преиспитивање наратолошких параметара попут тачке гледишта (фокализација), битне у разграничавању СНГ-а од УГ-а.

Класификациони критеријум у одређивању СНГ-а у овоме раду подразумева одговор на питање да ли трансформацији у СНГ подлеже монолог или дијалогски текст, да ли је реч о помишљеним или изговореним исказима и да ли се микродискурс СНГ-а уводи глаголом *verba dicendi*, или се контекстуално распознаје. Класификација модела СНГ-а извршена је на основу модела који у својим радовима предлаже М. Ковачевић.

2. О СЛОБОДНОМ НЕУПРАВНОМ ГОВОРУ. СНГ представља специфичан тип исказне форме, врло радо коришћене у савременијој не само српској, већ и светској⁴ књижевности почев од књижевности реализма и психолошког романа с краја 19. и почетка 20. века (ПОПОВИЋ 2007: 154; РАЛИЋ 2010: 516),

¹ Слично наговештава и Д. Кон (CONN 1978), која ову технику назива *приповеданим монологом* ('narrated monologue'): „The problem of delimiting the narrated monologue from narration generally is far more complex, since purely linguistic criteria no longer provide reliable guidelines“ (1978: 106).

² СНГ представља дискурзивни феномен, због чега га Ј. Рајић (1996: 177) назива *слободним неуправним дискурсом*.

³ О критеријумима стилематичности и стилогености в. Ковачевић (2000: 319–355).

⁴ Међу првим ауторима који су користили СНГ често се у литератури издваја Џ. Остин, а након ње В. Вулф, Џ. Џојс и В. Фокнер, француски писци као што је Флобер и натуралисти, нпр. Зола, у руској књижевности то су Тургенев, Достојевски, а у литератури

где најчешће остварује улогу унутрашњег монолога. По правилу, он је резервисан за књижевни текст, о чему сведочи и литература (РАЈИЋ 1996; 2010; КОВАЧЕВИЋ 2011; 2012а; 2012б; АШИЋ 2011 итд.).⁵

Почев од књижевнотеоријске и нараторолошке литературе, преко стилистичке и лингвистичке (в. РАЈИЋ 1996: 175), ова форма у књижевности разноврсно се тумачи и именује (нпр. *доживљени џовор*).⁶ У овом раду, преузима се термин *слободни неуравни џовор*, који по правилу доминира у србистичким радовима, али и у англистичким, на које се ова анализа највише и ослања. Осим тога, термин *доживљени џовор* односи се на психолошки аспект дефиниције, док *слободни неуравни* на граматичку (в. РАЈИЋ 1996: 176) и шире гледано лингвистичку и стилистичку, на којима се и заснива анализа у овом раду.

2.1. Лингвистички посматрано (в. КОВАЧЕВИЋ 2012б; РАЈИЋ 2010), СНГ има граматичке особине⁷ НГ-а, али га од тог модела строго диференцира непостојање ауторске дидаскалије (конферансе)⁸ и везивног елемента, односно њега од НГ-а диференцира непостојање глагола и субординираног

се спомињу још и Гете и Елиот. (в. АВОТ 2009; ВАНТИН 1989; 2000; BALDICK 2001; COHN 1978; LODGE 1977; MCHALE 2014; PASCAL 1977).

⁵ Традиционално се СНГ узима за уметничку књижевност, док су УГ и НГ оштејезичке категорије – граматички модели познати свим стилизовима језика. Витерс (VETTERS 1994) (али и други аутори в. MCHALE 2014) показује да СНГ није ограничен само на овај вид изражавања, стога је чест и у усменом приповедању, што Витерс илуструје неколиким примерима. Међутим, стоји чињеница да СНГ свој пуни стилистички и нараторолошки потенцијал постиже управо у књижевном тексту. Разлог за то је посве логичан: у приповедном тексту, односно у писаној књижевности СНГ-ом је могуће исказати не само изговорене, односно 'казиване' приповедне облике, већ и помишљене сегменте, што повлачи за собом и његову честу употребу управо у унутрашњем монологу, што је свакако – на нивоу усмене реализације – немогуће.

⁶ Иако је Тоблер први 1887. говорио о СНГ-у (MCHALE 2014, КОВАЧЕВИЋ 2012б), најширенији термин о овој техници изнео је Ш. Баји 1912. у раду *Le style indirect libre*, а потом и Е. Лорк у књизи *Die 'Erlebte Rede'* (PASCAL 1977: 22). У савременој литератури могу се наћи следећи термини: *неуравни ујравни џовор* (ВАНТИН 1980); *слободни неуравни/индиректни џовор/дискурс* (КОВАЧЕВИЋ 2012а; 2012б; КАТНИЋ БАКАРСИЋ 1999; АШИЋ 2011; РАЈИЋ 1996); енглески *free indirect speech* (FLUDERNIK 1993; VANDELANOTTE 2009), француски *style indirect libre* (WEINBERG 1981:), са шпанским *estilo indirecto libre* (РАЈИЋ 1996) и енглеским *free indirect style* (АВОТ 2000:); јављају се и књижевнотеоријски *narrated monologue* (COHN 1978) и Лорков *erlebte Rede*, адаптиран српским *доживљени џовор*, чест у радовима српских проучавалаца књижевности (ВУКИЋЕВИЋ 2003, ЖИВКОВИЋ 1997). О дистинкцији в. BOSSEAUX (2007: 55–58) и PASCAL (1977: 2–32).

⁷ СНГ се назива још и *хибридном* формом: код њега постоји *амбиџивитет* (в. SCHMID 2010: 170; MCHALE 2014). Хибридна се огледа у чињеници да он садржи елементе обају типова граматичких форми – УГ-а и НГ-а. Пошто не поседује ниједан особени лингвистички маркер, већ елементе других, његово је одређење по природи негативно: одређују га присуство и одсуство црта УГ-а и НГ-а (в. КОВАЧЕВИЋ 2012а).

⁸ О ауторској дидаскалији/конферанси (*tag clause*) в. КОВАЧЕВИЋ (2000: 245–161) и PRINS (2011: 89).

везника и могућност употребе експресивних јединица (в. КОВАЧЕВИЋ 2012б: 29). Наиме, временска и простона деикса, синтаксичка и интонацијска форма исказа одговарају УГ-у (STANOJEVIĆ – AŠIĆ 2008: 162), као и појава узвика, жаргонизама, некохерентности, недоречености – чега у обичном НГ-у нема (AŠIĆ 2011: 172). Будући да се може изразити разноврсним реченичним формама (какве су упитне и узвичне, често резервисане само за УГ), он је, према критеријуму синтаксичке форме, тешко разграничљив од говора лика (УГ). Од УГ-а диференцира га слагање категорије лица из тачке гледишта аутора и изостанак ортографских знакова (КОВАЧЕВИЋ 2012б: 29). Свакако, у српском језику изостаје појава 'слагања времена' (*consequutio temporarum*), која би додатно маркирала и диференцирала СНГ од УГ-а, односно, долази само до прономиналне измене, не и темпоралне.⁹

2.2. СНГ представља извесно двогласје (ВАНТИН 2000)¹⁰ – спој нараторске истанце са перспективом лика, тј. преплитање нараторовог и актеровог текста и интерференције међу њима. У њему „s apstraktno-gramatičke tačke gledišta – govori autor, dok s tačke gledišta stvarnog smisla celog konteksta – govori junak“ (ВАНТИН 1980: 164).¹¹ За М. Бал (BAL 2000: 36) критеријум који СНГ разликује од приповедачевог текста заснива се на сигналимa језичке ситуације и упадљивом персоналном стилу који припадају актеру, више детаља о томе што се каже него што је неопходно за фабулу и сл.

Шмид (SCHMID 2010) ово двогласје поставља као интеракцију двају текстова – наратора и лика – што он назива *текстуалном интерференцијом* ('text interference').¹² Ово преплитање у тексту резултира спајању двеју функција: преношења говора лика (*mimesis*) и приповедања (*diegesis*). Пошто је неопходно препознати карактеристике које би упућивале на приповедача или лика, Шмид формулише осам карактеристика, односно критеријума на основу којих се текст прожет субјективном инстанцом лика може разликовати од приповедачевог текста: (1) тематске и (2) идеолошке карактеристике, (3) граматичке карактеристике персоналне форме, (4) глаголског времена (5) и показног система, (6) карактеристике језичке функције, (7)

⁹ Одсуство слагања у српском утиче на то да је реченица у СНГ-у интегрисана у НГ у мањем степену (РАЈИЋ 1996: 183) него што је то случај са енглеским (в. FLUDERNIK 1993; VANDELANOTTE 2009), француским (AŠIĆ 2011; STANOJEVIĆ – AŠIĆ 2008) и шпанским (РАЈИЋ 1996), па може бити и проблем приликом превођења, доводећи до губљења гласа наратора или лика (губљење двогласја) (в. BOSSEAU 2007).

¹⁰ „Tude reći unesene u naš govor neizbežno apsorbuju novo, naš stav i naš sud, to jest postaju dvoglasne.“ (ВАНТИН 2000: 183)

¹¹ У СНГ-у „долази до мешања дискурзивних нивоа: приповедач позајмљује свој глас лику не одустајући при томе од свог идентитета“ (РАЈИЋ 1996: 186).

¹² „Text interference is a hybrid phenomenon, in which *mimesis* and *diegesis* (in the Platonic sense) are mixed, a structure that unites two functions: the reproduction of the characters' text (*mimesis*) and the actual narration (*diegesis*). The text interference, which is characteristic of narrative prose, with its two components, appears in various forms, of which the so-called *free indirect discourse* has most often been the subject of academic study.“ (SCHMID 2010: 137)

стилске карактеристике лексике (8) и синтаксе (в. SCHMID 2010: 141–142). У језицима који познају слагање времена, СНГ познаје категорију 3 и 4 као категорију наратора (НГ-а), што не важи за српски језик, у коме се јавља категорија 3 (прономинална трансформација пошто српски језик не познаје слагање времена), док су све остале категорије лика (УГ-а).

2.3. Све претходно наведене карактеристике једнозначно указују на појаву СНГ-а као својеврсног феномена, врло сложеног и захтевног, али и пријемчивог¹³ за истраживање, о чему говоре и разноврсни приступи у његовом проучавању.¹⁴

3. О УПОТРЕБИ СЛОБОДНОГ НЕУПРАВНОГ ГОВОРА КОД СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА. Како се истиче у *Речнику књижевних ѿермина* (Поповић 2007: 154) уз Матавуља и Десницу, доживљени говор, односно СНГ карактеристичан је за прозно дело С. Ранковића. Досадашња књижевноисторијска литература више је фрагментарно, него целовито и често узгред спомињала значај С. Ранковића у развоју монолошких форми, превасходно унутрашњег монолога, а о самом доживљеном говору још мање. Као представник психолошког реализма (ИВАНИЋ 1996), сматра се да Ранковић, међу првим прозаистима у српској књижевности, унутрашњи монолог користи као метод за представљање збивања у човековој свести (ВУЧЕНОВ 1970: 149, 150; ЈЕРЕМИЋ 1987: 235).

Ипак, с обзиром на то да у литератури не постоје радови који се из домена лингвостилистике дотичу употребе СНГ-а у романима С. Ранковића, врло је битно нагласити да досадашња литература није у потпуности образложила и његово интересовање и пионирске подухвате за конструисање СНГ-а, а да при том не остане усмерена ка критици овог његовог подухвата (ВУЧЕНОВ 1970; ЈЕРЕМИЋ 1987; ВУКИЋЕВИЋ 2003). Врло често, сматра се недоследним, са лабавом и слабом психолошком компонентом и неубедљивим унутрашњим монолозима, који приповедачевом дискурсу дају дозу патетичности. Да Ранковић користи СНГ, односно, у терминолошком систему књижевне теорије *доживљени говор*, истиче Д. Живковић, говорећи о дезинтеграцији српског реализма. Тако, сматра Живковић (1997: 227, 251), Ранковић у склопу својих натуралистичко-психолошких романа користи управо модерну фрактуру као што је доживљени говор, зарад психогизације прозе.

¹³ „Zbog svoje fluidnosti, ovakav stil može povremeno predstavljati poseban izazov za interpretatore koji se trude da pronađu jedinstveni senzibilitet na osnovu koga će zasnovati svoju interpretaciju.“ (АВОТ 2009: 132).

¹⁴ Овде треба скренути пажњу на тип новијих истраживања СНГ-а (BRAY 2007) са аспекта когнитивне поетике ('cognitive poetics') у којима се експериментално показује како читаоци у процесу рецепције СНГ-а успевају да распознају двогласност његове структуре, као и то у којој мери фактори попут контекста указују на то. Ово се поставља у однос између *preceding co-text-a* и *succeeding co-text-a*, као однос текста који читају и текста који усвајају кроз амбивитетну структуру која је карактеристична за СНГ, из чега као резултат произилази било хетерогена (двогласна), било хомогена структура (доминантан је наратор, или лик). О овом правцу у истраживањима може се прочитати у раду FREEMAN (2014).

Ту технику он је усвојио од руских писаца, у првом реду од Толстоја и Тургенева (Живковић 1997: 250; Бошков 1949: 165; Јеремић 1987: 235). У низу радова, више прегледних и књижевнотеоријских, само се овлаш спомиње употреба унутрашњег монолога у Ранковићевом делу са образложењем да је служила да припомогне изграђивању психонарације, пошто се он, по правилу, сматра утемељивачем психолошког романа у релаизму, чиме је отворио пут писцима модерне попут Станковића, Ускоковића, Милићевића итд.

4. УПОТРЕБА СЛОБОДНОГ НЕУПРАВНОГ ГОВОРА У МОНОЛОШКИМ ФОРМАМА У РОМАНУ. Језик романа *Сеоска учитељица* подређен је карактеризацији главних ликова Љубице и Гојка, људи слабе воље (Вученов 1970: 150), подложних туђем утицају. Њихове су емоција, страсна и плотска природа растрзане између жеља и могућности. С. Ранковић, како је већ било речи, сматра се зачетником српског психолошког романа, па не чуди чињеница да је у његовим романима доминантна психонарације, стога и употреба монолошких форми. Фразеолошка тачка гледишта (в. USPENSKI 1979) овде је сегмент сложене идеолошке и психолошке тачке гледишта главних јунака, па није случајно што се стилском доминантом може сматрати монолошка форма, која се у књижевнотеоријској литератури истиче као доминанта наративна техника Ранковићевог опуса. Ранковић своје јунаке слика споља, али их истовремено осликава изнутра, показујући њихове психолошке профиле у контексту поетике 'порушених идеала' (Бошков 1949).

4.1. У роману се као доминантни могу одредити следећи типови монолошких форми: унутрашњи/изречени монолог (као УГ и СНГ) и солилоквијум (као УГ и СНГ).

4.1.1. *Унутрашњи монолоџ* као управни говор/ *управна мисао*, јавља се било уведен глаголом типа *verba dicendi/ sentiendi*¹⁵, било неуведен¹⁶, па се на основу контекстуалних импулса распознаје; или прави, *изречени монолоџ*, уведен управо овим глаголом у ауторској дидаскалији, која може бити препонованана у односу на монолог, или инкорпорирана у сам микродискурс изреченог монолога. Док је унутрашњи монолог графостилистички маркиран наводницима, монолог се маркира цртом. Са друге стране, *унутрашњи монолоџ* као *слободни неуправни говор*¹⁷, односно *мисао*¹⁸ и шире као

¹⁵ Пошто је реч о унутрашњим монолозима, ови сегменти чешће су уведени глаголима типа *verba sentiendi*, који означавају глаголе веровања, осећања мишљења и перцепције.

¹⁶ Што не важи и за СНГ. Код њега реченица може бити у потпуности елиминисана, и радња унутар СНГ-а може се одмерити према радњи неког имплицитног глагола мишљења (в. Ралић 1996: 185, 186).

¹⁷ Треба нагласити да унутрашњи монолог није исто што и СНГ, већ је СНГ техника која се само провлачи кроз макродискурс унутрашњег монолога. Исто важи и за *џок свесћи*, што је такође шира наративна техника која се може састојати од СНГ-а. Слично запажа и Абот (в. Абот 2009: 132, 133).

¹⁸ Према Шмиду (Schmid 2010) ово би се могло назвати *слободни индиректни унутрашњи монолоџ*.

доживљени *џовор*, јавља се стандардно структурисан, што илуструју примери¹⁹:

(1) Гојко се хвата за врелу главу; нешто му много у темену кљуца, и све више га заноси... То не мари, пријатно је, само да није овога кљуцања... *А ље, Љубица обрнула очи к њему* [← мени], *џа се смеџи на њеџа* [← мене] *као и мало љре... или се џо њему* [← мени] *само чини ?... Да ли да јој џовори* [← говорим] *јоџ, или само џако* [← овако] *да је џледа* [← гледам]... (...) (123)

4.1.2. Осим тога, као својеврсне поетолошке форме јављају се и тзв. *солилоквијуми* као драмски монолози, неизречени дијалози у којима се сучељавају јунакови несагласни гласови (Ковачевић 2012а: 316), односно јунаков говор са самим собом (Поповић 2007: 682). И не само да се они јављају у форми УГ-а, већ и у форми СНГ-а, што чини још једну од стилогених јединица овог текста. Солилоквијумски микродискурси УГ-а, као и унутрашњи монолози, могу бити уведени глаголом у ауторској дидаскалији, али и не морају бити, па се и они распознају на основу контекста. Осим тога, солилоквијумски тип монолога може бити и изречен, не само помишљен, али је маркиран цртом, за разлику од помишљеног, односно унутрашњег монолога који се маркира наводницима. Чини се да су најдоминантнији *солилоквијумски микродискурси љроџкани СНГ-ом*, али и обични унутрашњи монолози прожети овом техником. Стилски информативнији увек је онај поступак који није једнозначан, који чува 'амбигвитетну природу' (Катнић Вакарџић 1999: 41), а такав је случај са СНГ-ом, који сублимира карактеристике УГ-а и НГ-а. Све ово не чуди с обзиром на чињеницу да је у питању психолошки роман, који тематизује промашеност људске судбине и порушеност идеала, што се најбоље види у завршној сцени када главна јунакиња извршава самоубиство:

(2) Одједном је обасјаше коси, врели зраци... Она се трже... *Шџа је ово ?... Где је она* [← сам ја]?... Ах, одједном се сети онога страшног... Коса јој се стаде одвајати од главе, срце се следило, стало, не куца нимало... И она се сва окаменила... *Ужас!... Које је доба ?... Заранци... Па он је већ мрџав... мрџав!... убијен!... А онај ће сад дођи, џек џџо није доџао. Казао је до мрака... Јесџ, сеђа се* [← сеђам се]!... *И он ће џражџи нађраду!... Он?!... Он... То ће биџи чеџврџи!... А она* [← ја] *се већ реџила* [← сам се решила], *реџила се* [← решила сам се]!... *Брже, брже да не буде доџкан!...*

¹⁹ У угластим заградама са стрелицом дају се реконструисани граматички облици УГ-а који су се у СНГ-у трансформисали због смене позиције наратора позицијом јунака. Сви наводи са примерима дају се према електронском издању из 2009. са интернет странице *Анџолоџија срџска књижевности* (в. *Извори*). У загради поред примера наводи се број странице на којој се цитат налази.

И она трчи, сплеће се и опет трчи, али јој се чини да се не креће с места... *Брже, смркнуће се!..* Гурну врата... *гле, ойворена!...* У кујни нешто клопара... она, се уплаши, застаде... Чује се кашаљ... *Ах, што је Ситојан... Кад је он дошао?... Или је био овде од јуирос, ња сад сјавао?... Полако, на прстима... Соба није закључана... Ено ормана! Ту је!...* Само да извуче [← извучем] ону *џорњу фиоку...* Гле како се *сија челична, никлована цев...* *А револвер краишак, мали као каква иџрачка...* *Видиш* [← види], *ситоји велика мрља на засиширачу од ормана...* извесно је од вина... Али брже!... (148)

4.1.3. Коначно, најдоминантнија употреба СНГ-а у роману *Сеоска учи-иљеица*, види се управо у свим *ишиовима унутрашњих монолошких форми*. Ако се крене од претпоставке да је роман изаткан психонарацијом, не чуди доминантна употреба унутрашњих монолога и солилоквијума, изаткани СНГ-ом. У прилог томе говори и Бахтинова (1989) теза:

Po svojim sintaksičkim (treće lice) i osnovnim stilskim obeležjima (leksičkim i drugim) ovaj oblik dozvoljava organsko i skladno spajanje *tudeg unutrašnjeg govora* sa autorskim kontekstom. Ali, istorvemenom, upravo taj oblik omogućava da se sačuva ekspresivna struktura *unutrašnjeg govora* junaka i izvesna, *unutrašnjem govoru* svojstvena, nedorečenost i elastičnost, što je potpuno nemoguće kada se posredni govor prenosi u suvom i logičkom obliku. Ove osobenosti i čine ovu formu najpogodnijom za *izlaganje unutrašnjih govora junaka*. [курзив С.Т.] (Бахтин 1989: 79–80)

5. СТРУКТУРА СЛОБОДНОГ НЕУПРАВНОГ ГОВОРА У РОМАНУ. С обзиром на то да је монолошки текст УГ-а дат у форми СНГ-а, „онда нужно изостаје структура зависносложене реченице, никад се не наводи везник, а најчешће ни глагол мишљења“ (Ковачевић 2011: 56) што се из примера (1) и (2) и види. Глагол и заменица из првог лица пребацују се у треће. Глаголско значење које би увело помишљени говор реализован као СНГ обично се контекстуално распознаје. Ваља истаћи да се у Ранковићевом роману среће прототипична форма СНГ-а, односно долази до пребацавања из првог лица у треће лице.²⁰

(3) Он протрља очи и махну главом у страну, као човек који је гађао зеца, па убио – кера... *Томе се није надао* [← нисам надао]... Он [← Ја], *ситари лисац, удесио је* [← удесио сам] *све како ваља, и чини му* [← ми] *се да је већ крајње време за напад. Очекивао је* [← очекивао сам] *иош-иуну иослушности, а оно, ешто!...* (...) *Чекај, зна он* [← знам ја] *иша ће радиити* [← ћу радити]... *еишо џа* [← ме] *кроз два ири дана са злайним*

²⁰ У Ранковићевом роману не могу се наћи преостали модели СНГ-а (модели *ја→иши* и *иши→ја*) (о овим трансформацијама в. Ковачевић 2012а, 2012б), с обзиром на то да је Ранковић својим романима отварао пут овој техници у српској књижевности, баш као што је Флобер у француској, или Џ. Остин у енглеској. У овоме треба тражити разлоге за присутност прототипичног модела СНГ-а.

часовником. „Евине су то кћери, хеј море!.. Кад угледа злато... хм... нема размишљања. Сад нека је, нек се прибере.“ И он оде, звецкајући сабљом нарочито (...) (56)

Иако долази до прономиналне, не и темпоралне трансформације, радња се неометано динамизује. Ствара се утисак изговореног и живог говора, а истовремено, може се увидети продирање у емотивни и психолошки свет јунака, у чему припомажу афективна средства.

СНГ је доживљени говор јер се њиме приповедач уживљава у говор јунака задржавајући своју граматичку позицију. Иако је настао на бази монологског УГ-а, он се лако може поистоветити са приповедачевим. Уколико га је немогуће идентификовати према граматичким импулсима, он се од нараторског може разликовати по томе што изражава мисли и исказе лика, не приповедача (в. Ковачевић 2011: 56). У таквим наративним ситуацијама, некада је тешко одредити чији је говор²¹: да ли актеров, на шта указује афективност пренета СНГ-ом, или нараторов, чија се граматичка позиција исказана прономиналном трансформацијом оваплоћује у тексту.

(4) Љубица остаде скрушена, сломљена (...) Налактила се тако на сто, стисла главу обема рукама као клештима, па гледа бесмислено кроз мутан прозор. *Шта ово би?... Куд оде онолика љубав ка живоју? Како нештаде оних лепих и заносних идеала о раду, о скромном гнезду и њихој срећи? Да ли се то све одједном ујаси под првом навалом зрмовијше буре живој, или се само нахватао њухор по живој жсеравици, која ће њланути још јачим жаром, чим духне лагани њовешарац?... (61)*

У реченичним структурама којима недостаје конференса (ауторска дидаскалија) изостаје и глагол навођења. Међутим, они су дати у реченици која претходи. У протоку дискурса чини се да постоји празнина у виду непотпуне информације, која се испуњава везивањем сегмента у СНГ-у. Друкчије речено, тек на основу контекста може се распознати да је у питању СНГ, на шта указује глагол *гледајући* у реченици приповедача, који са собом отвара перцептивну свест јунакиње. Не само то, већ и низ питања јунакиње, који дочаравају утисак 'усмености' пренете у СНГ, али и извесна афективност коју она доносе. Већ у даљем протоку јавља се слична ситуација:

(5) После два дана дође писар. (...) Она се диже и опет га погледа. *Јест, то је оно лице... С којим су везани они осећаји; и где, сад је ојет друкчије : много обичније, њознајије, као да се сад њек јасно њсољила свака црџа на њему. И као да ја сад њек добро њознаје [← познајем], и оно јој [← ми] се чини њако обично, као да је [← сам] многе године њровела [← провела] гледајући у њеја.*

²¹ „Postoje i iskazi koji na prvi pogled deluju kao primeri slobodnog indirektnog govora (zbog interogativnih i eksklamativnih modaliteta ili prisustva deiktičkih priloga), ali pripadaju isključivo glasu pripovedača, koji u tom slučaju afektivno pristupa naraciji“ (Ašić 2011: 173).

– где се опет на основу глагола *погледајти* закључује увођење СНГ-а. Међутим, у самом параграфу могу се наћи облици попут *јесџи*, и *џле*, *сад*, *џек сад*, *оно*, које могу упућивати на усменост и на дескриптивну језички ситуацију. При крају параграфа, може се детектовати и граматичко пребацивање лица што недвосмислено указује на СНГ.

Ове карактеристике показују једну битну чињеницу везану за СНГ. С обзиром на то да је овај поступак доминанта, Ранковићев роман одликује, у Бахтиновом (в. 1980: 133–136) смислу речено, сликарски стил – слаби се граница²² између ауторског и туђег говора, све већом заступљеношћу говорне карактеризације ликова, а у свом крајњем доменту показује се растварање ауторског говора у туђем лику, односно „сликарски стил тежи да границе између ауторског и туђег говора учини што мање оштрим“ (Ковачевић 2011: 35).

На крају овог поглавља треба нагласити да примери СНГ-а у роману *Сеоска учџиљница* нису једнообразни, будући да се Ранковић користи различитим језичко-стилским средствима и нараторолошким техникама при обликовању овог типа туђег говора. Стога је анализа у овом раду подељена на две перспективе: најпре разоткрити језичко-стилски план ових јединица као показатеље СНГ-а, а потом и нараторолошке димензије које су индикатори прелазака дискурзивних нивоа са плана наратора на план лика и обратно.

6. Граматичко-стилистички импулси слободног неуправног говора у роману. Као што је било речи, СНГ структурно карактерише неколико граматичких особености, при чему су импулси преласка са једног типа исказа на други заменичка промена, али и она која се тиче комуникацијске вредности исказа. Често се могу приметити лексички окидачи који указују на илузију усмености и директивности, што се огледа у фразеолошким и реченичним обртима који имају везе са колоквијалним стилем, са реторичношћу усменог говорништва, изрекама и сл. Сви ови импулси представљају недвосмислени сигнал да у наративи постоји смена различитих дискурзивних нивоа.

(6) То је сад *фајјалан* *корак*, јер тамо ће бити све свршено. (65); А њима, женама, тако понекад *дођу луџке* у *џлаву*... (56); зна га да је безмоћан као дете, *јадник*!... (75); Полако још напред, *вуџи* се као *змија* међу *бурумџима* и *зеленим џерјем кукурузним*... (140); *О*, сваки јој тај отровни звук *џросеџа* и *џроџиџе живо срџе*, сваки јој *чуџа* из *срџа делиџ* *џо делиџ* досадашње љубави (...) (140); (...) зна он: *сила је Влајко*! (120); Синоћ мало несвестице, и то није ништа... *џенска џосла*!... (86); *Шџо очи не мођу да џосџиџну*, *џомоџи* ће им *слух*... (140); *О*, како је *сџираџно ово шџио доноси слух*!... (140); Да ли је то истина, *Боџе*, да ли је не варају очи и слух?!... (140); *Уџас*!... (148); Оне огреботине још се истина црвене, али то не мари. (86); *Дивна, џреџрасна сџвар*!... Још *кад би Боџ дао деџе*!... (121)

²² „Njegova je tendencija da izbriše oštre spoljašnje konture tuđeg govora. Pri tom je sam govor u znatno većem stepenu individualizovan; osećanje raznih aspekata tuđeg iskaza može biti tanano izdiferencirano“ (БАХТИН 1980: 134).

6.1. Сматра се да у СНГ-у комуникативна функција није доминанта у оном смислу у којем се то може рећи за друге типове, односно дискурс СНГ-а има „могућност директног обраћања, па самим тим појаву језичких ознака које реферирају на саговорника“, што указује на чињеницу да он „не може репродуковати наредбе, јер оне подразумевају заменицу другог лица“ (РАЛИЋ 1996: 187). Упркос овоме, увиђа се да у структуру СНГ-а не улазе аналитичке конструкције императива које би одговарале преоблицима СНГ-а:

(7) А *видиш*, код њега покушао... (75); Па сад ти *разумеј* женско срце! (56); *Чекај*, зна он шта ће радити... (56); (...) *вуци* се као змија међу бурумцима и зеленим перјем кукурузним... (140);.

На семантичко-синтаксичком, али и шире, прагматичком плану гледано, ове императивне форме улазе у састав појединих обрта или добијају нове функције, нагињући ка модалним речима које служе као конектори текста, чиме убрзавају или успоравају дискурс. Стога, ово и нису императивне форме у морфолошком смислу, већ окамењени облици који имају текстовну функцију, стога и кохезивну. Друго лице служи, прагматички гледано, као покушај приближавања тачке гледишта говорног лица адресатовој, стога оне могу изгледати и као уплив нараторске истанце у дискурс говора лика, пре као коментар на оно што је изречено.

Има и примера у којима долази до комутације лица – тада треће лице изражава неко емоционално стање говорника и врло је често у разговорном језику, па се трећим лицем формално показује удаљавање од првог (КАТНИЋ БАКАРШИЋ 1999: 89). Овакви синтаксичко-стилистички склоп настао комутацијом, преноси се и у СНГ у неизмењеној верзији.

(8) О, само да се поживи на миру!... (120); Да се живи !... да се живи !... (92).

6.2. Са друге стране, на контекст усмености и афективности указују и друге језичке јединице, а то су пре свега деиктичке речи (прилози, заменице, партикуле), али и разне речце и узвици. Бахтин (1980: 183; 1989: 78) управо упите и усклике (заједно са тротачком), сматра упадима експресивног модалитета туђег говора. Уз помоћ њих „*naracija* postaje mnogo življa, u njoj se osećaju junakove emocije, čuje se njegov idiolekt i melodija njegovog govora, ali se nit pripovedanja ne prekida“ (STANOJEVIĆ – AŠIĆ 2008: 163).

(9) Очекивао је потпуну послушност, а *оно*, *ејџо*!... (56); *ејџо* га кроз два три дана (...) (56); *Јесћ*, то је оно лице... (...) и *џле*, *сад* је опет друкчије (...) као да се *сад* тек јасно испољила свака црта на њему. (62); И *баиш* ће јамачно доћи! (86); *Гле*, и ноге му клецају! (...) А она, *џле*, корача одважно (...) (108); *Гле* како дрхће и трепери (...) (140); *Гле*, љубе се... (140); *А-а-а*!... (145); *Ах*, па она ће да плаче!... *Да ли?*... *Не*, није то... (147); *Гле*, дечко пролази сокаком... (147); *Али брже* !... (148); *Ха*, *ево* !... (148); *Свеједно*, добар

је и нож!... (75); *О, да тешка срама!* (75); Не чује се ништа, *ама бац* ништа!... (80); *Ех*, право каже Веља: плаче кò стрина!... (86); *Бац* не може да нађе ниједну мисао (...) *Не, не...* (99); *О*, кад би га само могло нестати!... (145); *Ах*, то је Стојан... (148); *Не, не...* изабрао је незгодан тренутак (...) (56); *Не, не*, није могућно (...) (140); *Бац* не може да нађе ниједну мисао (...) *Не, не...* најбоље је да она опет остане сама... (99); *Јесџ*, они су... (145); Јест, то је оно лице... (62); *Јесџ*, ено... (130); *Јесџ*, познаје добро његов глас... (140); Онда ће се и *оно* страшно, непознато, уклонити... (65); И шта је она могла *досад* мислити?... (56); И као да га *сад* тек добро познаје, и *оно* јој се чини тако обично (...) (62); *Овако* му је и гнездо безбедније (...); јер није *ово* полицајац (...) (120); (...) само да није *овога* кљуцања... (123); *Ено* ормана! Ту је!... (148) Нема, *дакле*, ништа од разговора. (99).

Употреба проксималних и медијалних облика (*ево*, *ено*, *овај*, *онај*, *овако*, *онако*) уместо дисталних (*ејџо*, *џај*, *џако*) до чега би дошло приликом превођења у НГ показује да је у питању дискурзивни ниво лика, а не наратора (в. и КОВАЧЕВИЋ 2012). Друкчије речено, деиктичка организација саображена је са перспективом лика, не са перспективом наратора.

Употребом експресивне лексике (*џле*, *бац*, *јес*, *ах*, *ех*, *о*, *да*) чува се експресивна структура унутрашњег говора јунака, а тиме и недореченост и еластичност у изражавању, што НГ онемогућује с обзиром на своју семантичко-граматичку структура. Експресивни модалитет указује на то да се на дискурзивној равни јављају две инстанце, а кроз ове језичке јединице препознаје се фокализација лика, јер би се од приповедача очекивала смирена нарација са логичким следом и интерпретативним језичким конструкцијама, а не дескриптивним какви су експресиви. Овде ваља споменути и употребу модалних речи, попут речца (*сиџурно*, *веровајџно*, *можда*, *сиџраџно*, *дакле* итд.), које такође указују на фокализацију лика, а не на објективног приповедача.

6.3. За распознавање реализација СНГ-а врло су битни стилски конектори. СНГ често започиње испрекиданом реченицом, која може интонирати исцепкасног тока мисли, чак су у неким сегментима романа читави пасажии СНГ-а изаткани тротачком. Тако тротачка у роману, на шта указују већ наведени примери (1–9), има графостилистичку функцију, упркос томе што је књижевна теорија овај маркер окарактерисала као сувишан, недоследан, логичан и сл.²³ Типографски обележене паузе употребом тротачке означавају границе мисаоних целина, стога их ваља везати за језик мишљења. Ова слободна низања мисли испрекидана тротачком указују на различите нивое мишења и емоција у јунацима: бес, збуњеност, туга, љубомора, страх, срећа, усхићеност итд. Ваља рећи да се у овим сегментима она свакако приписује

²³ Пошто нема претходника, његови „унутрашњи монолози, и поред оних тачкица између реченица, којима хоће да обележи испрекиданост, истрганост тока свести, имају и сувише често, строго логичан ред“ (Вученов 1970: 153).

ликовима у смислу да тиме наратор покушава да миметички представи исцепканост тока мисли јунака који се налази у некој дилеми.

6.4. Осим графостилистичке, тротачка има и једну другу текстуалну функцију – она учествује у творењу великог броја парцелата који постоје у овим микродискурсима. Пошто, по правилу, „парцелација има за функцију наглашавање важности сваког елемента, истицање садржаја сваког појединог парцелата, чиме се појачава емоционалност и реторичност текста“ (КАТНИЋ ВАКАРЋИЋ 1999: 96), она у самом дискурсу СНГ-а прави процепе, заустављајући пажњу читаоца и усмеравајући га на уочавање психолошке драме која се одиграва у јунаку. При томе, парцелацијом, могу бити синтаксички издвојени различити реченични чланови (в. КОВАЧЕВИЋ 2000: 348–351).

(10) А видиш, код њега покушао... *без размишљања*... (75); Па још ако је и она све то слушала... *као Сјојан, јамачно јесте*. (75); (...) па се смеши на њега као и мало пре... *или се њо њему само чини* ?... (123); Већ са очима је лакше... *криће их, али руке... бац не зна ција ће са њима*. (108); Је ли могућно да је то његов глас... *ијако умиљай, ијако јун љубавне жудње* ?... (140); Гле како дрхће и трепери тај познати јој, крупан, мушки глас... *а из њега веје ијако нежна, ијако ваирена и жива љубавна чежња*!... (140); Јест, то је оно лице... *с којим су везани они осећаји* (62).

6.4.1. Осим парцелације, врло често учествује и елипса, граматичко-стилистичка, или стилистичка – па је то извесна поетолошка форма (КОВАЧЕВИЋ 2000: 193–211).

(11) *И ираво за камцију* [← хвата]... (75); *И све због ње* [← ради]!... (75); Стој, неки покрет и звук... [Чини се →] *као да се љубе* ?... Јест, *иољуйци* [← су]!... (80); [Очи су му као →] *Сијакло*!... *мршав* [← је]!... мртав [← је]!... (129); Које је доба ?... *Заранци* [← су сада]!... (148); Шта је ово... *сама* [← је]?!... (140); Не зна ни шта је ни о чем је, али је страшно... *нечувено* [← је]... *сиџрациније* [← је] од свега до сада... *некаква кайасиџрофа* [← је] !... (147); *Полако, на ирсџима* [← хода]... (148); Гурну врата... *гле, оиџворена* [← су]!... (148); Па то је Љубица, јест... *жива* [← је]!... (85). [Он је →] *Разврайник, ужасни разврайник*!... (146); [То је →] *Дивна, ипрекрасна сиџвар* !... (121).

Парцелација и елипса постају две својеврсне текстуалне фигуре, а тиме и текстуални конектори, добијајући и кохезивну и кохерентну улогу. Оне повезују исказе у СНГ-у, а њихов стилематични потенцијал, које због својих реторичких могућности поседују, чине да њихова стилогеност добије пуну вредност. Наиме, оне изражавају устрептелост јунака, психолошке сломове, душевни немир и сл. рефлексије, стога су и једна и друга контекстуално условљене, што имплицира и да су стилистичка категорија.

6.4.2. Примећује се једна од стилистичких категорија врло блиска елипси, а то је ретиценција, која представља фигуру „nezavršenih rečenica, prekinutih

iskaza, najčešće sa ciljem prikazivanja snažnih uzbuđenja“ (KATNIĆ BAKARŠIĆ 1999: 95). Сродна је елипси по функцији: „one tekst čine začudnim, skreću čitaočevu pažnju na samu formu iskaza, tj. teksta te je njihova funkcija, kao i funkcija figura općenito, poetska, odnosno retorična“ (KATNIĆ BAKARŠIĆ 1999: 95). У примере овога типа треба сврстати оне микродискурсе који одражавају расцепканост мисли, где се мешају различити гласови јунака, смењују упитне и узвичне форме, са појединим маркерима афективности, где и парцелација или елипса, али и фигуре понављања, чине конститутивне елементе дискурса. Такви су, свакако, многи солилоквијумски микродискурси СНГ-а (в. пр. 2, 15–17), у којима се јављају несагласни гласови јунака, па се реченица ломи у складу са душевним обрушавањима самог јунака.

6.5. Овим конекторима придружује се и кумулација (КОВАЧЕВИЋ 2000: 145–157), као и друге фигуре које имају кумулативно својство, настале на бази неког понављања, односно редуплицирања, у које се могу убројати и градација (в. 2000: 135–143), разноврсне фигуре понављања, као што су анафора, епифора, анадиплоза, полиптотон (в. 2000: 286–318), интензивирања, попут епизеуксе и епаналепсе (2000: 325–326) итд.

(12) *Како ће сад у школу, како ће изићи пред децу (...) (75); (...) па се смеши на њега као и мало пре... или се њо њему само чини ?... Да ли да јој говори још, или само њако да је зледа... (123); Гори му, сирацино му зори десни образ (...) (75); А после ѓазиии, ѓазиии... Дуго ѓазиии (...) (75); Рука дрхће... дрхће... (148); И он ће тражити награду!... Он?!... Он... (148); Брже, брже да не буде доцкан!... (148); Али шћа је, шћа је ?... (148); Ужас, треба бежаии... дај да се бежи!... (148); Гледа и слуша, не дишући, само дрхће, дрхће и зледа... (140); Да ли да их убије, да смрви, да уништи све ово (...) (140); (...) али само нека груне тресак пред њиховим очима, нек плане ватра, нек прозвижди тане, нека им поквари, нек пресече ово љубавно гугутање!... (140); О, њогрешила је... много је њогрешила!... (140); А они оицили... намиловали се, наљубили се, па оицили свако своме гнезду... (140); Гле, па и лице зовори !... мрїаво, мрїаво лице, а зовори !... (130); (...) и ево сад види... јасно види... (130); Сїеже... све више сїеже!... (147); Па он је већ мрїав... мрїав!... убијен!... (148); Ово нису обичне живе очи, ово је мртво стакло, па се само сјаји... (129); (...) стоји тако укочено, без покрета, без икаква знака живота. (129); Стакло!... мрїав!... мрїав!... (129); Не, не, није могућно да је то он... Или уїраво јесїе он, али њени узбуђени осећаји сада све увећавају (...) (140); (...) још, још... Даље се не сме (...) (140); Да се живи !... да се живи !... (92).*

Њихов стилски ефекат почива на маркираном проширивању појединих делова исказа или целих исказа, односно разноврсним семантичким, синтаксичким или обличким редуплицирањем. Проширеним кумулативним делом исказа услед редуплицирања синтаксичке позиције или семантичке компоненте, постиже се стилогеност. Све ове фигуре понављања врло су значајне као конектори у микродискурсу СНГ. Оне су средство рекуренције,

односно повезују текст путем понављања језичких јединица. (в. КАТНИЋ БАКАРШИЋ 1999: 101; КОВАЧЕВИЋ 2000: 290) При томе, оне „ne gube svoju stilogenu prirodu – one uvijek označavaju skretanje poruke na samu sebe u cilju stvaranja začudnosti, a time i realizacije estetske ili argumentativne funkcije“ (КАТНИЋ БАКАРШИЋ 1999: 101). Њухова употреба везује се за појаву самоисправљања у усменом говору или у самом процесу мишљења, а главна функција је управо прецизно формулисање исказа: наравно, ликови само наизглед покушавају да формулишу прецизније своје реченице с обзиром на то да се налазе у стању збуњености, понети одређеним емоцијама.

6.6. Може се приметити да и разноврсни облици питања имају функцију у конструисању СНГ-а. Доминантним стилским маркерима свакако треба сматрати интерогативне и екскламативне реченице, што проистиче из једног битног разлога – у роману се као доминантан среће, поред обичног СНГ-а монолошког типа, СНГ структурисан као солилоквијум (в. пр. 2, 4, 15–18). Пошто је СНГ веома повољан у преношењу афективности, често изражене упитним и узвичним реченицама, тако ове реченичне форме постају средством развијања мисли и аргументација и евидентна је њихова кумулативна употреба, све у функцији појачане реторичности текста. Ово, с друге стране, указује и на засићеност текста фигурама, али и на стилогеност СНГ-а.

6.6.1. Могуће је да се и тим питањима „не иницирају само одговори, него се њима и одговара, она су више реторска него права, па макар и солилоквијумска питања“ (в. КОВАЧЕВИЋ 2012а: 245), на шта указују поједини примери реторских питања, са нескладом форме и садржаја: потврдну форму која подразумева одрично обавештење, и супротно (в. КОВАЧЕВИЋ 2007).

(13) *Зар би са друђима онај смео ѿако ѿосѿуйаѿи?... Не би ни покушао, јер зна шта би га снашло... (75); Је ли мођућно да овака жена има овако невин, овако деѿињи израз лица?... О, то су јој лице морали набавити сви демони из пакла!... (146); Како ће сад у цколу, како ће изићи ѿред децу, а нарочиѿо ѿред људе, ако наиђу?... О, да тешка срама! (76); Стој, неки покрет и звук... као да се љубе?... Јест, пољупци!... (80); Па ѿѿа да ради он? Ништа, као и до сад... (86); Да ли је ѿо иѿѿина, Боже, да ли је не варају очи и слух?!... (139); Ужасна ли је женска суреѿњивосѿ!... (139); Је ли ѿо изђубљена љубав, или је какав дух са онођа свеѿа доѿао да гледа њено сѿрадање, ѿроѿасѿ?... (139).*

Ове конструкције, као што се да приметити, у комуникативном смислу немају функцију интерогативних реченица, већ само њихову форму. Неке су графички обележене не упитником, већ узвичником, што указује на то да уопште немају функцију питања. Већина ових реторских питања више спада у поетолошке форме, настале на бази антипофоре (в. КОВАЧЕВИЋ 2007) и подразумевају питања на која одмах следи одговор. Управо на основу тога, неки од ових исказа представљају реторска питања, а не само сугестивна питања.

6.6.2. На ширем, текстовном плану гледано, питања неретко имају и улогу кохезивних елемената текста: служе као отварачки елементи који подразумевају продужетак упитаности и увод у психолошки свет јунака. У тексту се они једнозначно распознају упитном реченицом типа „Шта је ово ?!“, која се као фреквентна јавља у самом тексту, а по узору на ово и многа слична парцијална питања са заменицом *џиџа*:

(14) Али *џиџо* ће *џамо* ?... Да изнесе на видик и њој своја страдања, свој пораз... (...) Не, не... Не тамо!... Али *куд* ће?... (145); Али *џиџа* је, *џиџа* је ?... Ужас, треба бежати... дај да се бежи!... (148); Па *џиџа* да ради он? Ништа, као и до сад... ћутаће и гледаће свој посао. А оно *синоћ*?... Ех, право каже Веља: плаче *кô* стрина!... (86); *Шџа* се *џо* чуло?... Врисак... Али *оџкуд*, од чеџа ?... (140); *Шџа* је ово... је ли жив ?... Како ово *џледа*?... (129); *Шџа* је ово ?... Докле ће да *џраје* ?... Или да није смрт?... Ах, кад би то било!... (147); (...) па се само чуди у прво време: *Шџо* је ово овде *краво*? *Оџкуд*?... *Заџиџо* *џо*!... Од чеџа?... И Гојко, изненађен, само се питаше: *Оџкуд* *џо*?... Како може *биџи*!... *Заџиџо*?... Од чеџа?... (101, 102); *Шџа* је ово ?!... Је ли могућно да овака жена има овако невин, овако детињи израз лица?... О, то су јој лице морали набавити сви демони из пакла!... (146).

Овакве реченице представљају јаке позиције (в. КАТНИЋ БАКАРЌИЋ 1999: 97) унутар текста, с обзиром на то да стоје на почетку једног типа говора који је стилски доминантан и има катафоричку (отварачку) функцију (в. КАТНИЋ БАКАРЌИЋ 1999: 99), чиме маркира наредни дискурса. Друкчије речено, на ширем, текстуалном плану романа, питања представљају праве текстуалне конектор, повезујући СНГ са целокупним дискурсом.

6.7. На плану глаголских времена, врло често прелази, тј. уводнице у СНГ, исприповедани су глаголским временима са значењем доживљене радње (најчешће аорист), што једнозначно отвара друкчију перцептуалну тачку која ће доминирати СНГ-ом, а то је она која припада лику, а не приповедачу.

(15) Она се диже и опет га погледа. *Јесџи*, *џо* је оно лице... с којим су везани они *осећаји* (...) (62); Гојко признаде сам себи да није у стану извршити ниједну од тих мисли (...) *Шџо* се *џакав* родио? *Зар* би са *друџима* онај смео *џако* *џосџуџаџи* ?... (...) (75); (...), он се умири, и све му постаде обично и пријатно. Овако му је и *џнездо* *безбедније*, не боји се *никаква* зла; *јер* није ово *џолицајац*, неџо *њеџов* добар *друџ*... Он *џа* може и у *заџиџиџу* *узетџи*, кад *усџреба*; зна он: *сила* је *Влајко*! (...) (120); Она се само приближи још више и одједном се загледа у оно мртво лице... *Прођоше* јој трнци кроз цело тело... *Гле*, *џа* и *лице* *џовори* !... *мрџво*, *мрџво* лице, а *џовори* !... *Јесџи* она добро *џознаје* *џо* лице (...) (130); Љубица се прену. *Шџа*, је ово... *сама*?!... А они *оџиџиџи*... *намиловали* се (...) (139); Љубица ослушну... *Шџа* се *џо* чуло?... Врисак... Али *оџкуд*, од чеџа ?... (...) (139)

Као што наведени микродискурси показују, отварачку функцију имају споменута глаголска времена (подвучено), док иза њих следе сегменти СНГ-а (курзив). Уводна реченица није једина која указује на промену исказа. Наиме, неретко се у микродискурсима јавља смена нараторовог и актеровог текста, на шта указују глаголски облици. Они могу истовремено да отворе СНГ, али и да затворе ову структуру, или да буду инкорпорирани. Овим се ствара хибридна микроструктура, која се може довести у везу са Бахтиновим (в. 1989: 63) појмом хибридизације ауторског и туђег говора. Врло је тешко у неким од ових ситуација одредити шта припада коме, мада стилски конектори могу бити од помоћи. Овакве мешавине на плану микродискурса изазвале су да књижевноисторијска литература не баш позитивно оцени Ранковићеве моделе СНГ-а.²⁴

(16) Прва му мисао застаде на револверу, који он не имађаше... *Свеједно, добар је и нож!*... Али он поима да се с ножем треба приближити баш уз њега (...) О, та га мисао још више разјари... *А њосле ѓазиии, ѓазиии...* *Дуђо ѓазиии, до униѓијаја...* *Да, али он ѓио не може изврѓији, осећа да не може* (...) (75); При издисају беше сама Љубица. Случајно ушла у собу да нешто узме (...) Приђе му још ближе... *Шѓија је ово...* *је ли жив ?...* *Како ово ѓледа?...* *Ово нису обичне живе очи, ово је мрѓиво сѓакло, ѓа се само сјаји...* *сѓиоји ѓако укочено, без ѓокреѓија, без икаква знака живоиѓа. Сѓакло!...* *мрѓав!...* *мрѓав!...* И она се таман спремаше да побегне из собе, а Гојко уздахну (...) (129); (...) дође јој онај мушки лик црњи од пакла, одвратнији од ѓавола. *О, кад би ѓа само мођло несѓији!*... Она опет стаде, двоумећи: нешто је снажно вукло тамо у собу... *Али ѓѓио ће ѓамо ?...* *Да изнесе на видик и ѓој своја сѓѓрадања, свој ѓораз...* *да јој да ѓрилике да ликује над ѓом !...* *Не, не...* *Не ѓамо!...* *Али куд ће?...* Одједном се нечему досети, претрча двориште и изиђе пред вратнице, где је очекиваше радознао Богосав. (145); (...) Она се трже... *Шѓија је ово ?...* *Где је она?...* Ах, одједном се сети онога страшног... Коса јој се стаде одвајати од главе, срце се седило, стало, не куца нимало... И она се сва окаменила... *Уђас!...* *Које је доба ?...* *Заранѓи...* *Па он је веђ мрѓав...* *мрѓав!...* *убијен!...* (...) (148).

7. СТИЛСКО ДВОГЛАСЈЕ СЛОБОДНОГ НЕУПРАВНОГ ГОВОРА У РОМАНУ: ПЕРЦЕПЦИЈА И КОНЦЕПЦИЈА. Захваљујући овим карактеристикама, СНГ омогућује да се истакне аутентичност мишљења или говора јунака, чиме се представља и доживљај стварности унутар фикције романа друкчији од нараторовог погледа на свет фикције, иако је граматички јунаков језик уклопљен у синтаксу наратора. Примера ради, експресиви су веома важни за оне ситуације у којима не постоји наративна граница која дели менталну перцепцију

²⁴ Без обзира на то да ли је Ранковићу био познат начин изградње СНГ-а, у овом истраживању то није предмет овог рада, јер његов циљ није оцена техничког умећа писца. Овде се истиче само постојање и оваквих хибридних модела, који свакако могу имати по себи и стилогену вредност, зависну од контекста.

ликова и дескрипцију наратора, што доводи до мешања нараторове објективне дескрипције и субјективне перцепције лика. У таквим ситуацијама тешко је одедити коме се приписује одређени садржај, јер наратор може прихватити перцепцију лика па и њгов стил постаје прожет експресивима, тј. наратор приповеда афективно попут својих јунака. У томе већ лежи проблем. Наиме, као последица тога што сублимира два разноврсна синтаксичка модела, чиме постаје синтаксичко-стилистичка категорија (покрива одређене сегменте УГ-а и НГ-а), проистиче и чињеница да СНГ постаје и наративна техника са одређеним недостацима (не поседује иманентне одлике), стога он постаје често нетранспарентна структура која се контекстуално укључена једино и може протумачити. Самим тим, изучавање ове категорије иницира и потребу да се укључе и тумачења наративне структуре и начина на који се фабула организује.²⁵

Осим синтаксичких параметара у обзир се морају узимати и концептуални и прагматички. Уколико се дефинише само на основу лингвистичких, остаје говор наратора, а уколико се тумачи на основу концептуалних и наратолошких параметара, остао би само лик. Тиме би се изгубила двогласна природа СНГ на којој инсистира Бахтин. Друкчије речено, задржавање само на лингвистичким својствима оставља само говор приповедача, а пажња усмерена на концептуалне – говор јунака. У оба случаја двогласност бива укинута. Ово често утиче на то да се поједини искази могу приписати и лику и приповедачу, што отежава интерпретацију СНГ-а (VETTERS 1994: 220). Како истиче М. Бал (BAL 2000: 36): „Akterove reči su ponovljene sa najvećom tačnošću i detaljno prikazane“, што прави проблем у пракси јер је релативно. „Tada postoji i oblik interferencije pripovednog teksta i teksta aktera. Signali personalne jezičke situacije aktera i (im)personalne jezičke situacije pripovedača se ukrštaju, a da na to nije eksplicitno ukazano“ (2000: 37).

7.1. Стога, проблем туђег говора тесно је повезан и са питањем тачке гледишта: када доминирају језичка обележја туђег говора, ради се и о увођењу туђе тачке гледишта на фразеолошком плану (КАТНИЋ БАКАРШИЋ 1999: 41; в. USPENSKI 1979). У Женетовом смислу речено, у приповедању се јавља хетеродијегетички приповедач са доминантном интерном, тј. унутрашњом фокализацијом²⁶, пошто је реч о психолошком роману. Према Женету, свако

²⁵ „Ипак, подсећамо да у уметничком делу израз никад није једноставан и једнозначан као што га представља теорија. Наиме, у књижевној прози неретко наилазимо на реченице које својом формом не упућују на то да се ради о СИГ [слободном индиректном говору], које на први поглед делују као обична нарација, али их ми, мотивисани нечим што превазилази границе синтаксе и семантике, тумачимо као вишегласје“ (Ашић – Додиг 2014: 379).

²⁶ Док је за Женета (ŽENET 1985; 1995) фокализација посебан угао, позиција са које је предочено оно о чему се приповеда (кроз шта гледа), за М. Бал (BAL 2000: 123) то је „odnos između vizije, instance koja to vidi, i onoga što se vidi“, па она прави разлику између интерне и екстерне фокализације (онај који је у фабули и онај који је изван ње). О неуједначености између М. Бал и Ж. Женета око разрешења фокализације добро је ишчитати њихове чланке ŽENET (1995) и BAL (1995), а у овом раду преузима се Женетово становиште.

је приповедање 'двоструко темпорално': приповедни текст траје у димензији приче (догађај) и димензији приповедања (наративни текст). Тада се значење посредује кроз смену двају лица: као *доживљено и њириповедачко ја*. Јунак (доживљено ја) је носилац тачке гледишта, он 'види' по Женету, док је приповедач (приповедачко ја) онај који 'говори', извештава о самом збивању и о томе како јунак види (в. ŽENET 1985; 1995; МАРЧЕТИЋ 2001). Ово се очитује у самом роману, где се раздвајају приповедач и јунаци управо у доменима туђег говора, посебно у унутрашњим монолозима. Међутим, кад је реч о самом СНГ-у и његовој употреби у монолошким формама, долази до сучељавања ових двају параметара, с обзиром на то да јунак опажа и артикулише својеврсним говорним језичким јединицама, а приповедач то синтаксички обликује. Јер, овде на изврстан начин и јунак и приповедач проговарају, свако сагласно својој дискурзивној функцији.

7.2. Према Шмиду (1996) приповедач не приказује шта и како сâм опажа, већ репродукује субјективну рецепцију неког лика под привидом аутентичне, тј. ауторске репродукције. Осим фразеолошког плана, битан је и психолошки јер он показује да ли се неки лик приказује изнутра, као интроспекција његове душе, или споља као објекат туђег опажања. Иако М. Бал (BAL 2000) СНГ објашњава као спону између виђења лика и говора приповедача, Шмид истиче да у СНГ улазе увек и одлике говора лика, али и начин приповедачеве властите рецепције остаје, наравно, осетан у репродукцији туђег виђења. У СНГ-у као облику интерференције текстова присутна су зато истовремено два текста²⁷, сваки са својим специфичним гласом и говором и сопственим начином и виђењем, односно, према Лоџу (LODGE 1977: 39) доводи се у склад двострука перспектива јавног и приватног искуства (*public and private experience*).

(17) Гојко признаде сам себи да није у стану извршити ниједну од тих мисли, да нема довољно смелости и одлучности за то, и у души му још јаче закипе и гнев и злоба на себе сама... *Штџо се ѿакав* [← овакав] *родио* [← сам се родио]? *Зар би са друџима онај* [← овај] *смео ѿако* [← овако] *ѿосѿуйѿиѿи ?...* *Не би ни ѿокуѿао, јер зна ѿѿѿа би џа снаѿло...* *А видиѿи* [← види], *код њеџа* [← мене] *ѿокуѿао...* *без размиѿѿљања...* *и ѿраво за камѿију...* *зна џа* [← ме] *да је* [← сам] *безмоћан као деѿѿе, јадник!...* *Гори му* [← ми], *сѿѿраѿно му* [← ми] *џори десни образ, осећа* [← осећам] *сва месѿѿа којима се бол и ваѿѿра ѿружѿају, онако* [← овако] *дужином...* (...) И он још јаче осећа своју безмоћност и увиђа јасно да никоме ништа не може учинити, да је рођен само за то, да страда и трпи (...) (76)

²⁷ На то указује и Бахтин (1989: 73–74): „Сваки momenat приче јасно осећамо на два нивоа: на nivou pripovedača, у njegovom predmetno-smislaonom i ekspresivnom vidokrugu, i на ауторском плану, који преносно говори том причом i кроз ту причу. У овај ауторски vidokrug, zajedno са свим што се pripoveda, ulazi i сам pripovedač са svojom реџу. Ми наслуџујемо ауторове акценте који се налазе како на предмету pripovedanja тако i на самој причи i на liku pripovedača који се razotkriva у самом процесу приче. Не осећати тај други intencionalno-akcenatski ауторски план – значи не razumeti delo.“

Перцепција је овде свакако јунакова, али има нешто и од приповедачевог виђења. Јер, иако је реч о току мисли, о драмском дијалогу јунака са самим собом, приповедач не дозвољава потпуну испрекиданост мисли, већ репродукује сталоженије, иако постоје парцелисане структуре које подражавају застајкивања његовог тока, као и маркираност графостилистичком тротачком. Од говора, с друге стране, приповедач је присутан граматички, јер је синтакса у његову корист (пребацивање лица), док је јунак присутан лексички и у различитим експресивним формама које му СНГ омогућава (реторско питања, узвичне реченице, узвици).

Овде, дакле, постоји план рецепције и репродукције, односно по Четмену (ЋЕТМЕН 1995)²⁸ перцепције и концепције. Приповедач је у дискурсу, док је лик у дијегетичком свету²⁹, али обојица дају свој допринос у конструисању специфичног двогласја, што својим говором, што својим виђењем.

7.3. На ово указује и сама прожетост СНГ-а различитим акцентима (ВАНТИН 1989: 79), у смислу бојења ауторском интенцијом, а то је врло често иронија, о чему сведочи и сама литература (BALDICK 2001: 102).³⁰ Следећи пример (20) показује да се иронијска обележја као и другачије инторнирани сегменти могу јавити у ауторском коментару (подвучено), који се преплићу са СНГ-ом (курзивом) и од њега су често неодвојиви. У неким ситуацијама, тешко је одредити чија је мисао, јер је очигледан уплив ауторског коментар у говор лика изаткан СНГ-ом (ауторски коментари у СНГ-у двоструко су обележени: курзивом и подвлачењем). То је један од разлога зашто је СНГ користан за грађење психо-нарације: омогућује наратору да 'упише' део свог виђења.

(18) Љубица седе на земљу, не дишући. Ноге је издадоше, снага је остави, она премре, поче се каменити... Само се раширене зенице упрле кроз мрак у неке нејасне предмете, што се белуцају ту крај дебла крушкова, а слух напрегнуто лови сваки звук и покрет... *Јесћ, њознаје добро њеџов џлас... Шайуће, али до њена слуха долази чийава ѓрмљавина. Да*

²⁸ Према С. Четману (ЋЕТМЕН 1995: 90) прича није испричана кроз 'перцепцију' приповедача, пошто се 'приповеда', а то никако није акт перцепције већ кодирање, претакање догађаја, ствари и личности приче у речи. Друкчије речено, то је концепција, а не перцепција.

²⁹ Пошто ликови пребивају у дијегетичком свету, само њихова дијегетичка свест дословно перципира и промишља ствари с позиције унутар тог света, па само они могу бити филтери (в. ЋЕТМЕН 1995).

³⁰ Да је тако, показује и шири преглед литературе. Вајнберг (WEINBERG 1981) је посветио студију употребе СНГ-а зарад постизање ироније у Флоберовом роману *Мадам Бовари*. Слично се може ишчитати у следећим ставовима Д. Кон и Д. Лоца: „Narrated monologues can – as we shall see – also occasionally be very ironically used in authorial narrative contexts, and though its effect varies with its surroundings, its basic structure remains the same“ (CONN 1978: 110). „It is of course a technique made for irony, for the destruction of illusions, and it is no coincidence that the climaxes of so many realistic novels are ironic discoveries, passages from innocence to experience, the abandonment of convenient fictions and the acknowledgment of harsh reality“ (LODGE 1977: 39).

ли је *ѿо истина*, Божје, да ли је не варају очи и слух?!... Полако још *најред*, вуци се као змија међу бурумцима и зеленим *ѿерјем* кукурузним... *још*, *још*... Даље се не сме, већ су *ѿу ѿред њом*... чини се да им чује и само дишање. Чудо је само како је не *опазе*... Али је она *ѿолегла ѿ земљи*, само *главу* мало *ѿодигла*, да боље види и чује... *Шѿо* очи не могу да *ѿосѿићну*, *ѿомоћи* ће им слух... Гледа и слуша, не дишући, само дрхће, дрхће и гледа...

О, како је *сѿрашно* ово *шѿо* доноси слух!... Је ли могућно да је *ѿо* његов *глас*... *ѿако* умиљај, *ѿако* *ѿун* љубавне жудње?... Никад *га* не чу она да *ѿако* њој *говори*... Гле како дрхће и *ѿрејери ѿај ѿознали* јој, *кру-ѿан*, *мушки глас*... а из *њега* веје *ѿако* нежна, *ѿако* *ваѿрена* и *жива* љубавна *чезња*!... Не, не, није могућно да је *ѿо* он... Или *уѿраво јесѿе* он, али *њени* узбуђени *осећаји* сада све *увећавају*, *ѿа* и *ѿо* љубавно *жукање*... Гле, *љубе* се... чује се *јасно*... *О, сваки* јој *ѿај оѿровни звук ѿросеца* и *ѿро-жижје живо срце*, *сваки* јој *чуѿа из срца делић ѿо делић досадашње љубави* И *ѿуни ѿразно месѿо у срцу најљућим чемером, најсѿраснијом жудњом за освешом*... *Од ѿредане и заљубљене жене сѿвара демонску душу, која само о злу мисли*.

Ужасна ли је женска суревњивост!... Она *страсна, бескрајна, слепа, која не размишља* много, но само *бира место, где би канула кап отрова*!... Да ли да их убије, да смрви, да унишѿи све ово, *шѿо* се још *ѿо* мало у *ѿомрчини беласа*?... Сад зна *шѿа* је *хѿела ѿонешти*, али се *чуди шѿа* јој би да *ѿо* не узме, но *ѿође* овако *ѿразних руку*... Свеједно, *макар* их не *ѿождо-дила*, али само нека *груне ѿресак ѿред њиховим очима*, нека *ѿлане ваѿра*, нека *ѿрозвижди ѿане*, нека им *ѿоквари*, нека *ѿресече* ово љубавно *жуђуѿање*!... *О, ѿодреѿила је... мнодо је ѿодреѿила*!... Опет је *обузима зима*... све више је *издаје снага*. глава јој *клону* на једно *окопано стабло*... Кукуруз се *пови*, *додирну* друга *стабла*, *пера* се *сплетоше* и *зашушташе*... Они *испод крушке* *поскакаше* и *нестаде* их у *помрчини* (139–140).

8. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ. У роману *Сеоска учѿиљница* као стилски доминантне исказне форме јављају се монолошке структуре: унутрашњи монолог као УГ, или СНГ; потом солилоквијум као УГ, или СНГ, при чему варијанте УГ-а могу бити уведене или неуведене глаголом типа *verba dicendi/sentiendi*. Фокус у овом раду био је да се опишу структурно-стилистичке и наратолошке особености форми СНГ-а у форми унутрашњег монолога и солилоквијума. Роман са својим тематско-мотивским и композиционим елементима постаје структурно кохерентан и заокружен, а то се највише огледа у смени различитих монолошких форми детектованих у роману. Дакле, не само чисто по фреквенцији и интензитету, с обзиром на то да тај критеријум не мора нужно имати везе са лингвостилистичким аспектом, већ по својим структурно-стилистичким особеностима (стилематичност) и свом функционалном конфигурисању (стилогености), монолошка форма у роману представља управо доминантну појаву.

8.1. Стилематичност ових јединица подражавају поједина језичко-стилска обележја, поготово она на плану експресивне синтаксе. Примећују се експресивни елементи (узвици, усклици, фразеолошки и реченични обрти,

интонација, модални изрази, афективно маркирани искази), као и језичко-стилски процеси (на плану експресивне синтаксе то су елиптичне, парцелисане, испрекидане реченице, недовршени дискурси, интерогативне и екскламативне реченице, реторска питања, али и многе фигуре понавања, редуплицирања и интензивирања са кумулативном функцијом), који одражавају психолошко стање ликова, њихову перцептивну и евокативну свест, али и евентуални говор. Стога СНГ поседује нешто шире од чисто комуникативне језичке функције, не само експресивну (емотивну), већ и естетску (поетску), чиме он и јесте резервисан за књижевноуметнички текст. На синтаксичком плану укинута је субординација, често и уводни глагол, дошло је само до прономиналне трансформације, тј. синтаксички оквир чини приповедачев глас, док сви пређашње наведени елементи служе као окидачи у распознавању дискурзивне равни лика.

8.2. Овако употребљени, као својеврсни текстостилеми на ширем плану симболичко-значењске представе романа, облици СНГ-а имају врло битну стилогену функцију. СНГ, са аспекта структурно-стилистичког домета, композиционо роман чини кохерентним, али, и много више од тога, на самом тематско-мотивском плану: он најделотворније функционише када сугерише и покреће читав низ психолошких осматрања главних ликова романа у специфичном виду онога што би се назвало психонарације, при томе снажно, готово симболички сугеришући порушеност идеала која се као таква тематизује. И поред сталног кретања између својих жеља и могућности, ликови не успевају да ускладе једно с другим, на шта управо указују монолошке форме које служе као улази у њихову психу.

8.3. Осим што ове монолошке форме откривају психичко стање јунака, оне указују и на то да се личност спори са собом, о чему говори употреба солилоквијума у роману – при том, ове форме успевају да својим обликом обухвате често супротна расуђивања и закључке ликова у микродискурсе. Управо је најзначајнија функција СНГ-а у свеобухватности семантичког плана романа, јер захвата основну идеју дела, а то је прича о порушености идеала и безимности промашених живота. То је, с друге стране, још интересантније, с обзиром на то да СНГ проткан кроз ове исказне технике спаја две перспективе: нараторску и актерову, стога и њихову концепцију (репродукцију) и перцепцију (рецепцију). Унутрашњи монолог у форми СНГ-а потенцира на унутрашњим перспективама јунака, са фокусом на њихову перцептибилу моћ – при томе, његова урођеност у нараторски дискурс, где га фиксира управо граматичка позиција наратора, неометано отвара драматичне раскорак, који се сликовито претакају у актеров монолошки дискурс. Пошто нигде нема назнака о таквим прелазима, ова форма као текстостилем постаје веома стилогена и постиже висок степен ефицијентности, с обзиром на то да је интерференција двеју перспектива (перцептивне и концептивне) у њој висока.

8.4. И коначно, познато је да је Ранковић први српски писац који приказује личности у развоју: ниједан његов јунак није на крају какав је био на почетку, они су друкчији него што су били и, што је још важније, друкчији него што су сами желели (в. Деретић 2004). Те сукобе и ломове у човеку Ранковић осветљава изнутра, користећи управо средства модерног психолошког романа, што је управо форма СНГ-а, али и шире – унутрашњи монолог (СНГ-а и УГ-а). И не само то, већина ових текстостилема поетски је реализована као изврсни солилоквијуми, односно неизречени дијалози ликова са самим собом. Врло је битно поновити и нагласити да досадашња литература није посветила довољно пажње карактеристикама СНГ-а у делу С. Ранковића, који стоји на прелазу из епохе реализма у епоху модерне и чијим романима предњаче поступци психонарације, који ће се развити тек са српским модернистима. Наравно, никако не треба занемарити и чињеницу да овај роман представља пионирски подухват, у чему теорија често тражи разлоге за пишчеу слабију изградњу ове технике. Оно што се на нивоу овог рада може рећи јесте то да писац није искористио сав потенцијал који СНГ као форма у књижевноуметничком тексту омогућује. То би се пре свега односило на прономиналну трансформацију, за коју је могуће да се у српском језику односи на сва три лица (док се код Ранковића среће само прелаз у 3. лице), на шта указују најскорији радови (в. Ковачевић 2011: 33–71; 2012а: 330–350; 2012б) у којима се испитује употреба СНГ-а у делима савременијих писаца, као што су М. Селимовић, С. Куленовић, М. Савић итд.

ИЗВОРИ

РАНКОВИЋ, Светолик. *Сеоска учитељица. (Антологија српске књижевности)*. Учитељски факултет: Београд, 2009). <<http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>> 11. 2. 2014.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ашић, Тиана, Милана Додиг. Слободни индиректни говор у романима *Тврђава и Дервиш и смрт* Меше Селимовића и његови преводни еквиваленти у француском. Милош Ковачевић (ур.). *Наука и глобализација*, Филолошке науке. Универзитет у Источном Сарајеву: Пале, 2014, 377–392.
- Бошков, Живојин. *Чланци из књижевности*. Нови Сад: Матица српска, 1949.
- Вукићевић, Драгана. *Огледа о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- Вученов, Димитрије. *О српским реалистима и њиховим претходницима*. Београд: Друштво за српскохрватски језик и књижевност, 1970.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2004.

- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. 5. Београд: Просвета, 1997.
- ИВАНИЋ, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ЈЕРЕМИЋ, Љубиша. *Трагички видови сјаријеџ српског романа*. Нови Сад – Београд: Књижевна заједница Новог Сада – Институт за теорију књижевности и уметност, 1987.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: СКЗ, 2012.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора. *Српски језик* 17/1–2 (2012): 13–38.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Србистичке теме*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2007.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Стилиска значења и значења*. Ниш: Филозофски факултет, 2011.
- КОВАЧЕВИЋ, Милош. *Стилистика и драматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- МАРЧЕТИЋ, Андријана. Женетова теорија приповедања. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 49/1–2 (2001): 157–178.
- ПОПОВИЋ, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Логос Арт, 2010.
- РАЛИЋ, Јелена. Слободан неуправни говор: језичка реализација полифоничног исказа у наративном дискурсу. *Српски језик* 15 (2010): 515–524.
- РАЛИЋ, Јелена. Слободни индиректни дискурс у шпанском и могућности његовог преводјења на српски. *Јужнословенски филолог* 52 (1996): 175–191.

*

- АВОТ, Н. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- АШИЋ, Тјана. Слободни индиректни говор и његови стилски ефекти у прози А. Кампија и В. Стевановића. М. Ковачевић (ур). *Српски језик, књижевност, уметност*. 1. *Књижевни (сјандардни) језик и језик књижевности*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2011, 171–183.
- ВАНТИН, Mihail. *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd: Nolit, 1980.
- ВАНТИН, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- ВАНТИН, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter book world, 2000.
- BAL, Mieke. Naracija i fokalizacija. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 2/ 8 (1998): 71–82.
- BAL, Mieke. *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga, 2000.
- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press, 2001.
- BOSSEAUX, Charlotte. *How Does It Feel? Point of View in Translation*, New York: Rodopi, 2007.
- BRAY, Joe. The 'dual voice' of free indirect discourse: a reading experiment. *Language and Literature* 16/1 (2007): 37–52. <<http://www.sscnet.ucla.edu/polisci/faculty/chwe/austen/bray2007.pdf>> 28. 7. 2015.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1978. <<https://books.google.rs>> 20. 4. 2014.
- ЋЕТМЕН, Simur. Likovi i pripovedači: filter, centar, sklonost i fokus interesa. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 2/8 (1995), 87–94.

- FLUDERNIK, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London – New York: Routledge, 1993.
- FREEMAN, Margaret. Cognitive poetics. Michael Burke (ed.). *The Routledge Handbook of Stylistics*. Routledge: New York, 2014, 313–328.
- KATNIĆ BAKARŠIĆ, Marina. *Lingvistička stilistika*. Prague – Budapest: Open Society Institute, 1999.
- LODGE, David. *The models of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Euston Road, 1977.
- MCHALE, Brian. Speech Representation. *the living handbook of narratology*, 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/speech-representation>> 11. 8. 2015.
- PASCAL, Roy. *The Dual Voice: Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester University Press: Manchester, 1977. <<https://books.google.rs>> 2. 6. 2015.
- PRINS, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- SCHMID, Wolf. *Narratology: an introduction*. Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH, 2010.
- STANOJEVIĆ, Veran, Tijana AŠIĆ. *Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku*. Kragujevac: FILUM, 2008.
- ŠMID, Volf. Ravni pripovedačke perspektive. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 3/21 (1996), 59–63.
- USPENSKI, Boris. *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Beograd: Nolit, 1979.
- VANDELANOTTE, Lieven. *Speech and thought representation in English: A cognitive-functional approach*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. <<https://books.google.rs>> 5. 5. 2014.
- VETTERS, Carl. Free Indirect Speech in French. Co Vet and Carl Vetters (eds.). *Tense and Aspect in Discourse*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1994, 179–226. <<https://books.google.rs>> 3. 6. 2015.
- WEINBERG, Henry. Irony and Style Indirect Libre in Madame Bovary. *Canadian Review of Comparative Literature* 8/1 (1981): 1–9. <<http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crccl/article/view/2426/1821>> 5. 5. 2014.
- ŽENET, Žerar. *Figure*. Beograd: Vuk Karadžić, 1985.
- ŽENET, Žerar. Perspektiva i fokalizacije. *Reč: časopis za književnost i kulturu* 2/8 (1995): 83–86.

Stefan D. Todorović

LINGUOSTYLISTIC AND NARRATOLOGICAL FEATURES
OF MONOLOGUE FORMS OF FREE INDIRECT SPEECH IN
SVETOLIK RANKOVIC'S NOVEL *SEOSKA UČITELJICA*

Summary

In the paper, we investigated the use of monologue forms of free indirect speech (FIS) in the novel *Seoska učiteljica*, by Svetolik Rankovic. Firstly, we considered 'stylistic' potential on the basis of linguistic and stylistic parameters, and then 'stylogenic' function as well. After that, we started narratological analysis, having in mind that FIS often depends on the context and that linguistic criteria that are used are not sufficient in discernment of this technique. Literary criticism of FIS so far, expressed its opinion by assessing S. Rankovic's skill. As far as the author is aware, this is the first work that pays more attention to the study of the use of FIS in S. Rankovic's fiction. The paper highlights the pioneering attempts of this writer at building interior monologue technique of FIS.

The most frequent linguistic-stylistic markers that allow identification of this narrative process, are most certainly the ones on linguostylistic plan. FIS can be recognized on the basis of the type of verb *verba dicendi / sentiendi*, provided that it is not part of FIS, but that it is a contextual realization: namely, verbs of this type often appear in sentences that precede FIS, or follow it, and those are narrative sentences. Amongst the elements that separate FIS from narratological context we can certainly count in the following units as the most prominent: the established verbal formula from everyday speech, affective vocabulary (*oh, baš, gle, jest*), repetition and discontinuity of inherently conversational style, as well as the modal particles (*dakle, sigurno*), various forms of interrogative and exclamatory sentences, rhetorical questions, verb forms for experienced actions, as well as stylistic methods such as ellipses, parcellations, gradation and similar units with a cumulative function. The use of deictic units can be observed: instead of distal forms of pronouns (such as demonstrative: *taj*), adverbs (*tamo*) and particles (*eto*) which characterize indirect speech in the novel remains proximal (*ovaj, ovde, evo*) and medial (*onaj, onde, eno*) forms of these words. Deictic references belong to the discursive level of the character, not the narrator. Finally, typography is shown as another factor: the use of three full stops ('...') is one of grapho-stylistic features of FIS.

Since there are examples that, apparently, grammatically do not differ from the copyright text, a wider context is necessary, and our analysis required determination of narratological factors. In cases of not realizing syntactic criteria, there was an interweaving of focalizations of the narrator and the character. While in linguistic terms there is a problem of assigning reference and deixis, in the stylistic plan places like this leave space to FIS to fulfill a large number of stylogenic functions. If observed from a conceptual and narratological aspect, FIS provided an insight into the psychological state of the characters, their thoughts, moods, dilemmas, voice characteristics, etc., which brings life into the narrative, and in the reception plan allows for oneness with the emotional

states of the characters. Thus, we come to the conclusion that FIS enabled the narrator to speak from the point of view of his heroes, while retaining his position as well, but also to go through different psychological states with them as well, while the reader is able to enter the consciousness of the characters. Since it is, characterized by high stylogenic functions, because of these features, FIS becomes very important process in novelistic prose of S. Rankovic.

Универзитет у Крагујевцу

Докторанд на Филолошко-уметничком факултету

stodorovic@rocketmail.com

Др Ениса М. Успенски

МОТИВ ВЕЗ ДЕВОЈАЧКОГ РУХА У ПРИПОВЕЦИ
МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА ЗАПИС О ДАРОВИМА
МОЈЕ РОЂАКЕ МАРИЈЕ И НОВЕЛИ ФЈОДОРА СОЛОГУБА
ГОСПОЋИЦА ЛИЗА

У раду се полази од теоријских основа о транстериторијалној и трансисторијској природи мотива утемељених у учењима Веселовског и његових следбеника Пропа, Шкловског и Лотмана. На основу хипотезе о мотиву као праелементу сижеа проверавамо функционалност мотива *вез девојачког руха* у приповеци М. Настасијевића *Запис о даровима моје рођаке Марије* и новеле Ф. Сологуба *Госпођица Лиза*, да бисмо, потврдивши Бахтиново учење о културно-историјској телепатији, доказали постојање интуитивног паралелизма између ова два дела.

Кључне речи: Настасијевић, Сологуб, *Запис о даровима моје рођаке Марије*, *Госпођица Лиза*, мотив, сиже, *вез девојачког руха*.

Веза српског симболисте Момчила Настасијевића, „херметичног“, окренутог језичкој стихији, укоренењеног у миту и јужнословенској фолклорној традицији¹ са, културолошки удаљеним, али такође једним делом окренутим народним изворима, руским симболистом Фјодором Сологубом може се на први поглед учинити нереалном. Ипак, на ову анализу одлучили смо се подстакнути мотивом *вез девојачког руха* који смо уочили у новели Фјодора Сологуба *Госпођица Лиза* и приповеци Момчила Настасијевића *Запис о даровима моје рођаке Марије* – делима која су се на српској књижевној сцени појавили у приближно исто време².

¹ О поетици Момчила Настасијевића и аргументима „за“ и „против“ њене херметичности видети код Новице Петковића (Петковић 1994: 11–42).

² Приповетка М. Настасијевића први пут је објављена у часопису *Покрећ* 1925 (Настасијевић 1991: 844), док новела Ф. Сологуба у преводу на српски језик није објављена после 1928. (Сологуб: 19??). Ф. К. Сологуб је умро 5. децембра 1927, а у предговору за двотомно издање дела Ф. Сологуба у којем је објављена и *Госпођица Лиза*, А. Л. Погодин пише да је „Фјодор Кузмич Тетерников – који је ту скоро умро – познат под именом Фјодор

Истраживању смо приступили руковођени мишљу А. Н. Веселовског о знаку-мотиву као праелементу сижеа (ВЕСЕЛОВСКИЙ 1989: 300–307), синтагматским и синтагматско-функционалним особинама мотива у тумачењима В. Ј. Пропа (Пропп 1928: 21–22) и Б. В. Шкловског (ШКЛОВСКИЙ 1929: 29–34). Имајући у виду да је, сходно овим учењима, мотив трансисторијски, транстериторијални (инваријантни) феномен који у извесном смислу програмира и условљава развој сижеа, односно на овај или онај начин има у себи учитан сиже, – поставили смо циљ да: а) проверимо модалну функцију инваријантног мотива *вез девојачког руха* у приповеткама *Госпођица Лиза* и *Зайис о даровима моје рођаке Марије*; б) разоткријемо скривени сижејни концепт наведених приповетки; с) утврдимо креативни потенцијал мотива у стварању фабуле и реализацији идеје дела; д) паралелним читањем два дела утврдимо њихову интуитивну повезаност.

Но, пре него што приступимо анализи, преиспитаћемо и могуће (историјске) контактне везе Настасијевића са Сологубом. Овде је важно истаћи да се у време када је започео нацрте за своју приповетку, Настасијевић већ налазио у резонантном³ пољу симболистичког наратива⁴ руског „сребрног века“ у којем је од стране академске критике Сологуб био проглашен за најбољег писца⁵ овог књижевног раздобља. Прво појављивање превода на српски језик приповедака и песама⁶ Сологуба могло је и да промакне Настасијевићевој пажњи. Међутим, Настасијевић није могао ни као интелектуалац, ни као песник, којег посебно интересује мелодијска суштина језика, да не запази Винаверов приказ поезије Фјодора Сологуба у којем пише да је он „сломио стварност руског језика, као циркуски акробати кичму. Он је могао од руског језика да учини све. Али је баш зато силна, луда, необуздана музикалност смождала материју до краја“ (ВИНАВЕР 1922: 550). Пошто

Сологуб један од најиндивидуалнијих и најинтересантнијих писаца последњег доба“ (Погодин 19?? : 9).

³ Термин В. Н. Топорова (Топоров 1983: 227–284).

⁴ О руском симболистичком дискурсу у домаћој међуратној књижевности с освртом и на Момчила Настасијевића опширније је писала Мила Стојнић (Стојнић: 1994).

⁵ Професор Београдског универзитета А. Ј. Погодин издваја Фјодора Сологуба из плејаде симболиста и, за разлику од свих осталих, предвиђа му трајнију будућност у руској књижевности. Између осталог, он у свом есеју о симболистима пише следеће: „То су прави средњевековени „мајстерсингери“, који се, исто тако, разликују од слободних и генијалних минесингера, као што се од првих генија претходне епохе разликују ови префињени, образовани, виртуозни али готово недаровити песници и романсијери, као што су Мережковски, Балмонт, Бјели, Брисов и многи други на које чека потпун и вечити заборав, и то већ у најближој будућности“ (Погодин 1925: 1149).

⁶ Прво дело Фјодора Сологуба које је преведено на српски језик највероватније је приповетка *Жмурка (Пряйки)*, објављена 1900. под насловом *Љољечка (Србобран XVII, бр. 279)*. Поред овога у *Руско–српској библиографији* (1932–36) А. Ј. Погодин наводи и приповетку *Јагњаци (Трибуна II/1911/)* и бајку *Кнегињица с мирисним именом (Мамин Журнал, XVIII/1911/)*.

је, по свему судећи, владао руским језиком, постоји вероватноћа да је и Настасијевић читао Сологуба у оригиналу⁷, што ће му, између осталог, пружити материјал за констатацију изнету у есеју *За мајерњу мелодију*: „Присуство секунде битно карактерише нашу мелодику... Те би можда онај магијски мотив који смо опазили код *Руса* и Талијана и код нас Југословена се нашао... Полиритмична мелодија као да се тек јуче одвојила од речи“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991а: 43–44), (Курзив наш – Е.У.). Настасијевићу је пажњу на Сологуба могла скренути и Исидора Секулић, уредница двотомног издања овог писца у којем се поред романа *Сићушни злodus* нашао и, за нас интересантна, новела *Госпођица Лиза*. Исидора Секулић била је један од најпроницљивијих и најупућенијих истраживача новије руске књижевности, коју је пратила и у чијем је промовисању учествовала. Према сведочењу композитора Светомира Настасијевића, песниковог брата, Момчило Настасијевић посебно је са Исидором Секулић, али и са Станиславом Винавером, знао водити дуге интелектуалне разговоре⁸. Не сумњамо да су и Секулићева и Винавер у тим приликама делили са Настасијевићем своја знања о новинама из модерне руске књижевности па, вероватно, и утиске о поезији Фјодора Сологуба, а и о поменутој новели. Но, о *Госпођици Лизи* Настасијевић је могао прочитати и пре њеног штампања у *Народној њросвеџи*, и то у чланку о Фјодору Сологубу, који је под насловом *Неоромантизам у руској књижевности* у часопису *Мисао* објавио А. Л. Погодин. Он из читавог стваралаштва Сологуба издваја управо ову приповетку која је писана „простим епским стилем“ (Погодин 1925: 1329)⁹ и препоручује је за превод на српски језик. Ипак, по нашем мишљењу, Настасијевић се упознао с приповетком још 1923. године када се она, након изласка новог издања,¹⁰ појавила

⁷ „Он је изузетно међу нашим уметницима знао неколико страних језика: француски, немачки, италијански, енглески, руски, а могао је добро да чита и на латинском језику. Језике је углавном савладавао још у гимназији а касније на Универзитету усавршио: француски, немачки, руски и латински“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 2012: 123–124).

⁸ О томе у својим успоменама пише брат Момчила Настасијевића, Станислав Настасијевић: „Такође је било значајно, драгоцено и чудно слушати разговоре и дискусије између Момчила и Исидоре Секулић, која је такође била гост наше куће, али само када је могла бити или сама, или у малом друштву. Затим пратити бескрајне дискусије Момчила и врло говорљивог Станислава Винавера, а такође и тиха филозофска саопштавања између Момчила и Димитрија Митриновића, који исто као Исидора Секулић није волео велико друштво и бучне разговоре, па је у нашу кућу долазио ноћу у време када већина људи спава, а одлазио у свануће“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 2012: 124).

⁹ Вид: „То је приповетка из руског живота у постојању поседништва крајем 18. века, написана у архаичном тону. Према ономе како је у демократским покретима расла звонка вика и бука дизала се естетичка реакција противу њих, што је било сасвим природно, те је још и пре Сологуба било неколико таквих архаичних ствари“ (Погодин 1925: 1329).

¹⁰ Друго посебно издање приповетке Ф. Сологуба, која је иначе први пут објављена 1914 (Ф. Сологуб, *Барышня Лиза*, Сирин, 3, СПб, 1914), појавило се 1923. (Сологуб Ф. *Барышня Лиза*, Москва-Берлин, Кн-во. Геликон, 1923.)

у београдским књижарама руске књиге¹¹. Заправо се с том годином поклапа и почетак рада на приповеци *Зайиси о даровма рођаке Марије*, што нам даје за право да изнесемо претпоставку да је мотив *вез девојачког руха*, откривен у приповеци Сологуба *Госпођица Лиза*, покренуо стваралачку фантазију Момчила Настасијевића, након које је уследило ослобађање низа значења, „која су у мотив уткана делом генетички, а делом су настала у процесу његовог дугог историјског живота“ (Целкова 2000: 204).

Сологуб је објавио *Госпођицу Лизу* 1914. године, тј. у време када је симболизам у Русији сишао с уметничке сцене и уступио место новим, постсимболистичким (авангардним) правцима. За Сологуба је то био необичан период стваралаштва у којем пише стилизовану прозу која се често граничи с пародизацијом. Стилизацији/пародизацији подлеже симболизам његовог претходног стваралаштва у чему су многи познаваоци Сологуба видели вулгаризацију дојучерашњих идеала, док су били ретки они који су у томе умели да сагледају двоструку структуру: поигравње стила са стилизацијом. Таква је и *Госпођица Лиза* коју је, изгледа, због те загонетне игре и Погодин погрешно разумео као пишчево супростављање болшевичкој стварности¹². Ова новела свакако не представља врх Сологубове прозе, али је по много чему занимљива за проучаваоце¹³, између осталог и због промовисања тзв. Лизиног текста, који је у науку увео В. В. Топоров. Доиста, читава новела у основи чини мозаик цитата из текстова деветанаестог века, а њена насловна јунакиња „реинкарнацију“ девојака с именом Лиза, од Карамзинове јадне Лизе, преко васпитанице из Пушкинове *Пикове даме*, Лизе Калитине из Тургењевљевог *Племићког гнезда* до Тостојеве „мале кнегиње“ Лизе, жене Андреја Болконског¹⁴. И, што је за нас занимљиво, све ове јунакиње *везу*. Међутим, код њих је *вез* неизбежни детаљ портрета девојке која чека суђеног, да дође или да се врати, а код Сологуба се по први пут срећемо са сижејном структуром иницираном у основи фолклорним мотивом *вез девојачког руха*, који је као такав супростављен свом „књишком“ окружењу.

¹¹ Руска емиграција имала је разгранату делатност ширења и продаје књига на руском језику. Руска књига се могла набавити у многим градовима широм Краљевине Југославије, у Београду су за то постојале специјализоване књижаре као што су: Свесловенска Књижарница, у Поенкаровој 36, књижара друштва *Словенска узајамносћ*, стовариште, Битољска 30, и друге (Палибрк-Сукић 2011: 4).

¹² А. Л. Погодин је погрешно схватио да је Сологуб приповетку *Госпођица Лиза* написао после Револуције: „Последње значајно прозно дело Сологубово је дивна архаична приповетка *Девојка Лиза*, узета из доба Пушкинове Татјане, Љермонтовљеве кнегињице Мери. И у тој приповеци је Сологуб, у ствари, романтичар-реалист; он поетизира на тему прошлости, али стоји притом на земљишту сурове стварности болшевичке Русије“ (Погодин 1977: 14).

¹³ О овој новели Ф. Сологуба писали су многи истакнути русисти: Н. Нусинова, Ј. Цивјан, В. Н. Топоров, Ј. Галањина, М. Павлова, Д. Токарев и други.

¹⁴ О антропониму Лиза и његовој функцији у руској књижевности видети наш текст *Антропоним Лиза у руској књижевности: Карамзин и Пушкин* (Успенски 2015: 719–739).

Ова сижејна линија се унутар новеле развија самостално као пандан условној, клишираној, нехуманој средини која прети да дехуманизује и претвори у клише протагонисткињу новеле.

С друге стране имамо Настасијевићеву приповетку *Зайис о даровима моје рођаке Марије*, потпуно различиту од Сологубове *Госпођице Лизе*. Суштински, та се разлика огледа у типу наратора, који је код Сологуба изразито недијегетички, с редукованом оцењивачком позицијом која се своди на извесни иронични акценат, док су код Настасијевића два наратора изразито дијегетичка, тзв. „наратори-протагонисти“¹⁵. Наратор повлачи за собом стил (језик), али и идеје које су у ова два дела такође дијаметрално супротне. Док нас Сологубова „причица“ (макар и у стилизованој форми) уверава да се конфликт међу половима може превазићи, да љубав побеђује смрт, а брак је добра ствар, дотле је Настасијевићева приповетка негација свега тога и говори о трагедији људских односа, да смрт побеђује љубав и да су брачни односи немогући.

Ипак, у оквиру фабуле ова два прозна дела постоји низ подударности које сведоче о томе да њихови аутори размишљају о истој ствари, али у супротном тоналитету. *Госпођица Лиза* је „лепршава“ прича о лепој и богатој племкињи, младој девојци, јединици у оца и мајке, коју проси такође млад, леп и богат племић, Алексеј. Но, Лиза је јогунаста и прилично лења. Ретко узима вез у руке, што не приличи једној удавачи. Свадбено рухо за њу везу слушкиње. Но, када пред вереником испољи хировитост и надменост, он је напушта и одлази на далек пут. Девојку просе многи, али их она све одбија у нади да ће се вратити онај који је отишао. Предаје се чекању и сада својеручно везе огромни покривач, тешку и компликовану мустру, због чега ће на крају ослепети. Најзад шаље поруку момку да дође и прими рухо које је за њега извезла. Момак јој не верује, али када види како су јој руке избодене и очи црвене, схвата да се променила и узима је за жену. У *Зайисима о даровима моје рођаке Марије* преплићу се судбине два пара. Безимени наратор од ране младости зна да има сестру од тетке коју не виђа јер су им мајке биле у свађи. Баш кад се спремао да прстенује девојку стигла му је порука да му је рођака умрла и да су иза ње остали дарови, које он ипак не би требало да додирује. Безимени напушта своју невесту и креће на пут. Долази у кућу покојнице где затиче њену остарелу старатељку, која ју је волела више него своје кћери. Старатељка сада преузима улогу наратора и прича о Марији, како је била лепа, али горда и охола. Подсмевала се процима и све их редом одбијала, а кад се насмејала једном заљубљеном младићу, он се обесио. Марија никад није везла, али је после младићеве смрти изненада почела. За то време, мештани села окрећу се против ње и њене старатељке, и оне готово да гладују. Но, Марија не престаје да везе. Везе страшно, без престанка, и нада се нечијем долску. Прво везе лепе призоре, а онда везе грозоту. На крају умире. Кад старица заврши причу, безимени,

¹⁵ Према Шмидовој класификацији (Шмид 2003: 80–85).

упркос забрани, украде Маријине везене папучице. Враћа се натраг своме дому где га дочекује непрстенована. Она облачи Маријине везене папучице које јој одлично пристају. На крају, Безимени полуди, а његова заручница умире.

Као што се види из приложеног, спона између ова две фабуле остваре-на је преко мотива *вез девојачког руха* који у својој бити, по Веселовском, представља формулу догађања, што у суштини спаја мотив са сижеом (односно – фабулом). Јасно је да би фабуле оба књижевна дела без мотива *веза* изгубиле смисао (концепт). Мотив, ступајући у везу с другим мотивима, изнутра „програмира“ интригу, обезбеђује сижејни развој и, захваљујући својој предикативној способности, развија саопштење и одређује перспективу развоја догађаја (Силантьев 1999: 79). Но, колико год мотив био уплетен у фабулу конкретног дела, он је истовремено и самостална инваријантна структура, па би се за мотив *вез девојачког руха* у Слогубовом тексту такође могло рећи оно што у свом истраживању о овом мотиву код Настасијевића открива Хатица Крњевић: „као друга паралелна радња саткана од племенитог материјала, вез је укључен у низ догађаја, наличан преводу и преради података из спољашњег света преломљених у свести везиље и стопљених с интимним планом“ (Крњевић 1994: 122). О својеврсној самосталности *веза*, односно његовој магијској моћи, говори и то што *везом* не управља везиља, већ *вез* управља везиљом. Обе јунакиње везу као по некој заповести. Лиза одједном почиње да везе иако је раније то радила нехајно, а Марија почиње да везе изненада, премда раније никада није везла. С обзиром на то да је *вез* тај који иницира прелазак из једног семантичког поља у друго, могло би се рећи да главне јунакиње у причама нису ни Лиза, ни Марија већ сам *вез*. Настасијевић је експлицитно то и изрекао кроз наслов приповетке, јер она није „запис о Марији“, већ је „запис о даровима“. С друге стране, и Сологуб је постао свестан чињенице да заправо није писао о девојци, већ о *везу*, али тек касније, тј. када је драматизовао приповетку и насловио је синтагмом „узор из роз“¹⁶ („мустра од ружа“), која се анаграмски може прочитати и као „розы розу“ („ружи ружу“), што би требало да значи: она која је везла руже прошла је пут духовног усвршавања и сама је постала ружа.

Вез који у оба варијанте скрива нека магијска својства, иницира мотив чекања, седења крај прозора, стрпљења, смирења, али и, *везу* супротан, мотив огледала. Код Сологуба је огледало поменуто једном у сцени, која са мотивом гордости и самозаљубљености допуњује Лизин портрет из прве фазе, пре *веза*.

„Лиза се на брзину обуче, али се пажљиво погледа у огледалу. И невероватно јој се допадоше танко витко тело, весело насмејене очи и

¹⁶ Сологуб је неколико пута прерађивао приповетку *Госпођица Лиза* у драму, а онда и у филмски сценарио, опширније о томе у нашем тексту *Од драме ка уметничком филму* (Успенски 2011: 245–257).

коврце око препланулог лица. Пославши танким прстићима ваздушни пољубац свом одразу, који јој одговори на исти начин, Лиза журно оде у трпезарију“ (Сологуб 2007: 402).

Лиза и њен лик у огледалу наговештавају мотив дијаболичног двојништва, јер је Лиза пре *веза* подвојена личност, пошто себе у сну види другачије од оне која је на јави.

И код Настасијевића *везу* претходи мотив огледала, које овде има видљивије демонско својство и, што је још важније, тога је свесна и Маријина старатељка, односно нараторка приче:

„Огледало“, вели, „да ми набавиш!“ Ја узми окретати на шалу: „Бежи“, велим, *невољо*, још ти само то треба, па да се проврцаш кô онамо неке! Да знаш преварно је оно, на зло се девојка у себе загледа, па се чудо излеже!“ Кад ли женско удари у плач и наопакe речи, да јој напослетку добавих, ено оно на зиду. С њим и невољу унех у кућу: Видев се у огледалу каква је, окапа пред својим ликом. И диже главу девојка да се и сама либљах прићи јој“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 14).

У оба случаја огледало је извор гордости (нарцисоидности), које ће код Сологуба одвратити девојчиног просца од просидбе, а код Настасијевића – отерати у смрт. У случају госпођице Лизе разлаз с вереником вишеслојан је, поред митолошко- психолошких корена има још и социјално-идеолошки план, који из Маријиног текста изостаје¹⁷. Ипак, за нас је битна само Лизина охолост, коју је она испољила и према својим слушкињама-везиљама и према веренику, јер је та особина доводи у везу с Маријом која је била охола, подсмевала се свим својим просцима, а нарочито једном младом момку из угледне куће, који се после њеног подсмеха – обесио: „Она тек изви врат и засмеја се несрећница“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 15).

Губитак вереника и Лизу и Марију подстиче на *вез*, обе везу како би призвале или повратиле суђеног. Као што смо већ раније рекли, *вез* има неку унутрашњу самосталност у односу на околни текст и у обе варијанте може се поделити на две фазе које се условно могу назвати *ћамном* и *свећлом* (*дневном* и *ноћном*), с том разликом што Лиза пролази најпре кроз тамну, па онда светлу, а код Марије је то обрнуто, најпре светло, па тама.

Но, структура је у оба случаја иста: јунакиње у *везу* савладавају границу једног семантичког поља и улазе у *анћийлоље*, у односу на оно почетно. Овакав прелазак лика из једног у друго семантичко поље, према Лотману, представља преломни догађај у развоју сужеа (Лотман).

Лиза прву фазу *везеног љућта* пролази у сну. На јави, она ретко узима *вез* у руке, а чак и када то понекад учини, њени везови остају недовршени

¹⁷ Лизиним веренику Алексеју није се допала каприциозност и јогунастост будуће невесте, а највише му се није допало то што она не схвата да социјалне и класне разлике између ње и њених слушкиња-везиља нису природне.

(„Чини ми се има пола године како си почела да везеш јастучницу, а извезла си тек пола венчића ружа“ – прекорева баба унуку. – Сологуб 2002: 407). Но, Лизи подсвест говори да не испуњава свој дуг, зато у сну види „пут гладак, као столњак, *везен* срмом и бисером, и ићи по њему је страшно тешко“ (Сологуб 2002: 404). (Код Марије, дарови су „златом везени и бисером кићени“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 10). Лизин „везени пут“ постаје све кошмарнији и страшнији: по његовим ивицама плешу учени медведи, а испред ње иде црни Арапин с јарко црвеним уснама и црвеним турбаном, освреће се и кези беле зубе, он је води према чардаку где је очекује велики и славни краљ пацова. Лизино „путовање“ у подсвест има везе са страхом од пробуђене сексуалности (оличене у медведи) и предстојећег сусрета са суђеником који се још увек није појавио, но чији долазак она нејасно наслућује¹⁸.

У овој фази *ноћног веза* појављује се још један детаљ важан за мотив препознавања суђеног/суђенице – а то су чизмице. Када Лиза у поцепаном сарафану уђе у салу с троном, она на њему угледа своју слушкињу Лукашку с круном на глави, порфиром у *златном везвезеним чизмицама*. Чизмице из сна у корелацији су са „*маленим чизмицама*“ (курсив наш – Е.У.) и „црвеним потпетицама“ у којима Лиза, на јави, брзо и лако поцупкује, док њена слушкиња тапка по кући „голим петама“ (Сологуб 2002: 402-403). Алегоричност ове минијатуре намерно је прозирна. С једне стране, јасно је да се код Лизе, у сну, пробудила „демократска“ савест и да осећа кривицу због потлаченог положаја својих слушкиња, но са друге, *златни вез* на чизмицама упућује на семантику сижеа *вез девојачког руха* и подсећа Лизу да ће, ако се сама не прими веза, нека друга заузети њено место на свадбеном трону. На ширем трансисторијском плану, *чизмице* су варијанта инваријантног магичног предмета који заручнику служи да савлада препреку у препознавању „праве“ заручнице и могу бити замењене ципелицама или папучицама. Заједничка карактеристика им је да су необично мале, што указује на посебност и јединственост тражене девојке. Код Настасијевића, *везене ђајучице* имају и дубљи, скривени смисао и значајнију концептуалну функцију унутар самог сижеа, но и овде, као код Сологуба, повезују горњи и доњи свет, али и живе и мртве, као и све ликове приповетке: Марију која их је везла, да их назује „кад се долазак испуни“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 18), бабу која их крије од безименог натора, као и самог наратора код којег папучице буде „силовиту пожуду“:

„Знамо тачно где их сакри, мрак ми не смета, пружена рука у промицању осећа их. Ту су! Дрхтави додир па нежно узимање: по шаци положи не од врха прстију до зглоба допиру! Ни за шта, ни под које морање, макар ме живота коштало, не раставити се од њих!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 24).

¹⁸ Сви знаци Лизиног сна лако се могу прочитати из Пушкиновог интертекста: сан Татјане Ларине и Арапин Петра Великог, видети о томе наш текст *Од драме ка уметности филма* (УСПЕНСКИ 2011: 245–257).

Најзад, папучице уводе у *врзино коло* крвних и судбинских односа и непрстеновану заручницу, која ће због тога што се у њега „безазлено умешала“ „несрећница“ пропасти (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 26), то јест – умреће. Папучице и на њу делују својим магијским моћима, она их проналази „мада с видока, вешто склоњене<...> назува и поцикује, и љуби по њима, и назув их игра у ковитлац“ (Исто). Настасијевић није експлицитно разоткрио шта је то што је отерало наратора у лудило и заручницу у смрт. Јер, ако је Маријина смрт оправдана и психолошки и друштвено, пошто је она могла умрети због осећања кривице и срамоте, (проглашена је вештицом и изопштена из заједнице), морао би постојати и логичан разлог зашто су ово двоје несудебних заручника доживели трагични крај. Једно од могућих решења је да су заправо заручница и Марија једна те иста особа, односно сестра од тетке безименог наратора. На то указује и чињеница да је заручница имала исто тако малу ногу као њена двојница Марија и да је та ножица изазивала немир код безименог наратора. („Ножица у ње малена беше да видећ је радост би му увек у немир скренула“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991–1998). Откриће да им је веза родоскрвна могло је бити погубно за двоје заљубљених који се спремају за брак. Ипак, решење тајног кода ове приповетке треба тражити у *везу* који је и њен главни актер, затим у ширем контексту Настасијевићеве прозе, али и у паралели са, њему духовно блиским, писцем Сологубом, што ћемо ми покушати да остваримо у наставку овог истраживања.

Маријину животну причу с Лизином повезује и, у фолклору такође продуктиван, мотив *млада девојка и сѣара жена* (тј. девојка и баба). Старијелка или баба (како је назива безимени наратор), а такође и нараторка једног дела приповетке, дефинише свој однос према Марији хришћанско-етичким принципом: да ће се свака мука поднесена за другог у „миље преобратити“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991:13). Ипак, има нечег чудног у томе што је баба рођене ћерке послала у измећарке и без остатака се посветла оној коју „није носила нит је у мукама донела“, можда само зарад задовољства да се прошета с њом сокаком: „Ја шака јада, она онака поред мене. Куда наићемо буде као празник. Све живо поврви на капију“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 14). Овакав однос нема ничег заједничког с Лизом и њеном бабом Јелизаветом Петровном, осим што је и она, као и *баба* Марију, материјално обезбеђује, али и подржава у *везу*: „Ти ветропирко, чула сам, читаш књиге“ – вели стара – „Боље, вези бисером или срмом. Од књига нема вајде. Вези – чујеш ли ме?“ (Сологуб 2002: 407). Маријина чуварица је спремна на све: ради по кућама док је не отерају (због Маријиног греха), затим иде у прошњу („нагрдив се у лицу и прашином посув главу“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 22) и све само зарад тога да обожавану штићеницу не прође воља за *везом*: „Марија ми узнемирена, потреба за везиво нестане јој. Ја се дигнем па право у село“ (Настасијевић 1991: 21). И онда бога благосиља кад јој уделе комад платна: „Ево срамотом нагрђеној благост ми се указа! Душица ова, тобом научена, платно ми за Марију дарова. Благо мени јер ми се каза која вода занесе девојку!“ На дому с прага јавим: „Марија, платно ти донех даровано!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ

1991: 23). Предимензионирана потчињеност нараторке девојци и њеним потребама психолошки се може окарактерисати као патолошка, али се тиме не искључује и митопоетски план на којем бабу видимо као медијатора у остварењу магијске функције *веза*.

И у том смислу успоставља се веза са Сологубовом приповетком где је такође изражена тајновита, магична мисија *веза*: да се испуни предање, божански императив који се вековима преноси с колена на колено. Отуда Лизу тера на *вез* „нека њој самој још увек нејасна мисао“ (Сологуб 2002: 443). И она започиње велики прекривач – „цвеће по белој свили разнобојним свиленим концом, врло сложену и лепу мустру“ (Сологуб 2002: 443) Када је почела да везе *йо дану* Лиза проналази и своју суштину тј. успоставља хармонију са семантичким пољем које је окружује, док је у *ноћној* фази била у нескладу с околном и у социјалном и у психолошком смислу: све девојке везу, а она не везе, а мрке (пацови, медведи) и „тмурно-љубичасте“ боје подсвесног *веза* биле су у контрасту са шаренилом дана: јутарња светлост, мајско сунце, цвркул птица, дрвеће, пољанице, цвеће у врту (Сологуб 2002: 400). С друге стране, у *дневном везу* Лиза се изједначаује са својим слушкињама, и више од тога, заједно с њима ради у пољу, носи, као оне, просте хаљине и, што је најважије, сада цветна орнаментика њеног *веза* одражава склад и лепоту околне природе.

Исто то, али у обрнутом смеру, одвија се у развоју сижеа *веза* у Настасијевићевој приповеци. У првој фази, Марија доживљава неку врсту духовног просветљења, па и сама зрачи светлошћу („Као од себе озарена седи ту и, смем ли веровати, везе“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 17). Нараторка је, као такву, пореди са Богоматером („Уђем: Драго ми и тужно као на јутарњој кад онамо светли Богомајка, а ја јој на поклоњење ступам“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 17), те сходно величини поређења и мотиви њеног *веза* одговарају лепоти хармоније читавог универзума: „разаспу се цветићи, и окца су им трепетљива као да прапочетак са звездице узме, кад су веселе у ведрини“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 18).

Маријин *вез* траје девет година („некако срачунам осам их је протекло и у девету да залазимо“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 19) што је три пута више од дужине трајања Лизиног даровног *веза* („Тако су протекле још три године. Сваки дан рад, а на празник молитва“ – Сологуб 2002: 443), – но, у оба случаја ради се о бројевима (три и девет) са сличном семантиком која се односи на неке физичке или временске препреке које јунак треба да савлада да би се кроз сиже реализовао догађај: свадба на крају фолклорног наратива.

Савлађивање физичких препрека на путу ка освајању невесте карактеристика је мушког начела, док су временске препреке скопчане са женским принципом – чекањем, које је (по аналогiji бод за бодом, дан за даном) садржано у *везу*. И Лиза и Марија чекају и везу, и обе у *везу* наслућују тајну моћ да привуче суђеника. Лиза везе црвене цветове, црвене као цвет шипурка који је у руци држао Алексеј приликом њихових последњег сусрета, а Марија везе трolistи зелено-плави цвет да се „испуни долазак“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 17).

Уколико мушкарац постане пасиван, жена преузима иницијативу и шаље *йоруку*, што се дешава и код Сологуба, и код Настасијевића. Лиза о својим даровима шаље поруку Алексеју преко једног „пуковника“ који је могао постати и њен просац: „Пренесите молим вас, [...] господину Љвицину (тј. Алексеју– Е.У.), да везем прекривач свилом и да се надам да ћу га ускоро завршити. [...] Молим вас, немојте заборавити да му пренесете, необично ми је важно, да он то сазна. Врло је лепа и тешка мустра – сама сам је изабрала и сама је везем“ (Сологуб 2002: 447). За разлику од овога, код Настасијевића, након Маријине смрти, протагониста приповетке добија поруку о даровима од непознате особе, и са забраном да их дотиче: „Умрла ти је“, вели, „рођака Марија, уседела и осим једне бабе самотна девојка у кући. А ти“, вели, „пази не полакоми се на пустолине, јер их она ником не завешта, и јер не поживе нити умре као друге. И опет“, вели, „у памет се момче!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991:8). Премда ни за једног од ових аутора границе живота и смрти нису препрека да се испуни суђено (што ћемо видети касније), на датом ступњу анализе битно је то што предикатска функција мотива *йорука* у оба текста одигра своју улогу: покреће оба актера и омугаћава даљи развој сужеа.

С чекањем је повезан и мотив прозора, јер је закономерна сужејна ситуација да девојка која везе и чека – угледа суђеног кроз прозор. Класичан приказ тог типа описан је код Сологуба: Лиза стоји крај прозора и својим танким прстићима помера завесу од тила, гледа на друм да види ко долази. Таква ситуација није могућа у Настасијевићевој приповеци пошто је у време доласка оног чији се долазак током веза очекује протагонисткиња приче већ мртва, па ће стога и мотив прозора испунити своју синтагматску функцију али у обрнутом смеру, тј. протагониста неће бити виђен кроз прозор, нити ће кроз њега ући у кућу, напротив, он ће кроз њега изаћи и то наглавачке: „Стравичан зној облије ме, теменом проломим прозор“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 25).

Бекство безименог наратора с места злочина који није починио (или га бар није починио до краја)¹⁹ објашњава се страхом од тајне којој се приближио у тренутку када је покушао да откључа забрављени сандук с девојачким даровним везом: „Ја да дигнем капак, али ни померити га, као недижим терет да је одозго наваљен. Боже малаксавају ми руке! Силом је тајне забрављено! Живом се отворити не да!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 25).

¹⁹ На овом месту у Настасијевићевој приповеци откривамо нескривену реминисценцију на „ситуацију Раскољникова“, заправо тачно цитирану сцену, када јунак *Злочина и казне* откине с врата убијене старице врпцу којим је био везан новчаник. („Одједном на врату спази врпцу, цимну је, али је врпца била чврста и није се могла покидати, уз то је била и натопљена крвљу“, – Достојевски:). Сходно овоме Настасијевићев наратор у паници и с гађењем (које осећа и Раскољников) скида с бабиног врата кључ којим ће отворити Маријине сандуке: „Па не од страха да се не пробуди, него грозећи се додирнути јој смежурано тело, оштрим ножићем, као на вашару, прореже бабину реклу и кошуљу, да сами у шаку падну кључићи и готово!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ: 25).

Тајну, за коју је наратор био спреман и да живот да („Сазнаћу што ми се неисказано слуги, макар ме од живота откинуло“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 25), крије девојачко рухо из друге фазе *веза* која је, за разлику од прве – мрачна. Ако је у првој фази Марија у везу сликала облике и боје цвећа и птица из њеног, или неког имагинарног рајског врта, у другој фази вез одражава грозне призоре са змијама и црним гљивама:

„На дому Марија ми у тамно везе, разазнати се не да, гује ли су акрепи, печурке ли, каже ли неке погане; гдегде само као млаз бистрине пробије, или зрака видела, или бокорић травки. <...> Боже, коју ли грозу везе? Гљиве ли су, из које погани никоше? Очи ли, шта те из њих гледа! Црвено ујагреле очи с платна! Кријем се, али не помаже. Под земљу да се завучем, и тамо, чини ми се, грозом би ме пробаладе“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 22–23).

Слике друге фазе Маријиног веза психолошки оправдавају њен статус у друштву из којег је изопштена због наводног греха који јој се приписује. Разједињеност са семантичким пољем које је окружује покреће јунакињу на реализацију догађаја који би требало да је поново сједине с околном средином: зато је потребно припитомити змију и мржњу претворити у љубав. („Ено шуште, до врата нам довијугаше, по крову нам никоше!“ – „А што их у вез мећеш, Марија?“ – „Да ме није гроза, него љубав, дадо!“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 22). Но, за Марију није највећа невоља то што су змије око ње, оличене у моралу већине, већ што су те исте змије и у њој самој. Па се у том смислу то што Марија везе налази у спрези с Лизиним везом из прве, ноћне фазе. Као што смо већ рекли Лиза се у овој фази, у сну, стазама *веза* спушта до тајних дубина своје подсвести у којој види призоре, не мање грозне од слика Маријиног *веза*. Она се у сновима сусреће са својом *prima materia* (оличеној у медведу) као што се и Марија у призорима змија суочава са својим инфериорном психом, мрачним психизмом. Но, ни Лиза ни Марија не пониру у подсвест само ради тога да би одгонетнуле ко су оне, већ и да би добиле одговор на питање „ко си ти?“, тј. ко је онај чији се долазак слуги и очекује. За Лизу се одговор на ово питање и страхови у вези с њим откривају у подтексту из Пушкиновог *Оњеџина*, а код Марије цртеж белог цвета и риђе змије разоткрива тајну неког прошлог или будућег савеза. Када баба упита: „Кога то везући с далека изгледаш?“, Марија се збуну тако да „грашке зноја избише по њој и задихана прибеже везу: Бели цвет сам самцат на стабљици, а око њега укутурана риђа змија“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 21). Симболика белог цвета и риђе змије упућује на древни архетип о савезу између змије и Девице Марије²⁰.

²⁰ Вид: „По Елијену (*de natura animalium*), у вријеме Херода говорило се да је неку живску девојку походила змија, а по Фразеру, све је указивало на то да је била реч о Дјевници Марији“ (CHEVALIER, GHEERBRANT 1989: 802).

Бели цвет и змија, заједно с везеним папучицама и тролистим плаво-зеленим цветом, припадају семантичком низу знакова који повезују „оног који се очекује“, Марију, безименог наратора и непрстеновану заручницу. Све их спаја тајна коју безимени наратор није успео да открије покушавајући да подигне поклпоац ковчега с Маријиним даровима, ипак крв која ће том приликом потећи („Упорно запињем све јаче, да ми од крви²¹ лепљиво буде за кључић“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 25) указује да би ту могло бити речи о родоскрвној, недозвољеној вези између брата и сестре. За ову претпоставку оправдање налазимо у ширем контексту Настасијевићевог стваралаштва, а конкретно његовим драмама, пошто се у свакој – *Међулушком блаџу*, *Бурађу Бранковићу*, *Код Вечите славине*, *Господар Младенове кћери* и *Недозванима* – конфликт заплиће око могућег или стварног инцеста. Судећи по овоме, могло би се рећи да за Настасијевића трагедија инцеста није ствар појединачног случаја, већ је скопчана с општом идејом о проклетству рода, односно првородним грехом на који је човека навела – змија. Управо симболика змије и тема инцеста највише приближавају Настасијевића и Сологуба. Однос између ова два аутора који нам се на овом нивоу читања разоткрива могли бисмо окарактерисати термином С. Бочарова: *слободне њаралеле* (Бочаров 2012), које се јављају као последица *женејичког њамћења* (*џранскул-џуролошког њамћења*), односно, Бахтиновим речником речено, *културно-историјске џелейаџије* (Бахтин 1963). За Сологуба, као и за Настасијевића, змија је важан симбол, сретћемо га у његовој поезији, драмама и прози. Па је и у поменутом чланку о Сологубу, из 1925. Погодин дао опширан приказ његовог романа *Чаробница змија* у којем, (као што се види из наслова), симболика змије заузима значајан простор. Тема инцеста (између брата и сестре) такође има место у делу Сологуба (али и у скривеној биографији о чему су писали неки његови проучаваоци²²), но за нас је у овој ситуацији важна спона змије и инцеста. Тако, на пример, у сложеној митопоетској структури драме *Победа смрти*, скривени сиже инцестне љубави одражава љубавну везу првих, пра-парова, који су били барт и сестра и које је на недозвољену љубав подстакла змија. Из овога се да закључити да је и за Сологуба и за Настасијевића змија симбол силе исконског живота, силе која је, на овај или онај начин, увек родоскрвна, па стога грешна и забрањена. У анализираној *Госпођици Лизи* нема наговештаја да би заљубљени могли бити брат и сестра, али тајну греха (који знајући Сологубов контекст може бити и родоскрван) наговештава црвена боја која повезује Лизин ноћни и дневни *вез*.

Сологуб и Настасијевић били су песници истог историјског тренутка у којем је хришћанска цивилизација постала жртва своје противречности оличене у сувише поједностављеном схватању разликовања Добра од Зла.

²¹ *Крв* је још један знак из семантичког низа „ситуације Раскољникова“, коју смо у фус-ноти број 18 навели као подтекст за ову сцену приповетке.

²² О скривеном инцестуалном коду у драмама Ф. Сологуба пише Мерил Џејсон (Джејсон 2000).

Трауматична стања ликова њихових дела последица су тако схваћеног морала који разбија целовитост људског бића, потискујући дубоко у подсетет његове аспирације и инспирације. Језовита атмосфера Настасијевићеве приповетке, где су сви ликови мртви, а наратор „полумртав“²³ – одражава мучнину наше цивилизације која признаје само дневну светлост, а исконски живот проглашава највећим Злом (KEYSERLING 1932). Сологуб на изазов свога времена одговара „лукавом“ текстолошком игром смештајући дискурс хришћанаког морала у стлизовану причу, а Лизино полно сазревање у симболистички наратив о *везу*. И једном и другом писцу инваријантни мотив *вез девојачког руха* пружио је могућност да кроз тај древни облик женског изражавања проговори о савременој психи, људском бићу трагично раздвојеном између душе и тела. Наизглед, чини се да међу њима постоји разлика, тј. једна приповетка има оптимистичан, а друга песмистичан крај. Лиза се, захваљујући *везу*, удаје, а Марија, такође због тог истог *веза*, умире. Разлог томе могло би бити то што је Лиза везла „по писму“, премда „врло тешку мустру“, а Марија је, вероватно техником „бројања нити у тканини“²⁴, сама смишљала цртеж, дајући тако себи већу слободу у откривању подсвесног, које ју је најзад и убило. Но, када пажљивије прочитамо текст обе приповетке видећемо да међу њима у коначној идеји и нема суштинске разлике. Лиза током развоја сижеа доживљава духовни раст, али се не одриче своје чулности која се материјализује кроз црвену боју – симбол крви. Црвена нит (попут дугачке змије) у Лизином *везу* спаја његову подсвесну и свесну фазу: пурпурна боја у сновима мрких тонова (усне и турбани) постаје боја свиленог конца којим она везе црвене руже. И најзад, *каји крви* из прста (који је убола иглом приликом последњег бода) открива идеју жртвовања²⁵ која је у вези са црвеним цветом (за симболисте поуздани симбол смрти) у рукама будућег мужа. Све то допуњује и мисао о смрти на крају *веза*: „чинило јој се да ће ускоро умрети, али њој није било жао живота, зато што је посао био завршен“ (Сологуб 2002: 449). Лиза заиста, у извесном смислу, умире пошто ће изгубити вид, али ће зато, према опробаној мистичкој формули „умри и буди“, прогледати у мраку очима унутрашњег, духовног вида („Зар ми не видимо боље очима душе, него очима тела“ – Сологуб 2002: 455). Сличну мисао изриче и Настасијевић у једном од својих есеја: „А где разуму зјапе непремостиве провалије, од неорганског ка органском, од овога ка духовном, где је *сјољње око* слепо *унушрашњем оку* отвара тим осетњиј, тим видљивији, од феномена феномену мост“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991а: 54).

²³ Читава прича *Зайиса* испричана је из перспективе смрти наратора, који „више нема шта чинити овде доле“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 27)

²⁴ Везивна техника дели се у две скупине: 1) везови настали бројањем нити у тканини, 2) Везови настали по цртежу на тканини (по писму). (На: <http://narodni.net/vrste-narodnog-veza-na-tkaninama-i-osnovna-vezivna-tehnika/>).

²⁵ „Кап крви“ у симболистичком систему Фјодора Сологуба има много шире значење од обичне реалије, што потврђује и наслов његовог првог романа, *Каји крви* (*Каји крви*), из трилогије *Сиварање легенде*.

За Марију (као и за Лизу) једнако је важна материјална спознаја чула, што одговара Настасијевићем есејистичком размишљању: „Тек с ону страну чулних граница, тек ту у свој пуноћи, кроз материјални феномен сазнајемо његов нематеријални извор“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991a: 23). Марија у *везу* („Боже коју ли то грозу везе“ НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 23) ступа у непосредан контакт са својом Звери „црвено ужагрелих очију“ (Исто), (црвенило је и овде такође знак крви и страсти), но ни она, као ни аутор приповетке, није добри хришћанин, није свети Ђорђе, и неће хтети да убије Звер, већ ће се, као јунакиња свога времена, савременица нат човека (или као Сологубова „чаробница змија“), приближити звери, „уживеће“ се у материјално, јер је то „једини истинити пут“, при чему је „доживети што и сазнати, и једини истинити пут иживети се: материјалног, из психичког себе емановати нематеријална бивања духа“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991a: 54). Потврђујући ову мисао, Марија ће се доиста материјално *иживећи*, тј. умреће на крају свог веза. Но, као што је Лиза изгубила телесни вид, да би стекла духовни, тако и Маријин предсмртни „смешак“ („чему се смешила истоветно као први пут кад се насмеши?“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 24) сведочи о неком „проницању“ – „кроз стварност у бесконачност“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 19).

Мисао да се кроз коначно спознаје бесконачно, кроз појмљиво непојмљиво, блиска је и Сологубу, њу реализује Лизин вереник Алексеј, кад у једном тренутку заборави све на свету, чак и своју љубав, и загледа се у црне-беле шаре ноћног лептира, који као да испушта црвенило фантазије из књиге на коју је слетео, а кад га Лиза упита о чему размишља, одговориће „мени се привиђа бесмртност“ (СОЛОГУБ 2002: 442). Нешто слично, али интензивније, доживљава и безимени наратор Настасијевићеве приповетке када се загледа у цветни орнамент на папучицама који је извезла Марија. Тролисти зелено-плави цвет покреће код безименог наратора доживљај скидања вела с „непребојне стварности“, „откривање истине постојања“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991a: 23). Сологуба, додуше, много чешће мучи сама „непробојност“ материјалне стварности, што не умањује његову чежњу ка ином битисању²⁶, у које је прелазак могућ само у ретким тренуцима медитације.

То би могао бити и тренутак Лизиног преласка с физичког на духовни вид, кад јој пред очима трепере само „љубичасте и жуте мрље“ и она не види „лепу и разнобојну мустру везеног прекривача већ се очаравајуће нијансе боја претварају у једну шарену мрљу, која се прелива и светлуца“ (СОЛОГУБ 2002: 450). Контемплацију боја, плаве и зелене, срећемо и код безименог наратора Настасијевићеве приповетке: „Од њих је то свитање тако плавим и зеленим објављује се и мирише!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 25). Кроз физички опипљив доживљај боје адепт спознаје мисао и приближава се тајни универзума („Вине се моја мисао. Ближи се час, мимоишли да се дозову и разреши страдања чвор и тајне!“ – НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 26), што

²⁶ Једна мистерија Фјодора Сологуба носи управо такав наслов *Чезња за другим световима* (Томление к иным бытиям).

је блиско Гетеовој *Теорији боје*, у којој је он успоставио везу између боја и духовних суштина. Познато је да се на Гетеову теорију надовезао у својим антропософским учењима и Рудолф Штајнер, који је у време настанка обе ове приповетке био водећа фигура епохе са својом школом, позориштем и многобројним ученицима и следбеницима. Из оквира нашег истраживања излази питање у којој мери су оба аутора била упозната са штајнеровским окултизмом. Довољно је рећи да се – зна Момчилу Настасијевићу он није био стран, и да се чак, како пише Зоран Глушчевић, и бавио окултним радњама и антропософијом (Глушчевић 1992: 76). А што се тиче Сологуба, он је окултизму најближи у „паранормалном“ роману *Сиварање леџенде (Творимая леџенда)*. Међутим, оно што је за нашу анализу најважније јесте поуздано сазнање да су се многе значајне личности из најближег окружења оба ова писца озбиљно бавиле антропософијом. Тако су антропософи били Настасијевићев близак пријатељ др Милош Радојчић²⁷, и Сологубу блиски аутори руског симболизма, Андреј Бели и Максимилијан Волошин.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1963.
- БОЧАРОВ, С. Г. *Генетическая память литературы*. Москва: РГГУ, 2012.
- ВЕСЕЛОВСКИЙ, А.Н. Поэтики сюжетов. *Историческая поэтика*. Москва, 1989.
- ВИНАВЕР, С. Нове песме Фјодора Сологуба. *Мисао* VIII (1922): 550.
- ГЛУШЧЕВИЋ, З. Духовна мисао Момчила Настасијевића. *Исходник* 3–4 (1992).
- ДЖЕЛСОН, МЕРИЛЛ. Тајное признание в инцесте в драмах Сологуба. *Русская литература* 1 (2000).
- КРЊЕВИЋ, Х. Прологомена за једно читање *Зайиса о даровима моје рођаке Марије, Поетика Момчила Настасијевића*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- ЛОТМАН, Ю. М. *Проблема сюжета. Структура художественного текста*.
< http://royallib.com/read/lotman_yuriy/struktura_hudogestvennogo_teksta.html>
- НАСТАСИЈЕВИЋ, М. Записи о даровима моје рођаке Марије. *Проза*. Новица Петковић (прир.). Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, М. *Есеји*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1991а.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, С. *Момчило Настасијевић човек и уметник*. Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 2012.
- ПЕТКОВИЋ, Н. Језик, мелодија, поетика. *Поетика Момчила Настасијевића*. Зборник радова. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- ПРОПП, В. Я. *Морфология сказки*. Ленинград, 1928.

²⁷ Настасијевићев близак пријатељ, др Милош Радојчић, који је за постхумно објављена пишчева дела (1938) приредио избор из часописа *Мисао*, био је, између осталог, и посвећени атропозоф (Цветковић).

- Палибрк-Сукић, Н. Библиотеке руске емиграције у Јужном Банату. *Панчевачко чи-
талиште*, 2011, новембар (3–6).
- Погодин, А. Л. Неоромантизам у руској књижевности. *Мисао* XIX, XX, XXI (1925).
- Погодин, А. Л. Фјодор Сологуб. У: Сологуб, Ф. *Избрана дела у два тома*. Исидора
Секулић (прир.). Михаиловић Људмила (прев.). Београд: Народна просвета, 19??.
- Силантьев, И. В. *Теоррия мойива в ойчесіивенном лиітерайуриведении и фолькло-
рисіиике*. Новосибирск, 1999.
- СОЛОГУБ, Ф., Лиза Барышня. *Собрание сочинений в шесіиі томах*. Том пятый. Москва:
Интелвак, 2002.
- Сологуб, Ф. *Избрана дела у два тома*. Исидора Секулић (прир.). Михаиловић Људ-
мила (прев.). Београд: Народна просвета, 19??.
- Столнић, М. Разлази и укрштања руске и српске књижевности између два рата. *Ру-
ско-срјска књижевна йрејлиіања*. Београд: Завет, 1994.
- Топоров, В. Н. Пространство и текст. *Текст, семаніика и сйрукйура*. Москва, 1983,
227–248.
- ЦВЕТКОВИЋ, К. *Чийање (не)сценичносйи драмских йтексйова Момчила Насйасије-
вића*. (необјављено).
- Целкова, Л. Н. *Мойив. Введение в лиітерайуроведение*. М., 2000.
- УСПЕНСКИ, Е. Од драме ка уметности филма. *Театйар Сологуба*. Нови Сад: Позоришни
музеј Војводине, 2011.
- УСПЕНСКИ, Е. Антропоним *Лиза* у руској књижевности: Крамазин и Пушкин. *Зборник
Маййице срјске за књижевносй и језик* 63/3 (2015): 719–739.
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б. *О йтеории йрозы*. Москва, 1929.
- Шмид, В. *Наррайологія*. Москва, 2003.

*

KEYSERLING, H. de, *Méditations sur-américaines*. Paris, 1932.

Ениса М. Успенская

МОТИВ ВЫШИВАНИЕ СВАДЕБНЫХ РУШНИКОВ В ПОВЕСТИ
БАРЫШНЯ ЛИЗА Ф. К СОЛОГУБА И РАССКАЗЕ М. НАСТАСИЕВИЧА
ЗАПИСКИ О ВЫШИВКЕ МОЕЙ РОДСТВЕННОЙЦЫ МАРИИ

Резюме

Имея ввиду тезис по которому „писатель мыслит мотивами“ основой нашей работы стало предположение что инспирацию для мотива *вышивание свадебных рушников* М. Настасиевич получил из повести Ф. Сологуба. Опираясь на учения (Веселоского, Проппа, Школвского, Лотмана) о мотиве как транстекстуальном, инвариантном феномене, в настоящей работе мы провели анализ конкретных фабулативных вариантов этого мотива в повести Сологуба *Барышня Лиза* и рассказе

Настасиевича *Зайиски о вышивке моей родсѣвенницы Марии*. Доказывая тезис что мотив программирует или обуславливает сюжет мы показали что мотив *вышива-ние свадебних рушников* в обеих литературных текстах развил схожую сюжетную структуру, так как основному мотиву вышивания в обеих такстах присоединилась тождественная цепь мотивов: ожидание, вышитые башмачки, зеркало, девушка и старуха, цветок, краска. Наконец, опираясь на тезис что сюжет определяет оконча-тельную идею литературного произведения, сравнивая повесть Сологуба и рас-сказ Настасиевича мы пришли к выводу что идея *вышивания* в обеих произведениях имеет отношение к травматическому состоянию человеческой психики первой половины двадцатого века, психики разделенной между ее сознательной и подсо-знательной частями.

Факултет драмских уметности
Катедра за теорију и историју драмских уметности
Булевар уметности 20, Београд
enisa.uspenski@gmail.com

Др Немања Ј. Радловић

ПОЛАРНО БРАТСТВО (LA FRATERNITÉ POLAIRE) У БЕОГРАДУ¹

Поларно братство било је окултно друштво које је деловало у међуратном Паризу. Према неким претпоставкама и штурим подацима у билтену који су издавали, имали су огранак у Београду, што није могло бити потврђено. У овом раду на основу ширег материјала, укључујући и архивску грађу, потврђујемо постојање београдске групе. У њој су била активна и нека важна имена српског културног живота тог периода.

Кључне речи: окултизам, културна историја.

1. Ко су Поларници? Године 1929. у Паризу се појавила књига под насловом *Asia mysteriosa*, потписана не мање мистериозним именом Zam Bhotiva, која је свету објавила следећу вест. На тибетанским Хималајима, тачније у Агартти, тајном иницијацијском центру, налази се братство мудраца натприродних моћи, који утичу на светска збивања и руководе развојем човечанства. Њихова неприступачност само је делимична, јер их је могуће контактирати путем особеног метода названог Пророчиште астралне силе (L'Oracle de Force Astrale). Тим путем својим представницима у Европи послали су налог да оснују, тачније обнове Поларно братство (или Братство Поларника) чија је дужност да спречи дејство црних сила и недаће које се надвијају над човечанством, те да усмере људе у правцу братства и истине. С том мисијом појавила се књига, за којом је званично почела да делује и група (мада су неки са методом и идејама изгледа били упознати и пре 1929). У овој књизи, потом у гласнику друштва, као и у две књиге објављене тридесетих година (Тими, Жеро) које су говориле о организацији, налазе се верзије званичне повести о пореклу.²

¹ У истраживању ове теме на различите начине су ми помогли: Биљана Цинцар Костић и Владимир Радовановић (Музеј СПЦ); John Patrick Deveney; Michele Olzi. Свима најсрдачније захваљујем.

² Историјат и учења друштва које дајемо у првом делу текста синтеза су података из грађе: ВНОТИВА 2012 (енглески превод, са предговором Колама Хејворда, 7–36); FILLE – ODIN 1935 (1967); THIMMY 1934: 159–181; GEYRAUD 1938: 57–66; GEYRAUD 1953: 125; као и доступни

Према њој, године 1908. извесни Марио Фиј (према француском читању; Филе према италијанском), из италијанско-француске породице, тад у тинејџерском узрасту, срео је у Бањаји (Витербо, у близини Рима, покрајина Лацио) испосника познатог као отац Јулијан. Овај је Фију поверио папире с аритметичким методом – *Пророчишће асиралне силе* – као путоказ ако га задеси нека невоља. Младић је и заборавио на њих, док их десет година касније у једном кризном тренутку није извукао и испробао. На постављено питање заиста је добио одговор који је долазио директно од тибетанских мудраца. Било је прекасно да уживо сретне оца Јулијана; овај је већ напустио Италију, где је боравио привремено, због окајавања греха и вратио се у свој хималајски дом. Пријатељ ког је срео у Египту наговорио га је да поставља и друга питања, а потом су прешли у Париз где су почели да упознају људе са овим окултним методом. Сама повест карактеристична је за легитимизације окултних друштава, а није тешко препознати ни неке топосе езотеризма и књижевности (мудри испосник, пронађени рукопис). Марио Фиј је, међутим, заиста постојао; његов сарадник звао се Чезаре Акомани и управо он стоји иза псеудонима *Zam Bhotiva*. О њима не знамо много, чак ни тачне датуме рођења и смрти; интересовали су се за музику: Фиј је и компоновао, а Акомани је објавио књигу о магији и певању. Братство Поларника које је основано 1930. односно, према њиховом саопштењу, обновљено из древности, привукло је одмах *crème* париског окултизма. Да је Акомани успео да привуче људе, говори већ то што су за књигу приложена три предговора. Њихови су аутори: новинар и писац Фернан Дивоар; песник и драматург Морис Магр; оријенталиста, специјалиста за тантризам Жан Маркес-Ривијер. Сва тројица били су истакнути окултисти и прикључили су се Поларницима. Четврти предговор написао је Рене Генон. У почетку веома заинтересован за ново друштво, које се позивало на неке од његових идеја,³ Генон се брзо разочарао, незадовољан одговорима Пророчишта, повукао предговор и напао групу у часопису *Изидин вео*. Знамо да су чланови били још неке истакнуте личности окултног миљеа: Жан Дорсен (право име Жан Труффо), Жана Канидо, Вивијан ди Мас, Виктор Бланшар, Анри Меслен де Шампињи (бискуп неогностичке цркве под именом Тау Хармонијус), надреалиста Жан Силвијус, мартиниста Жан Шабозо (син познатог мартинисте Огистена Шабозоа), грофица Мирјам Пижол-Мира, као и мање познати Рене Оден, Фернанда Гињар, Лидија Мартен. Са методом су били упознати и италијански окултисти Артуро Регини и Јулијус Евола; изгледа да је контакте са њима имао и Ото Ран (есесовац, аутор две књиге о катарима), као и Марија Нагловска (ауторка књига о сексуалној магији и вођа групе *Злајна стирела* посвећене таквој пракси). Међу именима чланова помиње се и принц камбоџанске краљевске куће. Поларници су тврдили да им се после смрти, преко меди-

бројеви билтена друштва (за 1933, 1938 и 1939 г.). Од секундарне литературе упућујемо на: INTROVIGNE 2003: 97–99; ГАЛТЊЕ 2012: 318–320; GODWIN 1996: 87–92.

³ Објавио је и чланак о иницијацијским центрима у броју за март 1931.

јума Грејс Кук, јавио и Артур Конан Дојл, за живота активни пропагатор спиритизма. Кук се после одвојила од Поларника и основала посебну енглеску групу Ложа Белог орла, која делује и данас.

Поларници нису били скривени: они су свету објављивали своју мисију. Били су и формално регистровани 1933. са Виктором Бланшаром као председником. Зна се да им је адреса била Авенија Жино 36 (Монмартр, у близини Цркве Светог срца). Постојала је и *La vie polaire. Partie consacrée aux groupes de la Fraternité polaire* која је примала на поменутој адреси по недељком 15-18ч. Ипак, није све било отворено: сем примене Оракула, реч је била о иницијацијском друштву које је имало обреде, лозинке и „симболичне процесје“. Рене Тими описује своју иницијацију: поларници су носили капуљаче на лицу; посвећен је троструким додиром магичног мача који је наводно припадао Јованки Орлеанки. Пошто је „Рене Тими“ највероватније псеудоним Мориса Магра (HAYWARD 2012: 13) овај аутобиографски опис има посебну тежину. На челу је био савет од девет чланова. Символ групе је била шестокрака звезда. Објављивали су часопис (двомесечник), замишљен не као збирка езотеричних студија (мада је ових било) већ орган комуникације међу члановима. До 1933. звао се *Bulletin des Polaires*, од те године *Les Cahiers de la Fraternité polaire*. Први број је изашао маја 1930. а последњи је био четвороброј за јануар–април 1939.

Напоследку, какав је заправо био тај метод комуникације с тибетанским мудрацима, тј. само Пророчиште астралне силе? Он почива на аритметичким операцијама. Поставља се питање које се, уз друге податке као што је лично име, име мајке итд., сложеним бројчаним поступцима преноси у нумеричке вредности, да би се потом другим аритметичким путевима бројке превеле у слова која представљају одговор на питање. Пример: „Можемо ли започети“ (публикацију)? Одговор гласи: „Не почињите до новембарског месеца јер сте тренуто окружени мрачним силама“. Питање: „Ко је Буда? Је ли његов пут исправан?“ Одговор: „Буда је Велико Светло. Сви путеви који воде ка светлу добри су“ (ВНОТНА 2012: 84; 131). Питања и одговори били су на италијанском, јер их је Фиј тако „добрио“ и начин рачунања био је прилагођен фонетици овог језика. Поларници наглашавају да се метод суштински разликује од гатања, нумерологије (мада симболичка вредност бројева 3,6,9 има велику улогу), Ји ђинга и сличних „филозофских машина“: одговор не долази од квалитета самих бројева или од надличних космичких процеса, већ је реч о непосредном контакту са тибетанским мудрацима – људима, мада свакако напреднијима од нас – који овим путем пружају одговор на конкретна питања. Реч је о некој врсти телепатије и комуникације путем астрала, за коју је потребно поседовање одређене „вибрације“. Сами математички детаљи процеса остали су тајна. Године 1967. појавила се књижица *Једно кабалистичко пророчанство* потписана именима Фијеа и Ренеа Одена (члана и једно време вође групе). Мада је година издања на књизи 1935, Национална библиотека Француске као годину издања наводи 1967. Наводно је реч о поједностављеној верзији методе која сад постаје јавна. Ипак, није сигурно

да ли је реч о истом поступку. Нека новија издања књиге *Asia mysteriosa* (рецимо, француско из 1995 или италијански превод) укључују и овај каснији текст као додатак, нека друга (енглески превод који користимо) одбацују је (HAYWARD 2012: 17). Свако ко жели може да испроба тај метод из 1967. и видеће да се на постављена питања заиста добијају граматички исправни, сувисли одговори. Ипак, треба истаћи две ствари које смо уочили: на питања постављена на српском, одговори су били искључиво на француском;⁴ мада граматички коректни, одговори нису имали много везе са питањем, већ су, како пророчишту и приличи, били питијски нејасни. Претпостављам да је реч о врсти алгорита; рачунским операцијама избацују се и комбинације унапред формиране (а довољно уопштене и нејасне) формулације.

Учење Поларника почивало је на вери у постојање иницијацијског центра, који руководи садашњим циклусом света. Тај центар потиче из древности, односно чува првобитну традицију из које су проистекле друге, историјски познате. Тибетански мудраци су огранак розенкројцерског братства које је емигрирало из Европе у Азију. На Оракулу астралне силе почивала су и пророчишта древног света, попут делфског. Атрибут „поларни“ уз источне мудраце не треба да збуњује: поларни је, како саопштавају, назив који се традиционално користи уз иницијацијске центре (о овоме детаљно пише Генон). Али, може се заиста односити и на северни регион, где је, на данашњем Северном полу или Хипербореји постојала цивилизација – чуварка првобитног открићења.⁵ Отуда и идеја о заједничком езотеричном језгру споља различитих религија и учења. Прави вођа Поларника ког група очекује („Онај ко чека“) изасланик је Агарте. Мудраци спречавају да Европа утоне у хаос, који изазивају тамне силе, а посебну мисију има Француска. Позивања на Девицу Орлеанску израз су овог националног месијанизма. Знамо да су се Поларници интересовали и за катарство и Грал, те да су изгледа на југу земље трагали за благом. Као своју одлику ипак истичу адогматичност. Циљ је остварење универзалног братства, као и заштита животиња, борба против егоизма, моралан и трезвен живот „посвећен жртви“. Изгледа да је након што је Акомани напустио групу, она постала популарнија, окренута практичној магији, астрологији и проучавању биља (GODWIN 1996: 91). Часопис је објављивао чланке, углавном блиске теозофским темама, али налазимо и окултни коментар политичких збивања (о Минхенском споразуму као спасу Европе), као и извештаје о раду огранака у Женеви и Британији. Постојала је и посебна женска група. Са окупацијом Француске 1940. угасили су се, као и друге сличне организације. Према једној тврдњи (Годвин) њихова су документа била похрањена у Теозофском друштву, одакле су их однели Немци. Припадници су отишли на различите стране (Маркес-Ривијер је постао истакнути колаборациониста и антимасонски пропагандиста вишијевског режима). Истраживање Поларника није једноставно.

⁴ Подсећам да је у изворној верзији основни језик метода био италијански.

⁵ Преглед ових идеја у популарно писаној монографији Џ. Годвина *Arktos* (в. горе).

Мада су, како смо навели, били познати у јавности, с друге стране још увек нема поузданих података о потпуном списку чланова, сменама вођства, међународним огранцима. Архивска грађа није доступна. Часопис је немогуће наћи као комплет (Национална библиотека Француске има свега два броја, друге библиотеке у свету по неко годиште).

Поларници се могу сместити у контекст француског и европског окултизма прве половине 20. века, на многе изворе и позивају се непосредно. Тема тајног добронамерног братства мудраца на Тибету које утиче на судбину света јавља се, наравно, код Блавацке. Велико бело братство махатми, односно узвишених учитеља има кључно место у теозофији, а касније је почела да му се супротставља Црна ложа. Теми подземног царства Агарте, коју је увео Луј Жаколио, коначан облик у ком је утицала на потоњи окултизам, дао је Сент-Ив д'Алведр књигом *Мисија Индије* (1886; 1910). Према њему, у Агарту владају мудраци по закону тзв. синархије. За Сент-Ивом је популаризацији Агарте допринела књига Фердинанда Осендовског *Звери, људи и богови* (1922), а теоријско образложење Агарте и теме Центра света пружио је 1927. Генон у *Краљу свеиша*. Од ова три аутора даље се пружају огранци митологије тајних подземних иницијацијских центара, мада је временом Агарт потиснута и у њу ејцу замењена Шамбалом. Теозофија је такође присвојила и адаптирала Шамбалу, митско место будизма. Тридесетих година, поред више теозофских аутора и наследника теозофије који се позивају на комуникацију са тибетанским махатмама, треба поменути Николаја и Јелену Рерих који стварају своју митологију Шамбале. Поларна тема такође је присутна у западном езотеризму (детално о томе код Годвина), рецимо почетком 19. в. код Фабр д'Оливеа, чијим се радовима користио Сент-Ив. Блавацка говори о поларној коренској раси; о поларној (хиперборејској) традицији као примарној посебно је писао Генон, а за њим и Евола. Тема универзалног братства такође указује на утицај теозофије. Астрал као средство комуникације у окултизам је увео Елифас Леви, да би брзо постао опште добро окултизма. Начин контактирања мудраца Пророчиштем астралне силе Масимо Интровиње повезује са наслеђем спиритизма, у чије баштинике смешта и Братство Поларника, а још више Ложу Белог орла, која, према њему, стоји између класичног спиритизма и каналисања (channeling) (INTROVIGNE 2003: 97–99). Поред овог тематског разматрања, треба поменути да су на историјском и биографском плану постојале вишеструке везе Братства са другим организацијама. Неки чланови писали су за теозофске часописе (Магр), неки су били мартинисти (Шабозо, Бланшар, Л. Мартен) и/или посвећеници и бискупи неогностичких цркава (Меслен), неки су били активни у пропагирању синархије (В. Ди Мас; Ж. Канидо) (SAUNIER 1971: 178; ГАЛТЪЕ 2012: 308), Вивијан ди Мас био је члан групе *Veilleurs* (Стражари) коју је водио Рене Швалер де Лубич (ГАЛТЪЕ 2012: 309). „Поларне“ теме провлаче се кроз стваралаштво припадника. Маркес-Ривијер тако у путопису кроз Индију описује наводни сусрет са мудрацем који му говори о розенкројцерском центру у Азији (MARQUÈS-RIVIÈRE 1937: 147–150). Приметан је амбивалентан

однос према Кришнамуртију, који се 1929. одрекао улоге светског учитеља и распустио Ред звезде Истока. Неки следбеници бугарско-француског езо-теристе Омрама Михаила Иванова хтели су да свог учитеља идентификују са „Оним који чека“. Следбеници А.М.О.Р.С. наводе да је њихов оснивач Спенсер Луис такође био посвећен у Поларнике. Према једној претпоставци иза оца Јулијана крије се алузија на италијанског езо-теристу Ђулијана (Јулијан!) Кремерца, преминулог маја 1930 (ГАЛТЪЕ 2012: 319). Поларници су били чланови FUDOSI (Универзална федерација иницијацијских редова и друштава), до искључења 1939 (због сукоба око вођства) (ГАЛТЪЕ 2012: 363). Реч је о вишеструким филијацијама, што је појава карактеристична за окултну сцену: чланства у различитим братствима, црквама и друштвима преклапају се. Разумљиво је да су Поларници ушли у митологизовану историју езо-теричних друштава; на тај начин их у своје књиге укључују аутори као што су Жан Парвулеско (*Пророчка сџирала*) или Жан Робен, који пише о езо-теричном хитлеризму али са антифашистичке позиције (ROBIN 1987: 64–68).

2. БЕОГРАДСКИ ОГНАНАК? У броју *Cahiers* за март–април 1936. помиње се да Братство има огране у Женеви, Њујорку и Београду, који раде под руководством Марија Фија. Овај ми је податак доступан индиректно преко књиге Џослина Годвина (1996: 91; 232).

Очекивано, овакав податак мора привући пажњу сваког заинтересованог за историју езо-теризма у Срба. Тај број билтена остао ми је недоступан. Годвин на мој упит, писмено па усмено, није могао да каже више од оног у књизи, уз отворену могућност да је можда реч била о само једној особи или о мистификацији. Независно од мене, Гордан Ђурђевић је за свој преглед езо-теризма у Југославији покушао да утврди више детаља, такође контактирајући Годвина, али исто без нових података.

„There is similarly a rumour about the activities of the little-known Order of Polaires in the region: Joscelyn Godwin (1993: 91) notes that there were „sister groups [of the Order] in Geneva, New York, and Belgrade, all working under Mario Fille’s direction“, although he admits that the actual (as opposed to „hopeful fantasy“) existence of the Belgrade group is highly conjectural“ (ЂУРЂЕВИЋ 2013: 84).

Чинило се да ће ово остати један од полупodataка који се провлаче кроз литературу без потврде и без одбацивања. Међутим, истражујући теозофију у домаћој култури наишао сам на библиографски податак који несумњиво потврђује везу барем једне особе са Братством Поларника. Наиме, у библиографији Ксеније Атанасијевић наводи се да је њен чланак под насловом „*Considération sur le monde et la vie dans la littérature populaire des Yougoslaves*“ објављен у *Cahiers de la fraternité polaire*, Paris, 1938, novembre–décembre 25–30; janvier–février et mars–avril 1939, 31–34.⁶

⁶ Библиографија у: Станковић 1970: 57–69. Ова јединица је под бројем 284.

Текст објављен у два наставка у два двоброја потписан је са „Др Х. А. (Belgrade)“.⁷ Као напомена стоји да је реч о „одломцима конференције коју је дао аутор“. Сам чланак не доноси ништа непознато, већ представља сажету верзију радова објављених на српском 1936–1939, посвећених филозофији народних умотворина (окупљени у Атанасијевић 2006: 105–177), нарочито *Теоријско филозофирање у нашим народним умотворинама*, *Схватање судбине у нашим народним умотворинама*, *О срећи у нашим народним умотворинама*. Издвојени су посебно делови о схватању Бога, судбине, среће, смрти. С обзиром на профил часописа, не изненађује што ауторка наглашава „многобројне окултне и мистичне силе“, „мистериозне и мистичне утицаје“ и „религиозне и мистичне елементе“; неки од ових израза срећу се и у српским верзијама, али је овде из опширнијих чланака издвојено управо оно што је интересовало публику билтена: „народна мудрост, стављајући човека у зависност од извесних окултних сила, замишља цео један свет натприродних бића“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 1939а: 34).

Овај податак заслужује већу пажњу. Да ли је у време интензивних француско-српских веза овај текст некако залутао у гласник једног окултног друштва или указује на чланство Ксеније Атанасијевић у Поларницима, на шта би упућивао интерни карактер самог билтена? Интересовања Атанасијевићеве за езотеризам нису непозната. Помиње их, на основу оставштинне, Љиљана Вулетић у обимном биографском прегледу (2005: 181–184). У деловима дневника објављеним у истој монографији видимо да је за време рата интензивно читала теозофске ауторе (Ледбитера, А. Безант, Бинарађадасу), као и да је „студирала Tharot“ (више пута у Вулетић 2012: 200–213); неким стварима из литературе била је разочарана, неке су оставиле утисак на њу. Нарочито је била заинтересована за питања посмртне егзистенције и „астралног плана“.

Сећања оних који су је сретали такође се дотичу ове теме. Владета Јеротић пише: Са Ксенијом Атанасијевић дошао сам у везу први пут у педесетим годинама XX века, и то преко београдског академика, математичара и антрополога Милоша Радојчића и теозофкиње, такође математичарке, Олге Татић, која ми је говорила да је К. Атанасијевић од пре Другог светског рата активан теозоф.... Нисам успео ништа да докучим. Ксенија се увек чувала преда мном да каже нешто више од уобичајених и очекиваних реченица једног несумњиво спиритуалистички оријентисаног философа..... С времена на време, ретко, процедила би кроз зубе своју увереност у реинкарнације које могу да објасне понешто необјашњиво из људске историје, мада и та њена увереност није била, бар за мене, уверљива (ЈЕРОТИЋ 2007: 146–147). Јеротић ми је и усмено потврдио да су се предратни теозофи и антрополози после рата састајали по становима, те да је ту била и Атанасијевићева. Сличне

⁷ Јединица је унета у библиографију за њена живота, а библиографију је саставила њена дугогодишња пријатељица (в. ниже) тако да нема сумње око идентификације ауторства и иницијала.

успомене из знатно каснијег периода има и Живорад Михајловић Славински, један од најутицајнијих домаћих окултиста. У уводу своје прве књиге *Психички ѿренинг индијских факира и жоџија* (1971) он каже:

Споменућу једно од својих раних искустава ове врсте. Пре десет година, као студент психологије на почетку, а имајући иза себе више година посвећених изучавању (чисто теоријског типа) индијске ортодоксне филозофије, дуго сам безуспешно покушавао да ступим у контакт са људима сличних интересовања, који би за разлику од мене поседовали практично знање. Трагајући тако, ступио сам у контакт са Др. К. А., женом која је у периоду између два светска рата имала истакнуту улогу на пољу филозофије у београдским интелектуалним круговима. Био сам обавештен да се она, поред осталог интересовала за системе практичне филозофије народа Далеког Истока. Била је једна од иницијатора групе људи сличних интересовања, групе која се бавила првенствено проучавањем западних херметичних система сродних са јогом [...] Њен став ме је сасвим изненадио. Саопштила ми је да зна неке људе који проучавају јогу, али да они та интересовања крију тако да не може да ми омогући контакт са њима. Што се тиче ње саме, Др. К. А. задржала се током тих многих година на нивоу сувопарног теоријског изучавања. Кроз разговор сазнала је да сам у то време читао радове Свамија Вивекананде и Артура Авалона. Зачудила се да тражим нешто више од књишког изучавања. 'Имате те књиге па их само даље изучавајте!' Била је типичан представник оне врсте људи који на саморазвиће гледају као на стерилно гомилање сувопарних чињеница и менталног баласта (Михајловић 1971: 2–3).

На другом месту, међутим, у аутобиографском роману *Праскозорје Аиваза* (2003) Славински описује управо окупљања предратних теозофа и антропозофа, каква помиње Јеротић, у једној кући на Сењаку седамдесетих. Миље остарелих окултиста приказан је с иронијом, а многа фикционална имена изведена су из стварних, тако да је ово делом и *roman à clef*: (Војин Васић је очигледно Војин Матић; Максим Драганић глумац Драган Максић; на другом месту помиње се и Драгош Калајић као Драгош Брозовић). „Међу напудерисаним лицима препознао сам Марију Јаковљевић, која је уочи рата стекла репутацију великог znalца класичне књижевности и филозофије, а потом била избачена с факултета, јер је цитирала податке из друге руке и приказивала их као оригиналне изворе. Она ме је посматрала накривљене главе, чинило се да се пита да ли сам заслужио да ми тај скуп повери своје мисли“ (Михајловић 2003: 170). Овде је Атанасијевићева већ приказана као активан учесник скупова. Њена затвореност по питањима окултне праксе (поготово према млађим људима) није доказ да праксе није било, као што ћемо документовати. Потврду навода из гласила Поларника требало је потражити у архивском материјалу. За то смо користили њен дневник за период 1937–1941. (узет као сасвим оквирни период контакта са Братством

судећи према датуму изласка чланка); дневник се чува као део оставштине у Архиву Музеја СПЦ.

Заиста, у дневничким записима из тог периода налазимо несумњива сведочанства: а) да је у Београду постојао огранак групе б) да је К. Атанасијевић била активан члан. 9. маја 1937. она бележи да чита *Bulletin des Polaires*, „па ме земаљске мизерије више не интересују много“. То је период њене борбе да докаже лажност оптужбе за плагијат. Видимо и да је прима-ла часопис барем годину дана пре него што је тамо објавила текст.

21. маја налазимо на скраћеницу S. des P.Soc. Она ће се јављати и касније и из контекста под другим датумима највероватније је да је треба читати као Section des Polaires Société.

25. јуна помиње се часопис, овога пута под именом *Cahiers*, те да је у њему изашао чланак „Le problème du mal“ који је написала М. Овде нам се открива да К. Атанасијевић није била једини члан. Како је пажљивим прегледом грађе утврдила Љиљана Вулетић, словом М.⁸ је у дневнику означена дугогодишња пријатељица Атанасијевићеве Зора Ђорђевић (Станковић).

Пошто је она слабије позната, направимо овде малу биографску ди-гресију, ослањајући се на Лексикон писаца Југославије и Српски биографски речник.⁹ Рођена је 21.10.1888, умрла је негде после 1980.¹⁰ Крштена је као Ернестина Јанковић (мајка јој је била Аустријанка Ернестина Рајшл, отац адвокат Андреја). Удала се са 16 година за официра Милоша Станковића, а на венчању (очигледно у склопу преласка на православље) узела је име Илинка. Објављивала је под више имена: Зора Ђорђевић, Зора Станковић, Вера Иванић, З.Ђ. Објавила је роман *Друђи дан, нови животи, друђи људи-днев-ник једног инвалида* (1938), иначе сасвим реалистички, без езотеричних тема; укључена је у *Антологију најновије лирике* Симе Пандуровића (под именом Вера Иванић),¹¹ има и чланке у часописима *Мисао*, *Правда*, *Воља*, *Животи и рад*, *Народна одбрана*. У рукопису су изгледа остала четири романа и више приповедака. Са Ксенијом Атанасијевић живела је деценијама, и након Ксе-нијине удаје за др Милана Марковића. У библиографији у Лексикону и у Српском биографском речнику, међу часописима где је објављивала такође се наводи *Bulletin des Polaires*, број из 1932 (нема месеца), тако да је тамо објавила најмање два пута.¹²

⁸ Слово би се можда могло читати и као И, што би одговарало Зорином имену Илинка, али усвајам читање из биографије Љ. Вулетић као засновано на широј грађи.

⁹ ЛПЈ 1979 т.2 (аутор одреднице је Милан М. Николић); СБР 2007, т.3 (ауторка одред-нице М. Нововић). Подаци из Српског биографског речника понављају оне из Лексикона писаца.

¹⁰ Лексикон писаца Југославије састављен је за њена живота а Српски биографски лексикон наводи да је умрла после 1970; према Љиљани Вулетић надживела је Ксенију, дакле умрла је после 1980.

¹¹ Песма у прози *Не жури*, стр. 74–76. (Београд, 1926).

¹² Пошто је Лексикон писаца Југославије састављен за њена живота, могуће је да је она сама дала податке аутору одреднице.

Ово је уједно одговор на питање: како се у библиографији Ксеније Атанасијевић уопште нашла референца из тешко доступног окултистичког билтена? Прву библиографију филозофиње саставила је 1970. управо Зора, овде потписана као Станковић. Касније библиографије (Добрило Аранитовић, чланак у Српском биографском речнику, библиографија у студији Ружице Петровић)¹³ највероватније су податак преузели одатле.

Вратимо се дневнику.

16. јуна 1939. опет налазимо помен седнице des Pol. Sec. (тумачим као: des Polaires Section) „Тоза није био. М. читала врло документовано и интересантно предавање о Атлантиди“.

31.12.1939: „Код М. седница des P. Sec. Врло добро. Волим што смо [] тако завршили. Веома пријатан штимунг био.“

28. јануара 1940. опет се бележи код М. седница des Pol. Sec. „М. држала доста добро и брло успело предавање о татвама. Исто тако беспрекорно је говорила Ледбитерову медитацију“.

21.априла „Код М. седница des Pol. Sec. Били Душан и Оља. Све добро и успешно било“.

25. маја „Код М. Seance des Pol. Sec. Није био F. и жена коју смо позвали. Тачно сам знала да неће доћи. То су спречили Д. и Г. који су били код М, али који су неискрени“. Како видимо, сем К. Атанасијевић и Зоре Ђорђевић, ту је било још чланова. Неке нисмо у стању да идентификујемо (Тоза? Д. и Г?). Међутим, Ј. Вулетић открила је ко стоји иза латиничног слова Ф и њену идентификацију овде преузимамо. То је Сима Пандуровић, који је био дугогодишњи пријатељ обе ауторке, а Ксенију Атанасијевић јавно је узимао у заштиту у време скандала са њеним искључењем са Филозофског факултета. Писао је и приказе Зориних књига. Ово је једини датум под којим смо нашли помен Пандуровићевог шифрованог имена. Је ли он иначе долазио на седнице као члан или је Ксенија покушавала да га укључи па је разочарана његовим недоласком? Обе могућности су интересантне. Можемо нагађати и о именима Оља и Душан која се помињу заједно. Могуће је да је Оља управо Олга Татић коју Јеротић помиње као контакт са Атанасијевићевом. У теозофском билтену *Теозофски радник* (1940), који је издавало Југословенско теозофско друштво са седиштем у Загребу, помиње се да су 14.6. из Београда дошли у Загреб Зора Ђорђевић-Станковић, Олга Мркшић и Душан Татић, а да је Олга држала предавање. После рата, у истом билтену (1946, 5, стр.2) поново се даје вест о посети: овог пута да је Олга Татић присуствовала годишњој скупштини друштва. С обзиром на то да је београдска теозофска лока имала мало чланова, највероватније је да је реч о истим особама а да их истовремено можемо идентификовати са Ољом и Душаном из дневника, тим пре јер се помињу у у том документу као теозофи (вид. ниже). Очигледно се Олга Мркшић у међувремену удала за Татића. Вероватно најзанимљивије сведочанство из дневника јесте унос од 20. ја-

¹³ Д. Аранитовић у Атанасијевић 2006: 327–407; Петровић 2004.

нуара 1940. К. Атанасијевић помиње како је др Милану Марковићу (с којим је тад у вези, а који ће касније постати њен супруг) показала „одговор из Oracles des forces astrales“. Штавише „После је почео да се љути због одговора des Forc. Astr. Подивљао је и вређао опет....Казала сам да сме да не верује у тачност одговора, али ни у том случају не сме мислити да сам ја измислила“. Судећи по контексту, можда је питање било везано за продају куће (крајем октобра исте године преселила се из Далматинске у Господар Јованову, заједно са Зором). Ово је сведочанство да је К. Атанасијевић (можда и цео кружок) била упућена у методу. Необична природа Пророчишта изазвала је очигледно и Марковићеву скепсу. Г. 1937. Ксенија и Зора бораве у Паризу од 14. августа до 9. септембра. Имамо, међутим, свега једно мршаво сведочанство о сусрету са представницима Поларника за тих скоро месец дана. 1.09. помиње се „сусрет са Гињарком која покушава да делује својим фразама“, али безуспешно: Ксенија бележи да јој никад у животу није било тако досадно. „Некад сам била бескрајно наивна и веровала да ми она може помоћи“. Штавише, следећег дана теозофи се помињу као бољи од Гињарке која „оперише фразе“. Да ли је Гињарка заправо Фернанда Гињар, која се јавља на више места као чланица Поларника? О њој не знамо много. Код Жероа се помиње да има „хришћанске тенденције“ (GEYRAUD 1938: 63) и да проповеда хришћанску добру реч љубави и братства (исто 65). У једном броју *Les Cahiers* објавила је чланак о магији и музици поводом књиге Акоманија о истој теми (IV, 2, 1933, 9.fevrier, 23–28). Интересовање за музику потрђује и каталог Националне библиотеке Француске према коме је на њене речи Марио Фиј компоновао песму *Brume d'automne* (1938). У бројевима за 1938. и 1939. извештава о раду група у Паризу, Швајцарској и Британији, објављује чланке о Јованки Орлеанки, о миру, као и обиман осврт на рад братства поводом деветогодишњице. Изгледа да је педесетих још била жива: када је Андре Бретон контактирао разне људе анкетом за своју особену историју уметности *Мађијска уметносћ*, на листи који му је послао алхемичар Ежен Канселије налази се и име Фернанде Гињар, са адресом, поред ког је додана напомена: *Les Polaires*.¹⁴

Поред сведочанстава о групи Поларника, налазимо у истом периоду и нека не непосредно везана за ову групу, али веома сродна. Овде их треба поменути јер нам дочаравају контекст, а и нека се имена понављају.

15. 12. 1939. помиње се да су Ксенија и Зора биле код Оље и Душана. „Било нас је осморо. Увек волим ту теозофску медитацију“.

5. 1. 1940. „Потом нас је Нед (?) одвела код Оље (?) на медитацију. Сем нас четворо био и Прес[...]ски[?]. без њега би још боље било“.

Ова активност укључивала је контакте са руским и хрватским теозофима.

¹⁴ <<http://www.andrebretton.fr/work/56600100594090>> Ни дневник К. Атанасијевић ни скенирани документ на сајту посвећеном Бретону нису превише читки, али изгледа да се у оба случаја наводи иста адреса: Boulevard Rochechouart (такође код Монмартра).

9. јануара 1940. „Оља је дошла код М., да се договоримо шта да се одговори Ваври, која тражи од нас чист живот, ако желимо да уђемо у езотеријску школу“.

Професорка математике по струци, Јелисава Вавра изабрана је 1924. за генералног секретара Југословенског теозофског друштва.¹⁵ Теозофско друштво је током постојања у Југославији између два рата најактивније било у хрватској и словеначкој средини (тамо је деловала и Слободна католичка црква, повезана с теозофијом, а у оквиру друштва деловао је и Ред звезде Истока). У Београду је постојала ложа „Исток“, коју је водио Војислав Кујунџић, лекар, друштвени активиста, масон, ротаријанац, крематиста. (Припадао је оном мањем делу српских масона заинтересованих за окултизам, док је за већину слободно зидарство била врста друштвене активности,¹⁶ тако да се у периоду 1923–1925. и отцепио од Велике ложе).¹⁷ Постојао је и огранак у Крагујевцу (*Iz teozofskog svijeta*, 10–11 (1938): 11). Руски емигранти имали су своју ложу *Јарослав Мудри* која није била део Југословенског теозофског друштва, већ је била подређена центру у Женеви. Њу је водила Лидија Брезински.¹⁸ Пошто ни српска ни руска нису биле многобројне, имали су и заједничке састанке (*Teozofija* 1/4 (1938): 20), што потврђује и дневник Вавра, која је годинама била на положају генералног секретара, преминула је 1946. а убрзо потом нове власти су друштво укинуле, да би дозволу за обнављање дале 1966. Езотеријска школа која се помиње јесте унутрашња секција теозофског друштва, основана још за живота Блавацке, намењена заинтересованима за „дубље проучавање езотеријске филозофије“. К. Атанасијевић била је не само активна у теозофији, већ очигледно заинтересована и за даље нивое учења.

8. марта 1940. са Зором иде код Оље а из Загреба стижу Вавра и Милица Градишник. „Медитација је испала врло снажна“.

Следећег дана Ксенија бележи да су она и „Мица“ (Градишник?) биле код теозофкиње (нечитко) где су били српски и руски теозофи. „Изгледа да ме воле ти теозофи“. „У пола 12. отишла сам код Оље, где је М. била већ отишла. Била је и Милица, договарала се са нама о оснивању комасонерије у Т.“

¹⁵ Од 1939. Теозофско друштво у Југославији.

¹⁶ Вреди навести утисак Божицара Ковачевића о предатној масонерији: „Скупови су својом слабом садржајношћу пре личили Друштву за улепшавање Врачара него клубу мудраца“ (АЈ 100–17–56; досије Божицара Ковачевића); додуше, не треба заборавити да је ова изјава дата Специјалној полицији за време окупације; приметно је да ту многи умањују значај и организације и свог учешћа.

¹⁷ Разговори које је са масонима и немасонима 1951–1952. водила ОЗНА; разговор са Антонијем Шокорцем АЈ 100–15–53; досије Димитрија Јуришића (АЈ 100–17–56); досије самог Кујунџића (исто).

¹⁸ Ирена Грицкат, чија је мајка тридесетих година учествовала у састанцима руских теозофа на Вождовцу, има сликовиту успомену: „Соба где су седели била је преграђена, па су у једној половини читали из Акаши-хронике (sic), а у другој, из дасака, застртој сламом и посутој не баш сувом пиљевином, стајала је коза млекуља“ (Грицкат 1994: 51)

Унос од 10. марта помиње опет скуп српских и руских теозофа где је говорила о Парацелзусу. Помињу се имена Милица, Зора, Душан, Оља и Лидија. Последње име је можда Лидија Брезински.

11. марта Ксенија је опет код Оље, где Милица чита рад о Атлантиди. „Она и ја смо имале једну успешну медитацију“.

Након ових неколико дана интензивног контакта, у мају, под већ наведеним датумом 25.5. две неидентификоване особе „Д. и Г.“ помињу се као проблем: „Навалили су прво да идемо М. и ја [...] у Загреб са Г. да добијемо масонско посвећење, а сад само петљају нешто да се не иде. Тиме ми чине огромну услугу, јер ја иначе не бих ишла“.

Међусобне посете помињу и теозофски билтени: тако *Из теозофског свијетла* (г. 1, бр. 3, април 1938, стр. 5) доноси извештај Милице Градишник о посети коју су она, Зора Шишић, Милена Шишић (супруга Ферда Шишића) учиниле српској и руској ложи у Београду.

У Краљевини Југославији постојала је масонска регуларна Велика ложа од које су се 1926. одвојиле две хрватске да би формирале Велику ложу *Либертиас*, тако да је хрватска масонерија била подељена на лојалисте и сепаратисте. Разлози одвајања делом су били националистички, а делом веће интересовање за езотеризам, иначе слабо присутно у Великој ложи *Југославија* (НЕНЕЗИЋ 1988: 385–387; МУЖИЋ 1989: 269–291, нарочито 288). „Под непосредним надзором и уз активно учешће Симболичке велике ложе Либертас у Загребу је 23. јануара 1932. године основана мешовита, мушко-женска комасонска слободна, независна и матица ложа Питагора I.O.S.R. Le Droit Humain, везана за истоимену ложу у Паризу“ (НЕНЕЗИЋ 1988: 385). (Као комасонска,¹⁹ није ни могла добити признање од Велике као регуларне). Међу именима оснивача налазимо теозофе: Валерија Мајерхофер, Јелисава Вавра, Ивка Роковић, Милан Рајхинг, Милена Шишић и Милица Градишник (МУЖИЋ 1989: 288; НЕНЕЗИЋ, исто). Са дозволом *Пиџагоре*, у Загребу је 1935 основана и комасонска ложа *Humanitas*. У априлу 1939 обавестили су загребачку полицију да престају с радом јер немају просторија (НЕНЕЗИЋ 1988: 387).

За М. Градишник забележено је у билтенима да је водила теозофску „медитативну ложу *Сава*“. Поред теозофске активности, била је, како видимо, присутна и у комасонерији. Њен масонски досије бележи да је рођена 8. јула 1890. у Осијеку. те да је припадала ложи бр. 962 *Humanitas* обедијенције *Le droit Humain*. Прва три степена стекла је у веома кратком размаку од неколико дана у октобру 1931. у бечкој ложи *Harmonie* а 8. марта 1936. примила је степене од четвртог до осамнаестог у ложи *Lux in Tenebris*.²⁰

¹⁹ Регуларна масонерија прима само мушкарце; комасонерија и мушкарце и жене. Првенствено је везана за ред *Le Droit humain* основан у Паризу 1893. Комасонерија је посебно постала популарна међу теозофима за време активности Ани Безант, примљене у *Le Droit humain*.

²⁰ Досије Милице Градишник чува се у Архиву Југославије у оквиру масонске грађе: АЈ 100–20–59 (бр. картона 241).

Ксенија Атанасијевић договарала се с Милицом Градишник о пријему у комасонерију, али на основу прегледане грађе не видимо шта је на крају било с тим; последњи коментар из дневника не показује ентузијазам. Очигледно је да међунационални односи који су утицали и на питања ложа нису играли улогу у овим контактима, већ да је пресудно било интересовање за иницијацију.

Као и у француском случају, јасно је и овде да се преклапају припадности неколиким групама: Поларницима, теозофском друштву, комасонерији. Уједно, неки хрватски и словеначки теозофи припадали су и Слободној католичкој цркви (Милан Рајхинг је био њен свештеник, касније и бискуп). Овоме треба додати и руске теозофе, међу којима је било и следбеника Рерихове агни јоге и припадника оног што бисмо назвали унутрашњим кругом Рериховог друштва (Радуловић 2016). Према поменима у теозофским билтенима, знамо да је ложу *Исѿок* посетио Јохан ван дер Сток, холандски теозоф, свештеник Либералне католичке цркве и припадник „*Le Droit Humain*“ (*Tezofija*, VIII/2–3 (1935): 29). Могуће је да је код београдских чланова Поларника теозофија била пут којим су приближили француском братству, као што је преко теозофије К. Атанасијевић постала у једном тренутку блиска комасонерији. Активност Поларника у Београду је, како видимо, била слична теозофској: медитације (укључујући и ону теозофа Ледбитера) и предавања, али очигледно и коришћење Пророчишта астралне силе.

У аутобиографији К. Атанасијевић помиње да је октобра 1942. Гестапо извршио претрес у стану и одвео је на саслушање, „где је одговарала на денунцијацију да су се у њеном стану држали масонски састанци, да је носила партизанима оружје у шуму, и да је држала предавања у Јеврејској читаоници. Само треће тврђење денунцијације било је тачно. Међутим, са масонима имала је сукоб на универзитету, а физички није била у стању да носи оружје у шуму“ (Атанасијевић 1972а: 3). Како видимо по извештају у Историјском архиву Београда (BdS I R-3), Ксенија Атанасијевић денунцирана је два пута (октобра 1942. и јула 1943) због веза са енглеским круговима, пријатељства са масонима и предавања у Јеврејској читаоници. Немачка полиција извршила је претрес у стану, али је није саслушала записнички и није предузела ништа против ње; она је оптужбе представила као дело личне мржње. Њена изјава о масонима може се узети као тачна (Владимир Ћоровић, ректор у време њеног напуштања универзитета, био је једна од кључних политичких фигура југословенске масонерије). Али прецизније говорећи, њени су противници били из редова регуларне масонерије, друштвено етаблиране и великим делом прорежимске. Она је одржавала контакте са припадницима нерегуларне, заинтересованима за окултизам. У искушењу смо да се запитамо није ли се денунцијација односила на састанке теозофа и Поларника које потказивач можда није разликовао од масона, али како потказивачка анонимна писма нису узор истинитости, највероватније је да су помени масона овде само „општа места“ овог одвратног „жанра“. (Иначе је и Специјална полиција за време окупације тражила изјаве од припадника

регуларне масонерије и испитивала их првенствено о политичким контактима, везама са иностранством и са јеврејском ложом *Бене берии*).

Још један путоказ веза Ксеније Атанасијевић са Поларницима јесу четири позитивна приказа књига Мориса Магра (1877–1941), члана Братства и писца предговора за књигу Акоманија (и из дневника видимо да га је читала у то време). Магр је аутор великог броја збирки песама, драма, романа као и окултистичких радова, провансалски регионалиста. Г. 1934. пишући о књизи *Љубав и мржња* она Магра види као инспирисаног „генијалним“ Манијем. Уједно провлачи учење о реинкарнацији као једином могућем објашњењу људских односа. Мада постоји мала дистанца према неким Магровим ставовима, закључак је: „Тако исход искуства и медитације француског писца добија сасвим спиритуалан смер, и одаје стројење трансцендентном, непобедно овоземаљским привлачностима“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 1934). Године 1936. поводом његове књиге *Кључ тајних ствари* пише да је писац „тесно упознат са хиндуским филозофским учењима и египатским светишћима“. Без икакве оградe она преноси Магрове тезу да је пре доласка „аријске расе“ Галија била насељена хиперборејским народима чији су друиди урезивали у камење мистичне симболе свастике. Друиди се, даље, као поседници тајних знања могу упоредити са халдејским магима, орфичким и питагорејским дружинама и есенима. Њима се стога упутио Јосиф из Ари-матеје са Гралом, који није посуда већ трајни живот, излаз из реинкарнација. Ксенија Атанасијевић све Магрове идеје представља без критике: чак каже да је Магров приступ бољи од рационалног, историјског или етнолошког. Он „зна о галској мистичкој и пророчкој духу оно о чему историчари немају ни далеку слутњу“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 1936). Дакле, једна окултна књига добила је похвалан приказ у једном од најугледнијих часописа тог доба, а рецензент је познати филозоф. Сама Магрова књига, како видимо, почива на неким важним темама француског езотеризма (келтизам, нпр. који ће касније наставити Робер Шару), а Хипербореја и Грал део су и митологије Поларника. У приказу Магрове књиге (1939) *Невидљива лейоша*, која је добила награду Француске академије, она ће га описати као једног од песника који средства уметности користи за медитацију. Три извора знања који се обично узимају као супротни – мистични, интуитивни и интелектуални – код Магра су спојени. Такав приступ пружа теодицеју продубљенију од оне која нуди религија а „обделавање духовности једини је пут правоме човеку из кошмара“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 1939б). Ово није књижевни приказ већ похвала иницираноме. Исте године пише приказ књиге *Највише природна посредовања*. Мада мисли да су њени закључци о посмртној егзистенцији и оностраном песимистички, она га хвали као ретког znalца езотерије и недогматског истраживача (АТАНАСИЈЕВИЋ 1939г).

Овде је пожељно направити мању дигресију о месту езотеризма у текстовима Ксеније Атанасијевић; колико због тога што до Поларника долазимо преко њене грађе, још више због значаја ауторке. Још 1926. она објављује текст о Сведенборгу, а 1933. о Гетеу и окултизму. У делима периода о ком

говоримо занимање за езотеричне теме веома је присутно: пише о Парацелзусу (1937), Аполонију из Тијане (1939), Рудолфу Штајнеру (1940). У то време постигла је договор са Гецом Коном да преведе *Велике њосвећенике* Едуара Ширеа; на преводу је радила, како видимо из дневника, али је долазак рата то очигледно спречио, тако да се превод никад није појавио. Став према езотеризму у овим текстовима је, најблаже говорећи, проезотеричан. О Штајнеровој *Филозофији слободе* (докторска теза из његовог преокултистичког периода), пише као о слабој филозофској књизи, стављајући изнад управо Штајнера антропозофа: „Снага Штајнерова не лежи у философирању, него у интуитивном понирању у прадубине ствари...он је својом доктрином допринео, како је најбоље умео, да се разгрне један крај „Изидиног вела“ (Атанасијевић 1940). У предавању о есенима, које пореди са Парацелзусом и приписује им алегорично-езотеријско тумачење Постања, поред стручних радова, највише наводи Ширеа. Мада ће на једном месту рећи да он не пружа доказе, назива га истраживачем и научником; теза о Христовом посвећењу код есена (у „четврти, највиши степен“) дата је према Ширеу (АТАНАСИЈЕВИЋ 1939д).

Писала је и о езотеризму у домаћој култури: о Прерадовићу (1939ђ), раном спиритисти јужнословенског подручја, критички оцењујући спиритизам као наиван.²¹ Посебно је интересантан текст о Његошу (1934) где га поводом *Луче микрокозма* помиње као упућеног у езотеризам, а можда и иницираног у неко од езотеричних друштава. У истом раду помињу се: „езотерна религијска и филозофска учења која су, од најстаријих векова, у Египту, Индији, Грчкој, Палестини па и другим местима, чувана у ускоме кругу посвећених, да развијана даље у току времена, постану подстрекачи стварања многих мислилаца...“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 2006: 18–19). Она с једне стране задржава осећај за историјски приступ (помиње грчки утицај на есене), али с друге, као и у тексту о Магру (1936) говори о езотеризму као о једном и универзалном феномену. Оставимо засад отвореним питањима да ли паралеле које прави између различитих иницијацијских друштава показују типолошки приступ или пре говоре о њеном схватању езотеризма као јединствене традиције која се грана. Не изненађује што повлашћено место добија Индија. Поводом књиге индолога Павла Јевтића пише: „На жалост, оно што је од непрегледнога обиља индијских погледа на свет и живот потумачено европским народима, није обухватило врховне езотерне закључке хиндуских мага, анахорета и боготражилаца, ни њихове скривене праксе, којима се постиже избављење од тегоба и тортуре све нових кружења по егзистенцијама“ (2006: 261). И у *Филозофским фрагментима* (први том) може се приметити исти став: нпр. да су индијски мислиоци „визионарски открили“ монизам и илузорност вишеструкости (1929: 23). Будизам се хвали као религија највише филозофског карактера (1929: 56). Наводи се да људи приступачни телепатским стањима верују да познају раније животе

²¹ Став самих Поларника према спиритизму је двосмислен.

(1929: 37), али се одбацује прогресивистичко схватање реинкарнација (1929: 36), какво су заступали спиритисти и теозофи (1929: 33). У овом последњем ставу Атанасијевићева је ближа изворном хиндуизму, него западним окултистичким апропријацијама које су у 19. века реинкарнацију повезале са прогресивистичком идеологијом.²²

Један занимљив детаљ налази се у приказу књиге о Јованки Орлеанки. За јунакињу се наводи да је била обдарена телепатским способностима, а „истина је да је Жанин мач био хералдичан и мистичан“ (АТАНАСИЈЕВИЋ 1932). Место светитељке у учењима француског братства, које смо поменули, као и њеног мача, потврђују и чланци у гласнику које је писала Ф. Гињар.

Укратко, теза о постојању езотеризма као јединственог и универзалног, који се преноси у иницијацијским друштвима; вера у реинкарнацију (али не прогресивну), истицање индијске мисли обележавају њен рад. Прихватање Магрове тезе о северној традицији и уздизање индијских мудраца најближи су митологији Поларника.

Место езотеризма у стваралаштву Ксеније Атанасијевић тема је вредна засебног рада. Нека на крају овог екскурса буде поменуто само пар могућих смерница. Могло би се приметити да се у еклектицизму Атанасијевићеве лако нашло места и за езотеризам. Али би се исто тако могло рећи да еклектичност карактеристична за езотеризам одговара њеној сопственој, те да се ради о истом духовном етимону или сродности духа. Илија Марић приметио је да се од друге половине двадесетих година К. Атанасијевић окренула од рационалистичке интелектуалистичке мисли Петронијевићеве школе ка „словенској мисли“ и ирационализму (МАРИЋ 2006: 422–429). Место езотеризма у овом преокрету и његов очигледан утицај не треба занемарити. Ово утолико пре упада у очи ако се погледа њена теза о Бруну, из претходног („петронијевићевског“) периода, где докторанткиња нема много трпеливости за Ноланчеву „опскурност“ нити интересовања за магијски аспект његових дела. Она (као и многи други) није предухитрила Френсис Лејтс.

За детаљније одговоре најпозванији су филозофи и историчари домаће филозофије. Делује да не би било упутно правити разлику између „чистог“ дела Ксенијиног рада (филозофија) и оног „нечистог“ (окултизам). Љиљана Вулетић у свом заслужном и детаљном прегледу живота филозофкиње закључује по овом питању: „Управо као за једним од путева до утехе Ксенија је знала и сама да посегне за неким од тих учења или метода, посебно за теозофским и антропозофским. У свакодневном животу користила их је као посебну врсту самопомоћи, или ради постизања и јачања концентрације, али није била члан ни јавних ни тајних друштава. Била је врстан познавалац езотеријских и мистичних учења, окултизма и магије, познат и цењен не само у београдским и загребачким, него и у руским, француским и швајцарским теозофским и антропозофским круговима“ (ВУЛЕТИЋ 2005: 184). Ипак смо мишљења да је Ксенија Атанасијевић била знатно више повезана са неким

²² О карми и у другом делу *Филозофских фрајменаџа* (1939: 43).

удружењима, а да методе попут теозофских медитација није користила сам као психолошко помагало. Истраживања културе, међутим, често потискују улогу езотеризма што долази великим делом од наслеђа просветитељства.

Ова занимања Ксеније Атанасијевић могу се упоредити и са њеном феминистичком активношћу. Езотеризам је био повезан и са тадашњим женским покретом. Првенствено је теозофија, у којој је од Ани Безант постојао јак феминистички правац, омогућила артикулисање еманципаторских тежњи упоредо са окултистичким концептима. Оне су се и формализовале када се 1938. Женска секција Југословенског теозофског друштва придружила Југословенском женском савезу (*Iz teozofskog svijeta* I/10–11 (1938): 2). Ангажовање загребачких теозофкиња у комасонерији и планови Ксеније Атанасијевић за приступање делују као испитивање различитих облика тадашње „алтернативе“ где се комасонерија (као алтернатива политичкој и мушкој регуларној масонерији) преклапа са женским покретом. Исто тако, група списатељица које су биле у контакту са Атанасијевићевом а које су такође имале наклоности ка „мистичном“ (да употребимо чест, мада не увек одређен израз) заслужује да се испита са ове стране.

Док сам историјат Братства поларника у Београду може бити настављен даљим истраживањем архивске грађе, додаћу једно запажање везано за културну историју.

Ову појаву треба посматрати у најширем контексту културне размене где већ делује мање алтернативно. Не чини се случајним што је управо француско окултно друштво имало свој огранак овде. Време о ком говоримо врхунац је српско-француске културне и политичке сарадње.²³ Подаци о Братству поларника још једном потврђују француски утицај, добро познат из других облика друштвеног и културног живота, само на мање очекиваном месту. Занимљивост лежи управо у томе што окултизам, појава која се често описује као „маргина“, открива исти процес културних утицаја као и *mainstream*.

ИЗВОРИ

Архив Југославије. Фонд 100 (Масонске ложе).

Архив Музеја СПЦ. Оставштина Ксеније Атанасијевић.

Историјски архив Београда. Архива BdS-Београд.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. *Биографија др Ксеније Атанасијевић*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“. Инв. бр. 4435, 1972.

²³ И регуларна масонерија била је под француским утицајем.

- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Визионер Емануел Сведенборг. *Гласник Професорског друштва* VI/3 (1926): 160–164.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. *Филозофски фрагменти* 1. Београд: Геца Кон, 1929.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. *Филозофски фрагменти* 2. Београд: б.и., 1930.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Књига легенди о најпопуларнијој француској светици и јунакињи. *Време* 1932 (29. 11): 6.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Анализе љубави и мржње Мориса Магре. *Правда* XXX (1934) (11. 11.): 6.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Спиритуалистичка разматрања. *Идеје* I/31 (1935) (15. 6): 6.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Мистично-научне сугестије Мориса Магра. *Српски књижевни гласник* XLVII/2 (1936): 157–158.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Ново дело о Теофрасту Парацелзусу. Један савремени поглед на живот и рад средњовековног лекара и филозофа. *Правда* XXXIII (1937) (20. 12): 6.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија (Dr X.A). Considération sur le monde et la vie dans la littérature populaire des Yougoslaves. *Cahiers de la fraternité polaire*. Novembre-décembre (1938): 25–30; janvier-février et mars-avril (1939): 31–34.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. У трагању за невидљивом лепотом. Књига Мориса Магра. Награђена од француске академије. *Српски књижевни гласник* LIII/7 (1939): 522–525.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Аполоније из Тиане, философ и маг. *Српски књижевни гласник* LVII/1 (1939): 123–129.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Једна туробна и безисходна књига. *Правда* XXXV (1939) (5. 11): 13.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Једно братство проповедника мира и љубави међу људима. Ред Есењана коме је можда и Христос припадао. *Правда* XXXV (1939) (8–11.4). непагинирана страна.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Мистицизам Петра Прерадовића. *Српски књижевни гласник* LVII/6 (1939): 421–426.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. Поводом једног есеја о филозофији слободе. *Правда* XXXVI (1940) (10. 3): 17.
- АТАНАСИЈЕВИЋ, Ксенија. *Српски мислиоци*. Илија Марић (прир.). Београд: Плато, 2006.
- ВУЛЕТИЋ, Љиљана. *Живот и мисао Ксеније Атанасијевић*. Београд: Љ. Вулетић, 2005.
- ГАЛТЪЕ, Жерар. *Сыны Калиостро: египетское масонство, розенкрейцерство и новое рыцарство*. (Превод дела: *Maçonnerie égyptienne, Rosé-Croix et néo-chevalerie. Les fils de Cagliostro*, Paris, Ed. du Rocher, 1989). Москва: Ганга, 2012.
- ГРИЦКАТ, Ирена. *У лебдивом ходу: сећања*. Нови Сад: Матица српска, 1994.
- ЈЕРОТИЋ, Владета. *Посеје, одломци*. Београд: Ars libri, 2007.
- ЛПЈ: *Лексикон писца Југославије*. Нови Сад: Матица српска, 1979.
- МАРИЋ, Илија. Поговор. У: К. Атанасијевић, *Српски мислиоци*. Илија Марић (прир.). Београд: Плато, 2006, 417–439.

- МИХАЛЛОВИЋ, Славински, Живорад. *Психички ѿренинѣ индијских факира и жоџија*. Београд: ауторско издање 1971.
- МИХАЛЛОВИЋ СЛАВИНСКИ, Живорад. *Праскозорје Аиваза*. Београд: ауторско издање, 2003.
- НЕНЕЗИЋ, Зоран. *Масонерија у Јуџославији 1761–1980*. Београд: Зодне 1988.
- ПЕТРОВИЋ, Ружица. *Филозофија уѿихе Ксеније Аѿанасијевић*. Београд: Пешић и синови, 2004.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. Рерихов покрет у Краљевини Југославији. *Годишњак Каѿедре за срѿску књижевносѿ са јуџнословенским књижевносѿима* XI (2016): 31–67.
- СБР: *Срѿски биоѳрафски речник*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- СТАНКОВИЋ, Зора. Библиографија Ксеније Атанасијевић. *Филозофске сѿудије* (1970): 57–69.

*

- ATANASIJEVIĆ, Ksenija. *The metaphysical and gemoetrical doctrine of Bruno as given in his work De triplici minimo*. St.Louis: Warren H. Green, 1972.
- BHOTIVA, Zam. *Asia Mysteriosa. The Oracle of Astral Force*. Polair Publishing: London, 2012.
- DJURDJEVIĆ, Gordan. Hidden wisdom in the ill-ordered house: a short survey of occultism in Former Yugoslavia. Henrik Bogdan, Gordan Djurdjević (eds.). *Occultism in A Global Perspective*. Durham: Acumen, 2013, 79–100.
- FILLE, Mario Rene. *Un oracle kabbalistique*. Paris, 1935 (1967).
- GEYRAUD, Pierre. *Les sociétés secrètes de Paris*. Paris: Éditions Émile-Paul Frères, 1938.
- GEYRAUD, Pierre. *L 'occultisme a Paris*. Paris: Éditions Émile-Paul Frères, 1953.
- GODWIN, Joscelyn. *Arktos. The Polar Myth in Science, Symbolism and Nazi Survival*. Kempton IL: Adventures Unlimited Press, 1996.
- HAYWARD, Colum. Introduction. Asia Mysteriosa and the Polaires. Y: Zam Bhotiva *Asia Mysteriosa*. Polair Publishing: London, 2012, 7–36.
- INTROVIGNE, Massimo. *Il cappello del mago. I nuovi movimenti magici. dallo spiritismo al satanismo*. Milano SugarCo edizioni, 2003.
- Iz teozofskog svijeta* I/2. mart 1938.
- Iz teozofskog svijeta* I/3, april 1938.
- Les cahiers de la Fraternité Polaire* IV 1 (1933); 2 (1933) IX/1 (1938); IX /2 (1938); IX/3–4 (1938); IX/5 (1938); IX (dernier numéro du premier cycle) (1939)
- MARQUÈS-RIVIÈRE, Jean. *L 'Inde secrète et sa magie*. Paris: Les oeuvres françaises, 1937.
- MUŽIĆ, Ivan. *Masonstvo u Hrvata*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske 1989.
- ROBIN, Jean. *Hitler, l 'élu du dragon*. Paris: Guy Trédaniel éditeur, 1987.
- SAUNIER, Jean. *La Synarchie pu le vieux rêve d 'une nouvelle société*. Paris: Culture, Arts, Loisirs, 1971.
- Teozofija* I /4 (1928).
- Teozofski radnik* 13.VI 1940.
- Teozofski radnik* V (1947).
- THIMMY, René. *La magie a Paris*. Paris: Les editions de France, 1934.

Nemanja J. Radulović

POLAR FRATERNITY (LA FRATERNITÉ POLAIRE)
IN BELGRADE

Summary

Polar Fraternity (La Fraternité polaire) was occult society active in interwar Paris. Among its members were important names of French occult scene. According to some statements, as given in society's bulletin there was also branch operating in Belgrade in 1930s. However, this assertion could not be confirmed. Using archive materials, we demonstrate in this paper the existence of Belgrade group. The most important figure active in it was philosopher Ksenija Atanasijević, therefore we also pay attention to her attitude toward occultism. Ksenija and circle around her were also involved with Theosophy and Co-Freemasonry. Their interest in this overlapped with activity in feminist movement.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
nem_radulovic@yahoo.com

Др Александра М. Изгарјан

ПРОБЛЕМИ У ПРЕВОЂЕЊУ АФРОАМЕРИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ НА СРПСКИ¹

Кроз анализу превода дела афроамеричких књижевника објављених у Србији у периоду од 1990. до 2014. године чланак се фокусира на неке од најважнијих тема у савременим преводилачким студијама као што су (не)преводивост, еквиваленција, поетика, трансфер, дословно превођење, превод књижевних текстова и превод народног говора и сленга. Дата је подела на четири категорије преводивости које се затим разматрају у анализи корупса. Наведени су примери неадекватног превођења на лексичком, синтаксичком и прагматичком нивоу и успешна решења проблема у превођењу која се могу применити на сличне случајеве.

Кључне речи: преводивост, српски, енглески, студије превођења, афроамеричка књижевност.

1. Увод. Чланак се бави анализом превода дела афроамеричких књижевника на српски у периоду од двадесет пет година (1990–2014) и представља наставак претходних истраживања у оквиру пројеката *Компјаративно изучавање српске и сјране књижевности и културе: од превода ка рецепцији и везама – конјактним и тхиолошким, Српска и сјрана књижевност у конјакту и дисконјакту* и *Превод у сисџему компјаративних истраживања српске и сјране књижевности и културе*. Разлог због којих је афроамеричка књижевност узета као област проучавања превода јесте да је она друга по заступљености у Србији након англо-америчке књижевности (Изгарјан 2009б: 331–352), а упркос томе релативно мало је урађено у овој области. Корпус на којем се заснива анализа у овом чланку обухвата писце из различитих временских периода са поетиком која је варира од писца до писца (Тони Морисон, Алис Вокер, Џејмс Болдвин, Маја Анђелоу, Алис Данбар-Нелсон, Џамејка Кинкејд, Полете Чилдрес, Френчи Хоџис и Хариета

¹ Рад је настао у оквиру пројекта 178019 *Превод у сисџему компјаративних изучавања националне и сјране књижевности и културе*.

Мален). Будући да је корпус веома обиман, као и временски период објављивања дела у њему, резултати анализе су представљени у чланцима који су се фокусирали на различите аспекте књижевних дела и превода на српски (IZGARJAN 1999; 2003; 2009a и 2009b). Овај чланак у великој мери представља синтезу досадашње анализе тако да ће корпус бити подељен на два дела на основу временских периода (први од 1990. до 2002. и други од 2002. до 2014.) и књижевних дела који су укључени. Први део садржи дела више писаца а преобладајућа форма је кратка прича. Преводи ових кратких прича су били објављени у разним књижевним часописима у Србији. У другом делу фокус је на преводима романа Тони Морисон који су добили најпрестижније награде за књижевност како у Америци тако и у свету, најважнија је свакако Нобелова награда за књижевност која јој је додељена 1993. године. Ове преводе је објавила водећа српска издавачка кућа Лагуна. Код нас до сада није представљена анализа ових најновијих превода, а ни претходни преводи дела Тони Морисон нису детаљније анализирани па у том смислу чланак скреће пажњу домаће стручне јавности на успешна решења у превођењу дела ове књижевнице која се могу применити и на друге сличне случајеве.

2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР И ПРОБЛЕМ ТРАНСФЕРА У ПРЕВОДУ. Анализа превода афроамеричке књижевности пружа важан увид у неке од тема које су предмет дискусија у савременој теорији превођења као што су питање поетике, (не)преводивости, еквиваленције, трансфера, дословног превођења, превода књижевних текстова и превода народног говора и сленга. Мора се истаћи да се у овом чланку неће користити подела на „добре“ и „лоше“ преводе, већ ће он пре свега бити усмерен на поетику књижевног дела и проблем очувања те поетике у преводу. Због тога се превод овде схвата превасходно као процес, као чин читања у којем се „преводиоца мора предати тексту“ (SPIVAK 2001: 400; IZGARJAN 2015). У свом функционалном приступу грешкама у превођењу, Ејвелинг разликује оно што иницијално назива „глупим грешкама“ („dumb mistakes“) од „намерних грешака“. Ова друга врста грешака настаје када преводиоца циљано реши да створи текст који одступа од дословног површинског значења изворног текста (AVELING 2002: 1). Ове две категорије омогућавају Ејвелингу да постави питање зашто је неки преводиоца одлучио да примени одређени приступ у превођењу, које изборе су преводиоци направили у односу на трансфер одређених елемената из изворног у циљни језик и колико су адекватни ти избори и крајњи резултат, то јест превод (AVELING 2002: 8).

У овом чланку ће бити коришћен функционални приступ у комбинацији са когнитивно лингвистичким приступом. Самим тим он се неће бавити „глупим грешкама“ преводиоца, већ ће уместо тога анализирати намерне грешке и импликације које имају за превођење афроамеричке књижевности на српски. У свом чувеном делу из области студија превођења, *Когнитивна лингвистика и поетика превођења* (*Cognitive Linguistics and Poetics of Tran-*

slation), Елжбиета Табаковска је истакла да се „еквиваленција у књижевном преводу мора разматрати и на крају дефинисати, у оквиру поетике“ (1993: 3). Она се овде ослања на Јакобсонову дефиницију поетике, за њега она је „посебна функција језика, начин на који је информација структурисана у тексту и интегрални део лингвистике.“ Табаковска тврди да поетика превода треба да се бави еквиваленцијом на нивоу текста како би се постигао холистички приступ (1993: 3). Најважнији аргумент Табаковске јесте да је стилистичка еквиваленција у преводу „димензија сликовитости онако како се дефинише у оквиру когнитивне граматике“ (1993: 72). Она дефинише стилистичку компетенцију преводиоца не само у смислу језичке компетенције, већ што је много важније, у смислу њене/његове „способности да открије и препозна (подједнако у изворном и циљном језику) језичке нијансе у значењу: суптилне семантичке разлике које се налазе пре свега на нивоу димензије сликовитости“ (1993: 72). За њу је управо та компетенција оно што раздваја превод као занат од превода као уметности и укључује способност преводиоца да препозна индивидуалну димензију писца и њеног/његовог дела које се преводи, „суптилне начине на које индивидуална димензија – као индивидуални потези сликареве четкице – ко-егзистирају и ко-оперирају како би створили кохерентну и хармоничну слику“ (1993: 72).

Мада Табаковска не повезује директно поетику са стилистичком компетенцијом и способношћу преводиоца да пренесе индивидуалну димензију дела које се преводи, очигледно је да се поетика појединачног писца односи на њену/његову индивидуалност и начине на које комбинује различите књижевне фигуре. Имајући то на уму, овде ћемо се осврнути на још једну добру анализу језичке и културне/стилистичке компетенције преводилаца која, мада се односи на превођење метафора, може да се примени на питање (не)преводивости другог материјала који је специфичан за сваку културу као што су пословице, идиоми, итд. Наиме, Фернандез (Fernández) тврди да преводивост метафора зависи од тога до које мере говорници изворне и циљне културе деле културна искуства и семантичке асоцијације. Природно изванредан број варијабла утиче на процес превођења метафора: „културне референце, сврха комуникације, функционална релевантност, количина информација, типологија метафоре, контекст и његова ограничења, степен компатибилности концептуалних и формалних структура језика у питању, синхроне преводачке норме, издавајање из контекста, степен лексикализације метафора, компетенција преводиоца, конотације, итд.“ (FERNÁNDEZ 2011: 264). Постоје такође и екстерне варијабле које су важне за студије превођења као што су преводиочева употреба референтног материјала, временски притисак, ревизије превода, склоности и расположење преводиоца, услови клијената, итд. (FERNÁNDEZ 2011: 264–265). Они међутим неће бити предмет дискусије овог чланка будући да је његов фокус, као што је већ поменуто, на поетичкој еквиваленцији и посебним проблемима који се јављају у превођењу афроамеричке књижевности.

Како би прецизно разграничили између различитих типова преводивости, то јест могућности очувања садржаја/дословног значења, релевантних одлика синтаксичке форме (на пример метрика песме) и нијанси културолошких значења који су присутни у тексту, анализа ће се заснивати на четири нивоа преводивости.

1. *Преводивосћ садржаја*. Овај аспект преводивости се пре свега тиче очувања „дословног“ значења текста и степена до којег нешто може да буде преведено а да се у исто време очува садржај описан у тексту.

2. *Преводивосћ форме*. Ова одлика се тиче очувања формалних аспеката текста (риме, метрике, итд.) и углавном се односи на превођење поезије. Међутим, као што ће се видети у разматрању превода афроамеричке књижевности које следи, она је и уско повезана са поетиком и превођењем народног говора. Преводивост форме је нарочито битна у случајевима када се не могу јасно разграничити форма и садржај тако да непреношење форме из изворног у циљни текст неминовно доводи до губитка одређених елемената културолошког контекста изворног текста.

3. *Преводивосћ културолошких елемената*. Преводивост културолошких елемената укључује пренос посебних културолошких одлика који чине контекст и културолошких оквир одређеног књижевног дела. Конкретно у случају афроамеричке књижевности, преводивост културолошких елемената зависи од способности преводиоца да сачува контекст расних тензија између афроамеричке заједнице и доминантног белог друштва. Овим културолошким и историјским контекстом су се многи афроамерички писци бавили на више или мање директан начин. Аспект преводивости културолошких елемената такође укључује друге елементе афроамеричке културе као што је употреба афроамеричког народног говора. Мада су ти елементи најчешће интегрални део изворног текста, преводилац мора да постигне деликатну равнотежу између преноса тих елемената и читљивости циљног текста. Често то захтева давање додатних информација читаоцима, најчешће у облику фуснота, а с друге стране мора се пазити да текст не буде преоптерећен вишком информација (IZGARJAN 1999: 156–157). Стога се може рећи да је на много начина преводивост културолошких елемената повезан са следећим аспектом а то је преводивост супротности.

4. *Преводивосћ сујројносћи*. Афроамерички аутори често прибегавају употреби афроамеричког народног говора како би постигли неколико циљева. Свакако паралелна употреба народног говора са стандардним енглеским може да се дефинише као наративна стратегија мешања кодова која се често налази у делима мултикултурних и постколонијалних писаца и служи им да подрију доминацију енглеског као језика владајуће класе као и да га присвоје и преобликују у складу са својим потребама. Стога се може рећи да употреба афроамеричког народног говора представља веома важан елемент поетике афроамеричких писаца. Како би се постигла преводивост ове културне супротности између стандардног енглеског и афроамеричког народног говора и очувале импликације које она са собом носи, циљни текст

мора да сачува контрастивне одлике изворног текста и учини видљивим суштинске разлике између делова текста написаним на стандардном и не-стандардном језику. На пример, романи као што су *Њихове очи су зледале божа* (*Their Eyes Were Watching God*) Зоре Нил Херстон, *Најљавље око* (*The Bluest Eye*) Тони Морисон и *Љубичаста боја* (*The Color Purple*) Алис Вокер, заснивају се управо на овој разлици како би у први план довели разлику између беле и афроамеричке заједнице. У овим делима језик постаје оруђе за откривање наслага историје афроамеричке заједнице као и начин да се постигне интертекстуалност са другим делима која користе исту наративну стратегију. Неупитно је да се могу повући паралеле између дела Зоре Нил Херстон, Алис Вокер и Ленгстона Хјуза на основу њиховог инсистирања на употреби народног говора и ослањању на усмену традицију у којој је очуван. Управо та супротност, са свим значењима која је прате, даје снагу афроамеричког књижевности. У исто време, она је сведочанство болне историје Афроамериканаца у америчкој култури, њихове маргинализације и борбе да сачувају своју културу упркос притисцима да се асимилију као и допринос њиховом тријумфу у књижевности који је потврђен бројним наградама које су афроамерички писци примили.

Питање које овај чланак поставља, а делом на њега и одговара, јесте како се ове важне супротности могу пренети и како превести дијалектичку прозу заједно са њеним културолошким контекстом? Како би се ово постигло и створила успешна стратегија која обухвата сва четири горе поменута аспекта (формална и културолошка), морамо имати на уму да је афроамерички народни говор синтаксички комплексан језик који подлеже правилима као и било који други језик (cf. IZGARJAN 1999: 158–162). У вези са могућношћу превођења супротности, мора се истаћи да ће у овом чланку у процесу читања и интерпретације преведених дела у корпусу бити дата предност форенизацији као преводилачкој стратегији уместо доместикацији. Користићемо дефиницију доместикације као замене културних појмова из изворне у циљну културу и дефиницију форенизације као постизање паралелне егзистенције читавог спектра разлика између изворне и циљне културе и језика (IZGARJAN и PRODANOVIĆ-STANKIĆ 2015: 27). Док је доместикација оријентисана ка циљној култури и тежи да прилагоди изворни језик циљном језику, циљ форенизације је да тежи очувању сигнала изворне у циљној култури. Као што је приметио Лефевр, разлика између доместикације и форенизације се не своди само на употребу пригодне семантичке еквиваленције, „већ се ради о компромису између две врсте поетике, у којој (у случају доместикације) поетика примајућег система игра доминанту улогу“ (LEFEVERE 2001: 242). У сваком случају, једна од стратегија везаних за форенизацију јесте дословни превод будући да омогућава трансфер „културно-лингвистичких одлика једног језика – његове идиоматске изразе и његову сензибилност – на енглески на уштрб течности и моменталног разумевања“ (HASSAN 2006: 755). Мада некад може да укаже на границе преводивости и еластичности циљног језика, дословни превод може да буде од помоћи у превођењу поетике (HASSAN

2006: 755–756). У превођењу дела мултикултурних аутора који користе стратегију мешања кодова (то јест речи из две или више језика) дословно превођење метафора, игре речи и пословица може да помогне читаоцима да се упознају са различитим културама које су представљене у тексту. Свакако, мора да се узме у обзир да ли су изворна и циљна култура сличне и да ли деле исту искуствену реалност, у којем случају ће дословни превод бити прихватљивији (MAALEJ 2003). Фернандез, следећи идеје Шафнера, упозорава да ако дословни превод ствара асоцијације у циљном тексту другачије од оних у изворном тексту треба га избегавати, осим у случајевима када културне посебности морају бити наглашене (FERNÁNDEZ 2011: 269). Ти случајеви спадају у категорију преводивости супротности и биће разматрани касније у чланку на примерима неадекватног дословног превођења идиома са енглеског на српски језик у делима Тони Морисон.

3. Анализа корпуса афроамеричке књижевности преведене на српски. Анализа дела афроамеричких писаца која су преведена на српски показује да при коришћењу функционалног приступа и Ајвелингове поделе на „глупе“ и „намерне“ грешке постоји већи број „глупих“ то јест грешака из незнања на лексичком, синтактичком и прагматичком нивоу. Открива се чак и проблем недовољног познавања преводиоца афроамеричке културе и историје, а посебно непознавања правила који делују у оквиру афроамеричког народног говора. Ово незнање резултира преводима који мењају значење изворног текста у циљном тексту и који су понекад тешко разумљиви на српском. Ако узмемо у обзир четири аспекта преводивости, може се рећи да преводивост садржаја и форме није постигнута у преводима дела Алис Вокер, Џамејке Кинкејд, Тони Морисон, Алис Данбар-Нелсон, Полете Алис Данбар-Нелсон, Полете Чајлдрес Вајт и Френчи Хоиз. Ови преводи садрже читав низ примера погрешних превода на лексичком нивоу. На пример, у причи *Рециџа-џив*, Морисон се поиграва са различитим значењима придева *mean*: „Poor little girls who fought their uncles off but looked tough to us, and mean“ (MORRISON 1996: 362). Превод гласи: „Јадне девојчице које су се бориле са својим стричевима, али на нас гледале строго, и инфериорно“ (MORISON 1997: 118). У изворном тексту је очигледно да девојчице нису гледале нараторку, као што превод сугерише, као и да није адекватно превести придев *mean* речима строго и инфериорно као што је преводилац то урадио. Осим што не одговара значењу изворног текста, придев инфериоран не колоцира са глаголом гледати у српском. У реченици која следи „God, did they look mean“ (MORRISON 1996: 362), исти придев је преведен речју бедно: „Боже, како су изгледале бедно“ (MORISON 1997: 118) што опет не одговара изворном значењу. Још један пример погрешног превођења може се наћи у преводу идиома *to get a big bang out of something* у реченици „And Roberta thought her sick mother would get a big bang out of my dancing one.“ (MORRISON 1996: 363). Преводилац је идиом превео дословно: „А Роберта је мислила да ће њена болесна мајка добити велики ударац од моје разигране мајке“ (MORISON 1997: 119).

Овде циљни текст, због дословног превођења, имплицира да је Роберта мислила да ће нараторкина мајка ударити њену мајку. Напротив, изворно значење идиома имплицира осећање радости, узбуђења и сличан је идиому *to get a kick out of something*. Адекватан превод би био: А Роберта је мислила да ће њена болесна мајка уживати у друштву моје мајке која је увек била добро расположена. Други примери неадекватних превода, који су резултат непознавања енглеског језика, укључују дословно превођење придева, именица и глагола што доводи до нетачног преноса смисла изворног у циљни текст будући да концептуални домени у енглеском у овим случајевима не кореспондирају са концептуалним доменима у српском. На пример, именица *mouthful* у фрази „Sounds like a mouthful“ (MORRISON 1996: 368) преведена је дословно „Звучи као пуна уста“ (MORISON 1997: 128) што ништа не значи на српском. Пригодније решење би било употребити идиом *сломити језик* који функционише и у српском и у енглеском, мада га више срећемо у српском. Будући да су типови горе наведених грешака који се тичу преводивости садржаја у преводима афроамеричке књижевности на српски детаљно анализирани у другом чланку (IZGARJAN 2009a), фокусираћемо се овде прво на проблеме у превођењу који су повезани са аспектом преводивости форме и културолошких елемената.

У вези са очувањем поетике и културолошких аспеката изворног текста који спадају у категорију културолошке преводивости, корисно је скренути пажњу на намерну грешку у преводу коју је Надежда Обрадовић начинила у преводу горе поменуте кратке приче Тони Морисон *Реципацијив*. Наиме, у тој причи о две девојчице, једној из беле а другој из афроамеричке заједнице, најважнији елемент поетике и наративне стратегије Тони Морисон јесте њено избегавање да експлицитно дефинише, све до самог краја приче, расно порекло обе девојчице. Она веома вешто користи контекст и коментаре који се могу сматрати типичним за обе заједнице и наизменично их повезује са ликовима збуњујући на тај начин читаоце и остављајући их упитаним над загонетком расне припадности јунакиња приче. То их неумитно наводи и да размисле и о сопственим претпоставкама о белој и афроамеричкој заједници као и расним категоријама, па и могућим предрасудама и стереотипима које их прате. Међутим, у преводу Надежде Обрадовић, на самом почетку приче, јасно је наведено која девојчица је бела а која црна. Док с једне стране овакав намерни отклон од значења изворног текста чини само читање лакшим и појашњава питање расе, с друге стране, оно онемогућава читаоца да створи сопствене утиске и учествује у игри погађања која функционише као најинтересантији део и срж изворног текста. У том смислу, намерна грешка Надежде Обрадовић битно мења искуство читања изворног текста као и доживљај расних категорија у делу најпрестижније афроамеричке књижевнице (IZGARJAN 2009a: 558).

3.1. ПРЕВОЂЕЊЕ МЕТАФОРИЧНИХ ИМЕНА. Још један важан аспект поетике афроамеричких писаца јесте њихова употреба симболичних имена који у

себи садрже слојеве афроамеричке историје. Превођење имена и надимака је свакако један од проблема у преводилачким студијама који је био тема многих појединачних анализа и овде ће само укратко бити речи о најсликовитијим примерима из корпуса. Уопште узевши, постоје два приступа превођењу симболичних имена и надимака: фонетска транскрипција или превођење (у случајевима када имена и надимци доприносе карактеризацији ликова или када функционишу као метафоре које садрже значење посебно важно за заплет књижевног дела). Понекад је други приступ, то јест превођење на српски, веома тешко будући да преведена имена могу чудно звучати при промени кроз падеже, али као што ће се видети из дискусије о преводима романа Тони Морисон, могуће је успешно решити овај проблем. За који год приступ да се одлуче преводиоци, најбитније је да буду доследни како би се спречило збуњивање читаоца. Управо насупрот овом правилу поступа Надежда Обрадовић у преводу приче Френси Хоџис пошто алтернира између ове две опције без доследности, то јест преводилачке мотивације која би стојала иза њених решења. Стога би се ови преводи могли сврстати истовремено и у Ејвелингову категорију „глупих“ и намерних грешака. На пример, један од јунака приче Вили Ли (Willy Lee) се обраћа наратору са *Slim* (HODGES 1980: 101–104) у значењу танка јер је мршава, међутим Обрадовић транскрибује овај надимак на српски као *Слим* (HODŽIZ 1997: 147–149) и при том не даје додатне информације о грађи нараторке које би објасниле читаоцу значење надимка садржаном у енглеској речи *slim*. Један од ликова у истој причи има надимак *pops* (Hodges 1980: 100) (у колоквијалном значењу старкеља) што Обрадовић поново транскрибује као *Појс* без појашњења (HODŽIZ 1997: 100). С друге стране, надимак *Droopy-eyed* (HODGES 1980: 103–105) преводи дословно *Оборенко* (HODŽIZ 1997: 149). Не само да ово није уобичајен израз на српском, већ пружа информацију да лик држи очи оборене што је често одлика стидљивих људи иако у причи то није случај (HODŽIZ 1997: 147). Мада се може рећи да дословни превод обогаћује српски језик новим изразима, превод Обрадовић је проблематичан јер је из контекста приче јасно да надимак овог лика није у великој мери повезан с његовим очима (као што превод Обрадовић сугерише), већ пре свега потиче из његове лењости и незаинтересованог става према животу. Могуће решење у српском би било *Млишавко* јер рефлектује и његов став и говор тела (cf. IZGARJAN 2009a: 565).

У роману Тони Морисон *Вољена*, имена места и људи имају метафоришно значење и рефлектују болну потрагу Афроамериканаца за новим идентитетом у покушају да оставе за собом терет прошлости проведене у ропству. Плантажа је иронично названа *Sweet Home* (Слатки дом), мада за робове живот на њој сигурно није био слadak, као што им она није била ни дом. Назив куће главне јунакиње 124, функционише као веома комплексна метафора јер број 3 који недостаје у низу симболично представља одсуство трећег детета, Вољене коју је Сета убила како би спречила да падне у руке робовласницима. Број који недостаје представља не само дете које недостаје

већ и све људе који су погинули током робовласништва остављајући за собом огромну празнину у колективном памћењу Афроамериканаца (ИЗГАРЈАН 2012: 420). Преводаца овог романа, Дијана Радиновић, одлучила се да преводи имена ликова и та опција добро функционише у роману. Једини изузетак је име лика Baby Suggs које транскрибује као Бејби Сагс (Морисон 2013) и за ово одступање од стратегије у остатку текста није дато објашњење. Право име ове јунакиње је Џени Витлоу (Jenny Whitlow) и наденуо га јој је робовласник, међутим она га одбацује када је син ослободи ропства и узима име Бејби јер јој је муж тако тепао. У исто време то име рефлектује њен физички изглед будући да је описана као малена, ситна жена. Не постоји разлог зашто ово име не би било преведено на српски као Малена јер може да функционише и као израз нежности и опис лика.

Стемп Пејд (Stamp Paid) још је један лик који сам себи даје име након бекства из ропства јер жели да ново име буде симбол његове слободе али и велике цене коју је за њу платио будући да је морао да гледа како се његова жена подаје робовласнику како би сачувала свој живот и живот свог мужа. Стемп Пејд постаје члан организације која је помагала робовима да побегну из ропства (Underground Railroad) и као поштар или курир пребацује робове на слободну територију. Радиновић је изабрала решење да преведе ово име као Жиг Плаћен (MORISON 2013) (често користећи само његов први део Жиг јер се лакше мења кроз падеже). Њено решење заиста преноси метафорично значење изворног текста, нарочито именица жиг јер може да се односи и на поштанску марку и на ознаке које су робовима биле врелим гвожђем утиснуте у кожу како би се одредила њихова припадност одређеном власнику и плантажи.

Други примери веома компетентних преводилачких решења могу се наћи у преводу Дубравке Срећковић Дивковић романа Тони Морисон *Соломонова ђесма*. Срећковић Дивковић је изабрала да преводи метафорично значење имена у оба романа и ови преводи одлично функционишу на српском. *Соломонова ђесма* је нарочито захтеван роман у погледу преводјења имена, више од било ког другог романа Тони Морисон (осим можда *Вољене*) самим тим што имена ликова садрже бројне нијансе значења. Срећковић Дивковић је показала завидну преводилачку компетенцију у преводу која почива не само на знању језика, већ пре свега на познавању историје и културолошке позадине афроамеричке заједнице. Самим тим, она није начинила ниједну грешку која би потпадала под четири категорије преводивости. На пример, надимак главног јунака Млекације Мртваца (Milkman Dead) одсликава његов живот размаженог јединца успешног афроамеричког предузетника Мејкона II Мртваца (Macon II Dead) и унука др Фостера (Foster) првог афроамеричког доктора у граду. Наденуо му га је поштар који је кришом видео Млекацијину мајку како га доји када је већ напунио четири године. Надимак наглашава не само његову размаженост, већ помоћу асоцијације на белину млека потенцира опсесију његовог оца и деде белом расом и жељу да се асимилишу у белу заједницу. Он открива ироничан отклон

афроамеричке заједнице од целе породице јер ни Млекација ни његов отац не знају ко и како му је дао понижавајући надимак. С друге стране, презиме Мртвац симболично представља брисање афроамеричког идентитета јер га је Млекацијином деди дао пијани војник након америчког Грађанског рата. Ово презиме говори о духовној немоћи афроамеричке заједнице током периода након Грађанског рата и убиства председника Линколна када су Афроамериканци схватили да неће добити равноправан статус у држави нити финансијску и политичку слободу коју им је Линколн обећао.²

Један број ликова носи имена узета из Библије као што су Пилат и Прва Коринћанима (Pilate, First Corinthians) која представљају посебан изазов за превођење јер се тешко мењају кроз падеже али Дубравка Срећковић Дивковић се успешно изборила са овим проблемом у преводу (на пример Прва Коринћанима Дед) и није прибегла транскрипцији. Ово је свакако боља опција јер преноси помало неуобичајен ефекат који ова имена имају и у енглеском то јест изворном тексту. Једини изузетак јесте транскрипција презимена Дед (Dead), уместо превода на српски. У овом чланку је намерно употребљен превод како би се направио контраст са преводом Срећковић Дивковић. У напомени на крају књиге Срећковић Дивковић је дала објашњење за ову одлуку која почива на њеном утиску да презиме представља у изворном тексту загонетку за читаоца тако да је желела да очува исту врсту загонетности у свом преводу што је свакако легитимно решење (MORISON 2013: 410). Она са правом примећује да је цео роман ода афроамеричким именима и даје веома детаљну и богату расправу о свом преводу најдужег пасуса у роману посвећеном именима који садржи низ референци на афроамеричку културу. Због заиста разноликих тешкоћа као и раскоши метафора у овом пасусу овде дајемо и изворни и циљни текст како би се читаоци упознали са свим нивоима значења:

„Their names. Names they got from yearnings, gestures, flaws, events, mistakes, weaknesses. Names that bore witness. Macon Dead, Sing Byrd, Crowell Byrd, Pilate, Reba, Hagar, Magdalene, First Corinthians, Milkman, Guitar, Railroad Tommy, Hospital Tommy, Empire State (he just stood around and swayed), Small Boy, Sweet, Circe, Moon, Nero, Humpty-Dumpty, Blue Boy, Scandinavia, Quack-Quack, Jericho, Spoonbread, Ice Man, Dough Belly, Rocky River, Gray Eye, Cock-a-Doodle-Do, Cool Breeze, Muddy Waters, Pinetop, Jelly Roll, Fats, Lead-belly, Bo Diddley, Cat-Iron, Peg-Leg, Son, Shortstuff, Smoky Babe, Funny Papa, Bukka, Pink, Bull Moose, B.B., T-Bone, Black Ace, Lemon, Washboard, Gatemouth, Cleanhead, Tampa Red, Juke Boy, Shine, Stagglee, Jim the Devil, Fuck-Up, and *Dat Nigger*“ (MORRISON 1977: 333–334).

У својој расправи (MORISON 2013: 409–413), Срећковић Дивковић показује познавање афроамеричке културе, нарочито цез музике на којој у великој мери почива текст Тони Морисон. Њен превод, заједно са објашњењима,

² Више о метафоричном значењу имена у овом роману видети у IZGARJAN (2014: 21–35).

сведочи како садржај, форма и културолошка преводивост могу да буду постигнути а да се у исто време очува аспект преводивости супротности.

„O njihovim imenima. Imenima koja su dobili zahvaljujući čežnjama, postupcima, manama, događajima, greškama, slabostima. Imenima koja su bili сведoci. Mejkon Ded, Pevaj berd, Krouel Berd, Pilat, Reba, Agara, Magdalena, Prva Korinćanima, Mlekađžija, Gitara, Tomi železnica, Tomi Bolnica, Empajer Stejt (on je samo stajao i njihao se), Malecki, Slatka, Kirka, Mesec, Neron, Jajasti Okruglasti, Setni, Skandinavija, Kva-Kva, Jerihon, Proja, Ledenjak, Trbušina, Kamenita Reka, Sivo oko, Kukuriku, Hladni Vetar, Mutna Voda, Borova Krošnja, Rolat s Džemom, Debeljko, Olovni Stomak, Bo Didli, Mače Gvožđe, Drvena Noga, Sin, Kratež, Slatki Čadavi, Smešni Tata, Buka, Ružičasti, Los, B.B., Krmenadla, Crni Kec, Limun, Prakljača, Brbljivko, Čistoglavi, Riđi Tampa, Džuboks Momak, Sjaj, Klimatavi Li, Džim Đavo, Zajeb, i Taj Crnac“ (MORISON 2013: 399–400).

3.2. ПРОБЛЕМ ПРЕВОЂЕЊА АФРОАМЕРИЧКОГ НАРОДНОГ ГОВОРА. У овом делу чланка фокус ће бити на проблему превођења народног говора јер дугогодишња анализа превода афроамеричке књижевности, нарочито у првом делу корпуса који је анализиран, а који обухвата временски период од 1990. до 2002. показује да су преводиоци врло ретко успевали да на задовољавајући начин приђу овом проблему и реше га у преводу што се види у неадекватном преводу народног говора и нестандардног енглеског који ликови користе. Употреба нестандардног енглеског у афроамеричкој књижевности функционише као део наративне стратегије писаца којим стављају до знања читаоцу какав је социјални статус ликова па самим тим овај говор служи као сигнал за њихову класну и расну припадност. Као веома важан део поетике књижевног дела мора бити видљив у преводу. Упркос томе, очигледно је из анализе превода афроамеричке књижевности на српски да су преводиоци изабрали да игноришу овај елемент поетике и не пренесу га у циљни текст. Као пример ће послужити прича Алис Данбар *Тонијева жена (Tony's Wife)* јер садржи низ елемената нестандардног говора: скраћене глаголе, именице и заменице (на пример „Gimme fi' cents worth of candy, please“ (DUNBAR-NESLON). У преводу ови елементи нису присутни будући да је текст преведен у потпуности стандардним српским језиком: „Дајте ми бомбона за пет центи, молим вас“ (DANBAR 1997: 152). Адекватнији превод би садржао елементе форме и културе изворног текста који имплицирају социјални статус ликова, као што је већ поменуто, па би могуће решење било коришћење истих или сличних елемената нестандардног говора изворног текста који циљни текст дозвољава: Буд'те тако љубазни и дајте бонбон за пет центи. Сличне примере можемо наћи у преводу приче Френчи Хоџис *Реквијем за Вилија Луја (Requiem for Willie Lee)* у којој ликови припадају друштвеној маргини како због свог ниског друштвеног положаја тако и због афроамеричког порекла што је јасно показано народним говором који користе. Хоџиз користи скраћене облике глагола, именица и заменица, изостављање помоћних

глагола, субјекта и двоструку негацију као и изостављање глагола *бити* када се радња дешава у моменту говора што је типична одлика афроамеричког народног говора: „I’mа (HODGES 1980: 100), hunt’im; blow’im“ (HODGES 1980: 106), „y’all, yo“ (HODGES 1980: 101, 103, 104, 105); „Don’t let me stop nothing“ (HODGES 1980: 99), „ain’t no cops gonna run down no people“ (HODGES 1980: 104); „whatcha“ (HODGES 1980: 99), „ol“ (HODGES 1980: 103); „ain’t“ (HODGES 1980: 104), „gonna“ (HODGES 1980: 104), „The road do end“ (HODGES 1980: 104), „you part of the exit ticket“ (HODGES 1980: 103), „she know everything“ (HODGES 1980: 104), „while you young“ (HODGES 1980: 100). Међутим, ниједан од ових аспеката културолошке преводивости и преводивости супротности није присутан у преводу јер се користи само стандардни српски језик. То ствара лажну слику о друштвеним категоријама расе и класе из изворног текста. Штавише у преводу је игнорисан родни аспект дијалога између ликова који садржи елементе конфронтације између мушкараца и жена. На пример један од мушких ликова користи народни говор и промењени облик речи сестра, уместо *sister* каже *sistuh*s: „Where y’all going sistuh’s?“ (HODGES 1980: 103). У преводу је употребљен деминутив српске речи сестра што ствара позитивну конотацију, уместо негативне која постоји у изворном тексту, јер се употребљава као реч од миља: „Где идете сестрице?“ (HODŽIĆ 1997: 147). Осим тога, превод звучи много формалније него изворни текст. (IZGARJAN 2009a: 564)

Претходне анализе (не)преводивости афроамеричког народног говора (cf. IZGARJAN 1999) показују да је једно од решења којем преводиоци често прибегавају игорнисање народног говора и употреба стандардног српског што видимо и у горе наведеним примерима. Тиме се у преносу губи ефекат маргинализације афроамеричких ликова у америчком друштву и код читаоца ствара погрешан утисак о њима. Друго решење на које се наилази јесте превођење народног говора дијалектима. Најчешће коришћен језик у преводима афроамеричке књижевности на српски јесте босански и хрватски. Било који превод нестандардног говора дијалектом може представљати проблем а када имамо у виду недавне етничке конфликте у региону између припадника српских, босанских и хрватских заједница, употреба ових дијалеката може да створи негативне конотације које ни у ком случају нису део изворних текстова, њихове поетике и културолошког оквира. Мада је непобитно да је важан аспект поетике многих афроамеричких аутора њихово бављење темом расног конфликта, као што је већ горе поменуто, конфликти између беле и афроамеричке заједнице ни на који начин нису слични конфликтима међу етничким групама на Балкану па самим тим овакво преводилачно решење није оправдано. Уместо тога једно од решења проблема превођења афроамеричког народног говора на српски може бити стварање верзије српског језика која би садржала одлике афроамеричког народног говора. Могуће решење за постизање ефекта негативног слагања јесте превод на српски које садржи једну негацију уместо дуплу што би било одлика стандардног говора. На пример реченица из романа *Љубичаста*

боја Алис Вокер „Al my life I never care what people thought bout nothing I did, I say“ (WALKER 1982: 2011) може бити преведена реченицом „Целог живота ме икад није било брига шта људи мисле о ичему што сам урадила, кажем ја.“ Само они помоћни глаголи и модали који су изостављени у афроамеричком народном говору могу бити изостављени у преводу. На пример реченица „Who that?“ (WALKER 1982: 209) може бити преведена са: „Ко то?“ Уместо произвољног мешања падежа од стране преводиоца, само падежи који се већ погрешно употребљавају у српским дијалектима или нестандартном говору могу бити употребљени у преводу. Рецимо међу необразованим људима у Србији постоји тенденција да погрешно употребљавају, то јест мешају датив, акузатив и локатив, и та одлика се може користити у преводима народног говора. Преводиоци би требало да воде рачуна да су лексичка својства која користе у преводу типична за сленг и нестандартни говор, а не за неки локалитет (на пример јужну Србију) како би се избегло збуњивање читаоца.

Горе поменута решења су успешно примењена у преводима романа Тони Морисон *Вољена* и *Соломонова ђесма* који припадају другом делу корпуса. Овде ће бити поменута само два примера из романа *Соломонова ђесма* јер најбоље одсликавају сврху народног говора у делима афроамеричких писаца. Први одломак је из дијалога Млекације и необразоване старице Кирке која је већи део живота провела у ропству. Киркин народни говор илуструје не само њен трагичан живот потрошен у служењу белаца већ и њену улогу у роману као чувара породичне историје Млекацијине породице. Провевши цео век у забити Вирџиније, она је надживела беле господаре и успела да им се освети спасивши Млекацијиног оца и тетку од белаца који су убили њиховог оца. У свом преводу, Срећковић Дивковић преноси народни говор скраћивањем глагола у српском што одговара одликама афроамеричког народног говора као што је већ показано.

„You crazy? You say you saw the men what killed him. You think they don't know you saw them? If they kill a growed man, what you think they do to you?“ (MORRISON 1977: 167)

„Jeste ludi? Kažete da ste vid'li te ljude što su ga ubili. Mis'ite da ne znaju da ste ih vid'li? Ako su ubili odraslog čoveka, pa šta mis'ite, šta bi tek vama radili?“ (MORISON 2013: 209)

Други пример показује до које мере народни говор може бити употребљен за субверзију и разоткривање предрасуда које белци имају о Афроамериканцима. Када Млекација и његов пријатељ Гитара (Guitar) заврше у затвору, Пилат их спасава играјући стереотипну улогу тетке Џемиме (Aunt Jemima) што бели полицајци са уживањем прихватају не схватајући да се Пилат поиграва са њиховим виђењем Афроамериканки. Њима ни не пада на памет да посумњају у њену причу да је удовица чији је муж линчован па она носи његове кости у врећи јер сматрају да се такво понашање и може очекивати од Афроамериканаца које иначе сматрају за дивљаке и лудак.

Прелази у говору Пилат између стандардног енглеског и народног говора стављају у први план разлику између њене личности и стереотипа који је приморана да оживи:

„The 'funeral peoples' wanted fifty dollars for a coffin, and the carpenter wanted twelve-fifty for a pine box and she just didn't have no twelve dollars and fifty cents so she just carried what was left of Mr. Solomon (she always called him Mr. Solomon cause he was such a dignified colored man) and put it in a sack and kept it with her. 'Bible say what so e'er the Lord hath brought together, let no man put asunder – Mathew Twenty –one: Two. We was bony fide and legal wed, suh,“ she pleaded. (MORRISON 1977: 208)

„Pogrebni čoveci' tražili su pedeset dolara za kovčeg, a drvodelja je tražio dvanaest i po za čamov sanduk, a ona naprosto nije imala dvanaest dolara i pedest cenata, pa je naprosto ponela sve što je ostalo od gospodina Solomona (uvek ga je zvala gospodin Solomon zato što je bio jedan vrlo uvažen crnac) i smestila to u vreću, a vreću čuva za sebe. 'Biblija veli: šta je Bog sastavio čovek da ne rastavlja – Matej, dvadeset jedan, dva. Mi smo vam živeli inokostno i po zakonu venčani, gos'n,“ preklinjala je. (MORISON 2013: 255)

Контраст који Морисон ствара између ове две језичке форме открива њену субверзију доминантног дискурса о Афроамериканцима кроз пародију. Она у исто време вешто уплиће у говор Пилат историју патње Афроамериканаца. Мада жели да се додвори белцима како би пустили њеног нећака и његовог пријатеља, Пилат их суптилно подсећа на злочине белаца над Афроамериканцима будући да игра улогу жене чији је муж линчован а она носи његове кости јер нема новца за сахрану. Њено позивање на Библију и право Афроамериканаца да се венчавају алудира на чињеницу да им је у ропству то право било одузето. Срећковић Дивковић је успела да пренесе све нијансе ових значења у преводу кроз неправилну употребу облика именица (човеци, цената) као и погрешан облик фразе инокосан. Штавише она је успоставила историјски и културолошки оквир дајући информације о стереотипу Тетка Џемиме и афроамеричким глумицама које су играле слушкиње у познатим филмовима *Имитација живота* (*Imitation of Life* 1934) и *Прохујало са вихором* (*Gone with the Wind* 1939) које Млекација помиње поредећи њихову глуму са Пилат. Стратегије Срећковић Дивковић могу да се категоризују као форенизација јер представљају читаоцима грешке које ликови у роману праве у изворном тексту преносећи на тај начин утисак који имају на говорнике којима је енглески матерњи језик. Мешавина стандарног и не-стандарног говора може звучати помало необично читаоцу али је језик довољно транспарентан да се избегне конфузија и створи ефекат супротности на којем почива изворни текст.

4. **Закључак.** Поређење првог и другог дела корпуса показује да преводи објављени између 1990. и 2002. садрже низ грешака које могу да се

припишу непознавању преводилаца како правила српског тако и енглеског језика (грешке које се тичу лексичког, синтатичког и прагматичког нивоа изворног и циљног језика који спадају у категорију преводивости садржаја и форме) као и непознавања афроамеричке културе и народног говора (грешке које се тичу културолошке преводивости и преводивости супротности). Већина ових превода је објављена у књижевним часописима па је несхватљиво како су такве материјалне грешке промакле не само преводиоцима већ и лекторима и уредницима ових часописа. Ове грешке су могле лако бити избегнуте да је већа пажња поклоњена преношењу значења изворног текста. Неадекватна решења и очигледно незнање како културолошког и историјског оквира тако и језика изворног и циљног текста наводи на питање како су преводиоци бирали јер се доводи у питање њихова компетенција. Проблем избора преводиоца који не влада језиком изворног и циљног текста је свакако једно од веома битних питања у преводилачким студијама у Србији јер смо сведоци великог броја неадекватних превода у медијима, нарочито у превођењу филмова. У случају превођења афроамеричке културе, неадекватни, то јест нетачни преводи, посебно су проблематични јер је требало да послуже да се српска публика упозна са афроамеричком књижевношћу и културом, а уместо тога су створили код читалаца потенцијално погрешан утисак о њима што може да их одврати од жеље да се додатно упознају са њима.

Други део корпуса који се превасходно бави преводима романа Тони Морисон има за циљ да читаоцима заиста пружи увид у афроамеричку културу као и да упозна стручну јавност о адекватним преводима и успешним решењима проблема у превођењу. Преводиоци су успели да пренесу поетику Тони Морисон и пружи читаоцима аутентично искуство познавања ремек дела не само америчке, већ и светске књижевности. Анализа овог дела корпуса доказује да адекватан избор компетентних преводилаца који су захваљујући свом познавању изворног и циљног језика и културе способни да разумеју комплексности изворног текста и пренесу их у циљни текст од виталног значаја јер овакви смислени преводи обогаћују циљну културу и потенцијално утичу на домаће писце. На крају може бити од користи позивање на дискусију Елсе Рибейро Пирес Вијеира (Else Ribeiro Pires Vieira) о поетици Харолда де Кампе (Haroldo de Campos) који перцепира превод као трансфузију крви „метафору која помера превод изван дихотомије изворног/циљног текста и ставља извор и превод у трећу димензију где су и једно и друго давалац и прималац“ (RIBEIRO PIRES VIEIRA 2002: 97). Издавачи и преводиоци би требало да буду свесни колико је велика снага превода и треба да поштују одговорности који имају у избору дела која ће бити преведена као и у стварању функционалних превода.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ИЗГАРЈАН, Александра. Имена као метафоре у романима Тони Морисон *Song of Solomon* и *Beloved*. *Зборник Маџице српске за књижевност и језик* 60/2 (2012): 417–437.

*

AVELING, Harry. Mistakes in Translation: A Functionalist Approach A Paper Prepared for the Third Workshop on The Art of Translation.

<<http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/Aveling.pdf>> 18. 10. 2015.

DANBAR, Elsi. Tonijeva žena. *Sveske* 9/35 (1997): 130–138. Prevod Nadežda Obradović.

DUNBAR-NELSON, Alice. Tony's Wife. <www.questia.com> 10. 10. 2015.

FERNÁNDEZ, Eva Samaniego. Translation Studies and the Cognitive Theory of Metaphor. *Review of Cognitive Linguistics* 9/1 (2011): 262–279.

HASSAN, Wail S. Agency and Translational Literature: Ahdaf Soueif's *The Map of Love*. *PMLA* 121/3 (2006): 753–768.

HODŽIS, Frenči. Rekvijem za Vilija Lija. *Sveske* 9/35 (1997): 130–138.

HODGES, Frenchy. Requiem for Willie Lee. Mary Helen Washington (ur.). *Midnight Birds, Stories of Contemporary Black Women Writers*. New York: Anchor Books, 1980.

IZGARJAN, Aleksandra. On Untranslatibility of African American Vernacular English. *B. A. S. British and American Studies* IV/1 (1999): 156–167.

IZGARJAN, Aleksandra. Recepcija afro-američkog ženskog pisma od 1990 do 2002. *Filološki pregled* XXX/1 (2003): 103–117.

IZGARJAN, Aleksandra. Analiza prevoda priča afroameričkih autorki objavljenih u Srbiji od 1990 do 2002 godine. Snežana Gudurić (ur.). *III Međunarodni kongres primenjene lingvistike, Primenjena lingvistika danas – između teorije i prakse*. Novi Sad: Društvo za primenjenu lingvistiku Srbije, 2009a.

IZGARJAN, Aleksandra. *Savremene američke književnice: antologija*. Zrenjanin: Agora, 2009b.

IZGARJAN, Aleksandra. Shifting Identities in Toni Morrison's *Song of Solomon*, Jelena Šešnić i Sven Cvek (ur.). *Working Papers in American Studies* 1 Zagreb: HUAMS, 2014, 21–35.

IZGARJAN, Aleksandra i Diana Prodanović-Stankić. *Approaches to Metaphor: Cognitive, Translation and Literature Studies Perspective*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2015.

LEFEVERE, André. Mother Courage's Cucumbers Text, system and refraction in a theory of literature. Lawrence Venutti (ur.). *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2001: 233–249.

MAALEJ, Zouhair. Translating Metaphor between Unrelated Cultures: A Cognitive Perspective. <http://jaits.sakura.ne.jp/comC_articles/Translating%20Metaphor%20between%20Unrelated%20Cultures.pdf>

MORISON, Toni. Recitativ. *Sveske* 9/35 (1997): 117–130.

MORRISON, Toni. Recitatif. *Cornerstones, An Anthology of African American Literature*. Melvin Donalson (ur.). New York: St. Martin Press, 1996, 360–374.

- MORISON, Toni. *Voljena*. Dijana Radinović (prev.). Beograd: Laguna, 2013.
- MORRISON, Toni. *Song of Solomon*. New York: Signet books, 1977.
- MORISON, Toni. *Solomonova pesma*. Dubravka Srećković Divković (prev.). Beograd: Laguna, 2013.
- RIBEIRO Pires Vieira, Else. Liberating Calibans Readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. Susan Bassnett i Harish Trivedi (ur.). *Postcolonial Translation Theory and Practice*. New York: Routledge, 2002, 95–113.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Politics of Translation. Lawrence Venuti (ur.). *Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2001, 397–416.
- TABAKOWSKA, Elzbieta. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Tubingen: Gunter Narr Verlag, 1993.
- WALKER, Alice. *The Color Purple*. New York: Pocket Books, 1982.

Aleksandra M. Izgarjan

PROBLEMS IN TRANSLATION OF AFRICAN AMERICAN LITERATURE INTO SERBIAN

Summary

The article uses the analysis of the translations of African American writers published in Serbia from 1990 to 2014 in order to explore some of the most important themes in translation studies at present such as (un)translatability, equivalency, poetics, transfer, literal translation, translation of literature and translation of slang and vernacular. The discussion of the examples from the corpus is based on the four categories of translatability. These examples include inadequate translations on lexical, syntactic and pragmatic level as well as successful solutions of these problems which can be applied to similar cases in translations.

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za anglistiku
Dr Zorana Đinđića 2, 21000 Novi Sad, Srbija
aleksandra.izgarjan@ff.uns.ac.rs

Др Надија И. Реброња

ТРАДИЦИОНАЛНА ВЕРОВАЊА У ПОДТЕКСТУ РОМАНА *ЦАРСКА ВОЈСКА* ТАМИЛА СИЈАРИЋА

Рад се бави традиционалним веровањима и представама у подтексту романа *Царска војска* Тамил Сижарића, настојећи да покаже како народна веровања, предања, словенски и оријентални митови, обичаји, приче, као и елементи усмене књижевности, функционишу у подтексту овог дела. Традиционална веровања и представе учествују у карактеризацији ликова, док је доминанта митска симболика у роману везана за симболику пута. Циљ истраживања јесте и да покаже како преко комуникације с традиционалним веровањима аутор преиспитује модерне романескне теме: историју као човекову судбину, однос јединке и колектива, питање идентитета појединца и заједнице.

Кључне речи: интертекстуалност, традиција, Царска војска, Тамил Сижарић, словенска митологија.

Романом *Царска војска*, објављеним 1976. године, Тамил Сижарић открива своју фасцинацију путевима и путницима. Истовремено, формулативна синтагма *царска војска*¹, већ у наслову романа наговештава особену комуникацију с традиционалним веровањима и представама, карактеристичну за његов целокупан књижевни опус. Управо због тога интертекстуална читања Сижарићевих романа и указивање на рефлексе традиционалних веровања и представа у њима, од пресудног су значаја за тумачење и валоризацију његовог укупног књижевног дела.

Чини се, да као што је Андрић имао мостове тако је Сижарић имао путеве и путнике. Кроз многа своја дела он је испитивао феномен путовања. Писао је о путницима затеченим на путу због различитих историјских окол-

¹ Формула *царска војска* јавља се у једном броју новијих епских песама из Вукове збирке (СНП VIII: бр. 71, бр. 73; СНП IX: бр. 15, бр. 26; СНПр IV: бр. 38), а такође и *царева војска* (СНП II: бр. 44; СНП IX: бр. 14; СНПр II: бр. 30), царска сила (СНП IX: бр. 14) или царски јењичари (СНП IV: бр. 43, бр. 49).

ности, али и животи и путовања тих ликова били су увек безвремени и универзални. Та затеченост на путу, осећање трајне кризности, карактеристични су за модерног човека који, искорачивши из света предака и културе којој је припадао, креће на путовање по много чему неизвесно, па често и нежељено. Та егзистенција човека у вишеструко лимиалном² симболичком простору историјског и социјалног пута, једна је од основних тема модерне прозе. Истовремено, управо у односу ликова према традиционалној култури предака, без обзира на то је ли он идеализаторски или револуционарно презрив, оцртава се често природа тог путовања.

У роману *Царска војска* Сијарић још једном потврђује своје интересовање за историју. Радња дела дешава се пред саму пропаст Османског царства и бави се путовањем војника, који су кренули у поход на Једрене, у рат против Руса. То, у суштини, и није права царска војска³ већ обични сељаци, плаћени да као заменици (бедели) оду у рат уместо ага и бегова:

Цео роман *Царска војска* збива се на путу. Почиње у Бихору, у селу Радулиће, и води преко Једрена (које Турци зову Едирне, а РOMEји су га звали Хадријанополис) ка Дунаву. Бихорски бедели, сиротиња која замењује богатије, с јесени 1828. године ићи ће према Дунаву и Видину да у рату гине од Руса (РЕБРОЊА 2003: 72).

Царска војска исписана је на путу на који беделе води официр Тахир, наратор романа. Пишући ову велику причу о једном путу и групи путника, Сијарић као да призива приче о источним караванима и њиховим путовањима:

Сијарићево приповиједање има доста додирних тачака са прозама источних народа. Једна од њих, можда и најважнија, јесте феномен пута и путовања без чега Сијарићеви јунаци не могу, а што је типично за источне народе и дјела њиховог фолклора и књижевног стваралаштва у цјелини. Бити на путу, путовати, код источњака је стил живота, потреба коју условљавају религиозни и други обичаји, а у доброј мјери је тако и код Сијарићевих јунака који су окренути истоку (ЈЕКНИЋ 1977: 1319).

Пут је, иначе, сижејна основица и већине хеленистичких романа, а често и целог пикареског или авантуристичког жанра. Па и роман у стиху попут Чосерових *Кенџеберијских ѝрича*, заснован је на путу – ходочашћу, на коме се разоткривају приче појединих путника.

Пут има комплексну симболику и на оријенту, и на западу. У исламском мистицизму духовно путовање симболизује прочишћење и све веће посвећивање Божанском. Пут на западу симболизује људски живот, као и

² Лимиална фаза обреда преласка, као „средишња карика има неслућену важност“ и „поприма значај који превазилази сам чин преласка“ (ЛОМА 2005: XX–XXI).

³ Придев *царски* у усменој епици се, најчешће, користи да истакне значај одређене функције, титуле, или подухвата обављеног „Како царски ваља и требује“ (СНП II: бр. 20, бр. 76; СНП III: бр. 25). Тако се, на пример, у песми *Бој на Граховцу* (СНП IX: бр. 14) управо нагомилавањем овог епитета (царски барјак, милитар царски, царски коњаници, флотун царски, царски алај-бези) истичу моћ и значај побеђеног противника.

низ преображаја, па је у суштини реч о архетипу у јунговском смислу, који „представља у нашем уму погодну слику неизвесне животне пустошине“ (ТРЕБЈЕШАНИН 2008: 335). Комплексна симболика пута постоји и у словенској традиционалној култури. С том симболиком Сијарић интертекстуално комуницира кроз многа своја дела, а највише кроз приповетку *Пућ* и романе *Конак* и *Царска војска*.

На самом почетку романа *Царска војска* аутор описује официра Тахира, који пописује беделе, сиротињу (фукару⁴), коју треба да води на војну у Једрене. На самом почетку, што је и иначе специфично за Сијарићево приповедање, историјске околности се пресликавају на радњу и карактеризацију ликова, те тако бледели у очима приповедача представљају ослабљено турско царство:

[...] своје цару, за којег су се некад и они, и очеви њихови, и дједови, хиљаду пута борили, данас шаљу фукару да се мјесто њих бори. Не знам је ли овако како мислим, тек ја више ништа не умијем да мислим. До да је моје да извршим оно што се од мене тражи: да одведем беделе. Знам путеве, знам друмове, знам поља, воде и планине до Једрена, и водићу тим путовима војску фукаранску, а она ће бити гола и боса – биће то, знам, бескућници, чобани, отјерани кметови, шумски хајдуци, и хајд', царска војско, да браниш царевину! (СИЛАРИЋ 1981:13).

Сама синтагма царска војска обременењена је значењем епске формуле која је означавала, као и све што је царско⁵, готово фантастичну силу. Деградација царске војске значи додатну демистификацију трулог царства у Сијарићевом роману: „Све је – вели – труло у овој земљи. Навадило се на мито, Тахире, спремно на издају, Тахире. Види своју пропаст и не боји се, него у њу слатко зарања“ (СИЛАРИЋ 1981:14). Апсурдност овакве царске војске сагледава и бег Демир:

Некад су овај бајрак моји стари носили од истока на запад. Освајали су земљу Рашку, земљу Карадачку, земљу Угарску, земљу Москов. А данас ова фукара иде под њим са запада на исток да брани Станбол. Гледам ли то жив? О драги боже, што нијесам мртав! Да се из земље дигну моји дједови, заплакали би се. Рекли би: не гриј, сунце са неба, кад по земљи фукара царски бајрак носи! Османов, Орханов, Муратов, Бајазитов, Сулејманов бајрак, аман, аман! Оруч-пашо, нек ти бог души милост да, твој бајрак носи! Онај исти...! Што си га некад из Једрена, ломећи пред собом земље и градове, донио, Оруче, и овдје побо да се под њим скупљају јањичари. А сад се, аман, аман, под њим скупља фукара! Сиротиња, Оруче. Гладни, голи, и боси, Оруче. Хајдуци и просјаци. А он не зна ко је доље под њим. Не зна куд ће фукара са њим. Неће на Беч, Оруче. Неће, Оруче, на Варадин. Ни на Будим. Неће непријед, но натраг – натраг, Оруче, у Једрене. Аман, шта је царски

⁴ Фукара се овде користи као арапска реч за сиротињу.

⁵ „Познаје се ђе је царевина.“

бајрак дочекао; не умије фукара коња да придржи, а данас јој дали да бајрак носи! Хоће на Русе; дабогда их Руси све побили – и побили све што је турско, да ниједно ухо не остане. Нек нас није! (Силарић 1981: 37).

Демирово јадање за царством, ритмизовано попут усмене тужбалице или лелека⁶, најбоље описује пад великог царства и пропаст пред којом се оно налази, што се осећа у атмосфери целог романа. Осећај пропадања прожима све ликове, и током романа они се с тим пропадањем на различите начине суочавају.

Тахир пре почетка пута пописује беделе испред џамије у Радуловићима, која је подигнута у част Оруч-паше, освајача и ретника, а ту се налази и његов гроб и његово турбе. О турбетима на нашим просторима говори и Тихомир Ђорђевић, указујући на то да је турбе код Турака гробница неког светог човека или великог јунака, борца за веру: „Турбета су градили муслимани из поштовања и захвалности својим борцима који су у рату погинули и својим за веру заслужним или праведним људима“ (Ђорђевић 1984: 125). Овде сам простор на коме се пописује војска, сећањем на Оруч-пашин подвиг, стилизован у духу епске песме као доношење и побијање царског барјака „да се под њим скупљају јањичари“⁷, додатно истиче непримереност сиротињске, хајдучке и просјачке беделске војске.

Када бедели крећу на пут, небо над местом на ком су пописани окићено је звездама:

Над Радулићима – у којима сам данас, уочи петка, пописао беделе, небо је велико; окитило се младим звијездама као тек рођеним јагањцима. Капљу на жуту сламу у џамијској башчи, и беделе у њој. Спавали су. А будни, може бити, гледали горе у звијезде; сваки је од њих имао по једну, ону своју... Која је то? Не ваља угледати своју звијезду, јер – кажу, умријеће се ако се угледа. Нико не може да има по двије или више звијезда, и у томе је правда на небу... (Силарић 1981: 30).

По народном веровању звезда има онолико колико има људи и свако има своју звезду:

По општесловенским представама, звезде су нераскидиво везане за човекову судбину. На небу је онолико звезда колико је људи на Земљи; рођењем човека, „пали се“ звезда (односно, Бог, анђели пале „свећу“);

⁶ Могло би се, рецимо, поделити на стихове, слободне али јасно ритмизоване. Иако они нису идентични стиху осмерачке тужбалице с припевом (4+4+4), приближавају се овом жанру интонацијом, садржином и значењем. Томе посебно доприноси понављање „аман, аман“, арапског узвика преклињања и вапаја (в. Шкаљић 1985: 92).

⁷ Па изнесе зелена барјака,

Те га поби у рудину траву,

Па под барјак купи Удбињане.

(СНП III: бр. 24; види, такође, СНП III: бр. 38, бр. 46; СНП VI: бр. 49, бр. 57; СНП VII: бр. 3; ХОРМАН I: бр. 2).

она расте заједно са човеком, а затим пада на земљу и гаси се, као свећа, када човек умре. Ако је човекова звезда „јака“, онда ће он изаћи на крај са својим невољама, а ако је „слаба“, онда је и он слаб (СМ: 191–192).

Сијарић описује беделе наговештавајући њихову судбину, падањем звезда. „Код свих Словена, падање звезде тумачи се као смрт њеног земаљског двојника. Јуж. Словени сматрају да звезда пада на гроб умрлог човека (буг., Родопски крај); када виде звезду како пада, кажу да неком свећа иде на гроб“ (СМ: 457). Учестало падање звезда сматра се „знаком пропасти читаве државе“ (СМ: 192). Сијарић у свом опису уснулих бедела⁸ на које „капљу звезде“, непосредно комуницира са овим веровањем, али га истовремено стилизује, па звезде капљу на беделе – човек на путу тако се симболички поистовећује с властитим гробом из веровања. Глагол капати сугерише споро, тихо, али и неизбежно осипање. Судбина бедела, од тог трена почиње суштински да се остварује. Она се неће десити нагло, драматично, она ће „капати на њих“, од почетка до краја пута. Капање алудира и на свећу, па су животи бедела симболички ближи слабашном сјају свеће која се полако гаси него са постојаном сјају звезде. Истовремено, према веровању, звезде које „капају“ попут суза наговештавају и пропаст посрнулог царства, које бедели одлазе да бране.

Роман садржи и бројне рефлексије о путу и путовању. На почетку пута официр Тахир говори о човековој потреби за путовањем:

Човјек није дрво, није ова јабука, ова шљива и крушка у дамијској башчи, па да ту стоји и око себе гледа исти бријег, исту долину, исти камен; није дрво и дато му је да ходи, да под ногама мијења путеве а пред очима слике свијета. Чини ми се да ми је, пред овај пут, цијела душа устрептала, или ми је устрептала од овога оваквог јутра: као огледало је које је ноћ – одлазећи, салила од самих звијезда и за собом га оставила људима (СИЈАРИЋ 1981: 34).

Роман потребу за путем преиспитује као исконску људску потребу, као да оживљава неки нагон бедуина и номадских народа, који су постојали на истоку, али и на нашим просторима: „Према свим доказаним чињеницама, номадизам је на Балкану постојао и пре доласка Словена“ (АНТОНИЈЕВИЋ 1982: 48).

Путовање бедела подсећа на путовања источних каравана описаних у причама из *1001 ноћи*. На свом путу, они срећу различите ликове, који некад битно утичу на њихове животе, попут хајдука, који им отимају Амирову жену, или Ресула, који касније постаје њихов официр; понеки су само успутни епизодни, повод да се приповеда о њиховим животима и судбинама. Настављајући својим путем, бедели их убрзо сасвим заборављају, попут кајма-

⁸ Већина спава, несвесна онога што им предстоји и што је очигледно. Они будни, можда свеснији реалности, у опасности су да виде и дослуте властиту скору смрт.

канове мајке из Пазара, или брачног пара који срећу крај бунара. Сви ови ликови које бедели срећу на путу, као и приче о њиховим животима, под велом су особене митске и магичне атмосфере, они често подсећају на ифрите⁹ и цине¹⁰ на које каравани из *1001 ноћи* наилазе. Такође, попут прича из *1001 ноћи*, разне приче се причају, дешавају, надовезују једна на другу, чинећи пут који бедели прелазе дугим и комплексним а, опет, кратким и узалудним, какав је и сам људски живот.

Бедели прво срећу хајдуке. Опис тог сусрета садржи елементе бројних традиционалних веровања и представа. Сваки сусрет на путу, према веровањима не само код Словена, већ и шире, може бити добар или лош. Сама именица коб – у смислу судбине, углавном лоше – значењски је повезана с глаголом сукобити, срести без могућности избегавања. Хајдуци искачу на пут пред беделе попут некаквих нестварних, митских бића: „Стоје као два црна пања. Висе им браде, као што с пања виси маховина. Каљави су и поцијепани...” (Силарић 1981: 42–43). Пањ је у традиционалним општесловенским представама имао улогу идола: „Некадашњу употребу, најчешће трешњевог или вишњевог, пања као идола потврђују пословице из народа: ’Из сваког пања идол не бива’; ’Из сваког пања не може се светац истесати’; ’Стоји као дрвени бог’” (СМР: 240). Сам изглед пања је у традицији упућивао на људску главу са брадом:

У Срему се за радована (бадњак) употребљавао пањ са жилама. Изглед таквог пања је особит: горњи део је са равним врхом (ако је стабло стругано), или је перјаст (ако је стабло сечено секиром), или шиљат (ако је врх пања тесан у облику купе); део пања под капом (стаблом) је наборане коре и маховинаст, а жиле су коврчасте, у облику издужене људске браде. Такав природни изглед пања, нарочито од дивље трешње или вишње, оставља утисак идола или божанства у облику старца дугачке браде, што је и побуђивало вернике да му припишу неку тајанствену моћ. Бадњак се редовно секао тако да се зацепи од пања, не заруби се, него остане зацепак као брада у свештеника. На огњу бадњак прегори ниже средине, према дебљем крају са зацепком. Тај његов дебљи крај са зацепком има облик људске главе с дугачком брадом. Држао се у кући годину дана, управо до наредног бадњака. То је у кући био идол пред којим се домаћа чељад, с домаћином на челу, молила Богу (СМР: 240).

Црни пањ се повезује са дуалистичким божанством: „У народу има бледих трагова о црном пању, који упућују на дуалистички црни и бели пањ, односно божанства: ’Бог у црној ноћи на црном пању црног мрава види, бахат му чује и помисли (његове) зна’; у загонетки: ’Сву шуму обиђох, а једног црног пања не могах’ (сенка). У једној народној песми из Црне Горе старац се упоређује с пањем: ’Огријала мјесечина ка’но био дан, зацрње се ђедетина

⁹ Огњени демони изузетне снаге у којима често бораве душе умрлих (МНМ I: 93).

¹⁰ Зли духови који могу узимати људски облик (МНМ I: 374)

као црни пањ” (СМР: 240–241). Томе да хајдуци изгледају попут митских бића или божанства, још више доприносе њихова старост и разголићеност¹¹:

Прилазећи и гледајући га сасвим изблиза, не више у његова гола рамена и гола прса него у главу и у браду, видим да је много старији него што ми се учинило кад сам га гледао с коња. Такви треба да сједе у соби уз прозор и да им дјеца у машицама приносе жар за лулу (СИЛАРИЋ 1981: 43).

Од хоће који путује са беделима, хајдуци очекују да напише запис једном од њих, Хусеину, који је болестан, у замену за миран наставак путовања бедела:

- Шини му, хоџа, добар запис.
- Јак му запис удари; много му је велика бољка.
- Немој да му подвалиш, хоџа. Не бисмо се добро гледали. Хоћемо поштено да радиш. Ми смо људи поштени.

Ако га излијечиш, хоџа, пут кроз Јарут биће ти отворен и дању и ноћу, и теби и сваком ко с тобом иде (СИЛАРИЋ 1981: 46).

Према традиционалном веровању запис може да излечи (ЂОРЂЕВИЋ 1985: 290–292). Хоџа уз запис почиње да учи молитву, и ту аутор наглашава да он има зелене очи: „Дигао је руке према грудима, дланове окренуо горе, своје зелене очи забо негдје у мрачну гору“ (СИЛАРИЋ 1981: 47). По веровању, зелена боја очију је урокљива, или је то боја очију хтонских демона (СМР: 49). Урок могу изазвати „углавном старије личности, које имају густе и састављене обрве и оне које имају продоран поглед својих црних, плавих и зелених очију, и вештице“ (СМР: 302). Ово веровање је постојало код свих балканских народа:

Код свих народа на свету, још од најстаријих времена, било је познато веровање у „зле очи“. Ово веровање је особито познато код народа на Блиском Истоку и око Средоземног мора. Веровање у рђаве последице од погледа злих очију било је врло развијено и код Срба, а претпоставља се да је оно ојачано посредством Турака, који су донели исламску културу на Балканско полуострво. Њихов утицај на веровања у зле очи огледа се и у многобројним оријенталним елементима: терминологији, заштитним средствима и лековима за заштиту (СМР: 152).

Хоџа са зеленим очима, овде је симболички исконски врач који би могао да излечи, али и да урекне. Опис хоће који учи молитву, интертекстуално комуницира са 113. поглављем Курана, суром Ел-Фелек:

Дигао је руке према грудима, дланове окренуо горе, своје зелене очи забо негдје у мрачну гору и наставио молитву за спасење од зла, за спасење од оних који завиде, за спасење од оних који ноћу дувају у свезане завеске и призивају зло, од оних... Глас му звонак, пун – испунио

¹¹ Разголићеност би могла значити и то да хајдуци нису бића културе, већ бића природе.

цијелу гору као какву зелену цамију... Хајдуци не трепћу. Пред њима се, доље на трави савио болесник. Све то што слушају, за њега је; све те ријечи које не разумију, јер су арапске, па им се чине велике (Сијарић 1981: 47).

Сура Ел-Фелек гласи¹²:

У име Бога, Свеопћег Добročинитеља, Милостивог

1. Реци: „Утјечем се Господару зоре (Тражим заштиту од Господара зоре, Алаха)
2. против зла онога што (га) је Он створио,
3. против (мркле) ноћи када наступи,
4. против зла оних који пушу у узлове,
5. и против зла завидника када завиди“ (*Кур’ан часни* 1969: 832).

Како се и из садржине ове суре јасно види, верује се да она може заштити од зла и урока завидника. Овде аутор описује особену игру између хоце, официра Тахира и хајдука који су их заробили. Хоцина намера није да излечи болесника, већ да смири хајдуке како би их пустили да даље иду. Молитва на арапском плаши и збуњује хајдуке, јер је не разумеју, па отворено сумњају у хоцину искреност: „Ти си изучио молитву да умре“ (Сијарић 1981: 47). Иако их хоца уверава да је исправно молио за болесниково излечење, Хусеинова смрт је извесна. Он је, уједно, први који умире на овом путовању бедела, а његова судбина најављује судбину свих осталих: „Онога ће Хусеина закопати негдје под грану, земљу горе над њим поравнаће, камен забости гдје му је глава, и отићи“ (Сијарић 1981: 49). Постављање камена на гроб има улогу да обележи гроб, али и магијски значај:

Стари обичај постављања надгробног камења такође је објашњаван тежњом да се „свеже“ душа, „да се привеже“ за свој гроб, да јој се да пребивалиште, како не би лутала по свету (СМ; 2001: 258).

У наставку романа, бедели ће се више пута плашити таквог гроба по крај пута, смрти обележене само каменом. Сијарић указује да за путника једино смрт значи прекидање путовања. Смрт га може сместити под камен који ће га везати за земљу и спречити да се даље креће, пошто је непокретност једна од особина камена битна за традиционалне представе. Због непокретности „камену је приписивано својство заустављања, прекидања болести или опасности“ (СМ: 258). Симболику камена Тамил Сијарић често призива у свом целокупном делу, на пример у приповеткама *Камен*, *Пуйник*, *Вода љромуклица* и др.¹³

¹² Од свих постојећих превода Курана, цитирани текст романа највише личи на превод Џемалудина Чаушевића и Мухамеда Панце.

¹³ О томе опширније види у Бошковић 2004: 373–384.

Жене бедела постају јако битне за роман. Оне на овај пут полазе с мужевима, и поред покушаја официра да их заустави:

[...] оне жене биле су се удаљиле од њих – бијељеле су се на ледини као неископњело језерце снијега. Нећу им дати даље за беделима, јер знам да би то за њих била пропаст; а пропашће и ако их вратим. Оне се немају куд вратити. Пада ли на мене гријех због тога што им не дам за беделима, кад на другу страну немају куд; ни источно, ни западно, ни јужно... Нигдје их врата не чекају. Могу само да лутају друмовима као нешто што је ничије... (Сијарић 1981: 55).

Сијарић се у својим делима озбиљно бавио положајем жене у патријархалном друштву и традиционалним представама о жени. То потврђују и романи *Бихорци*, *Кућу кућом чине ласџавице*, *Конак*, као и бројне приповетке.¹⁴ Жене бедела слепо прате војску на путу, западајући у бројне невоље, пошто не знају ни где би остале, ни шта би радиле без мужева. Тиме Сијарић, у слици доведеној до гротеске и трагичног апсурда, оцртава положај жене у традиционалном друштву, у ком жена прати мужа чак и када не зна куда он иде, чак и када је тај пут бесмислен и води у сигурну смрт, пошто без мужа не би имала више никакав статус у оквиру заједнице.

Крећући се митским простором пута, бедели, попут Шехерезаде, почињу да причају разне приче, нарочито ноћу. Догађаје који се дешавају некад је тешко разликовати од прича које приповедају. Све ове приче се надовезују, и тако у роману граде неизвесну, неодређену, митску атмосферу, у којој као да је време стало. Сви бедели постају приповедачи и причају један за другим предања и легенде, и то ноћу, када је право време за причање. Прича је овде одбрана од неизвесне судбине путника, начин да се човек одбрани од свести о властитој пролазности, да продужи везу са знаним људима и просторима. Прва прича коју причају опет је о кретању:

Ходи, је л' да, човјек... Има двије ноге и ходи; бог му дао да ходи. Ходи, је л' да, и коњ, и во, и овца; бог им дао по четири ноге и они ходе. Ходи и мрав, и црв. А некад је, у времена која нико не памти, ходило и дрвеће. Дигне се дрво и ходи. Исто онако као што се дигне човјек и ходи. И била је велика слога између људи и дрвећа у та давна времена; била су добра та давна времена. Оде човјек у шуму и изабере дрво које му треба – и не носи га на леђима, него му каже: „Пођи, дрво, за мном мојој кући, требаш ми за то и то“, и дрво пође. Иду путем као два друга. Била је слога међу људима и дрвећем, рекао сам, и ево како се та слога покварила... Отишла у шуму жена. И та жена рекла дрвету: „Пођи са мном“, и дрво пошло. И ишли, ишли тако. Па ће она жена: „Ну, стани, дрво, да се попнем на тебе да ме носиш, да не идем пјешице“. А дрво се на то наљу-

¹⁴ Најупечатљивија је приповетка *Тимка*, објављена у првој Сијарићевој књизи *Рам-Буља*, која говори о отмици жене и присилном браку као једном од начина склапања брака у традиционалном друштву.

тило и стало; и како је тада стало, тако стоји и данас, не ходи. И од тада је и остало да људи носе дрва (Силарић 1981: 56).

Поента приче, уобличене по моделу етиолошког усменог предања, такође одговара духу традиционалног јужнословенског предања: некадашњи рајски склад уништава жена. Та представа о жени која је крива не само за изгон из раја, већ и за све друге недаће које сналазе заједницу (пропаст царства, одузимање снаге ратнику, уништавање породичне слоге), универзално је распрострањена. Сем тога, ова прича у роману *Царска војска* аутореференцијална је у односу на Силарићеву приповетку *Мукиња и брекиња*, која говори о два дрвета која потичу још из митског правремена, која човек сече да би од њих направио кашике:

Као да су биле на некаквом извору воде, гдје су се умиле, и ту на лединку покрај пута застале – да им сунце покупи капљице. А онда ће кренути даље – из свијета који није њихов, у некакву другу, у своју шуму, међу стабла која су као и оне – да је свој уз свога... Мора да су застале давно – онда када је, како се у причама прича, дрвеће ходило, па наједном стало – и тако остало.

Нијесу се утопиле у грање око себе, стајале су издвојене од свега – као два путника у туђини, којима су путеви прекинути, али који ће се опет дати на пут – онда кад по земљи прохода дрвеће... (Силарић 1981б: 6).

Роман *Царска војска* комуницира тако и с усменим етиолошким предањем, и с митском сликом природе из приповетке *Мукиња и брекиња*, чиме се у ланац прича које се у роману надовезују, уводи и пантеистички доживљај света у коме и дрвеће хода, укључено у свеопште кретање и путовање.

Следе приче о води која извире из камена на Маљевачком пољу, што је опет универзално распрострањен мотив светачког и божјег чуда:

А ја сам пио ту воду. То ти је чудо над чудима. Равно поље, сухо поље – можеш да ходиш колико год хоћеш тамо и овамо, и нигдје воде, ни у томе пољу ни око њега. До та што извире из тога камена. [...] А ево како је настала та вода... Наишао однекуд некакав путник. Ишао пољем и јахао коња. А жедни и он и коњ. И умрли би од жеђи, да тај путник није био друкчији од осталих путника. Био је из неке далеке земље. На њему зелено одијело, и све му друкчије него код других: онако како се носи у његовој земљи. И кад му се грло осушило толико да није могао даље: потегаво је сабљу и ударио по оном камену – а из камена изаврела вода. Сагнуо се те се напио. Камен у стара времена није био тврд, него мек, и види се како се на њега ослонио док је пио, виде му се у камену осликане руке и кољена – обадвије руке са прстима и обадва лакта. И стопе; стао је на тај камен пошто се напио. А послвије је напојио и коња, и данас се у том камену виде коњске копите (Силарић 1981:56–57).

Ова прича јесте типично светачко предање, али и предање о великом јунаку.¹⁵ Говори о настанку извора, али, што је у контексту Сијарићевог романа најважније, и о свецу – путнику, који својим моћима буди воду из камена зато што је ожеднео. Он је, типично за манир усменог приповедања, вишеструко издвојен: из далека је, јунак је, обучен је другачије од других.¹⁶ Бедели се присећају оваквих прича зато што пут, на коме су јесте лиминални простор, који може водити у срећу и несрећу, према бољем животу, али и према смрти. На путу се може срести светац прерушен у човека, који путника може искушати, како што према општераспрострањеним јужнословенским и балканским веровањима сваки намерник може бити натприродно, вишње биће: бог, анђео, светац, али и ђаво који искушава (в. ЧАЛКАНОВИЋ 1973: 128–153). Припадник традиционалне културе у сталном је страху од виших сила, а на путу, док иде по непознатом и у непознато, највећа је могућност да се с њима сусретне.

Бедели причају и причу о путнику који пролази поред чудновате њиве:

Путовао неки човјек. И много, много дана ишао. Док дошао у једну земљу. А у тој земљи покрај пута њива, оре је човјек. Али у рало није упрегао вола него човјека. Путник стане, гледа то чудо, и пита онога што вуче рало: „Зашто си дозволио да те тај што оре упрегне у рало мјесто вола, ти си човјек, нијеси во, иди одатле.“ А онај ће из рала њему: „Шта се тебе тиче, иди куд си наумио и ово ће проћи“. „Тако и јесте“ – одговори њему путник и продужи. Послије толико и толико дана онај се путник враћа истим путем и види у оној њиви друкчију слику: Човјек који је прије вукао рало упрегао је сад волове и оре, и њива је његова. Па ће путник: „Како је то сад добро!“ А човјек ће њему: „Шта се тебе тиче, и ово ће проћи; хајд’ продужи куд си наумио“ (СИЈАРИЋ 1981:57)

Прича је врста параболе о срећи која се окреће и директно је инспирисана усменом причом о мудрому човеку који и добро и зло коментарише једнако – и то ће проћи. Овај мотив се јавља у многим културама, а чест је и у књижевности. Тако постоји кинеска пословица „И ово ће проћи“¹⁷, као

¹⁵ О отиску коњских копита у камену говори и Андрић у роману *На Дрини ћуприја*, описујући да српска деца верују да су то копита Шарца Краљевића Марка, а турска да су то отисци крилате бедевеје Алије Ђерзелеза: „Узводно од моста, на самој обали од сивог кречњака, са једне и са друге стране, виде се округле удубине, све две по две, у правилним размацима, као да су у камену урезани трагови копита неког коња натприродне величине; оне иду одозго са Старог града, спуштају се низ литу до реке и појављују се опет на другој обали, где се губе под мрклом земљом и растињем. Деца, која дуж те камене обале, за летњих дана по вас дан лове ситну рибу, знају да су то трагови давних времена и старих ратника“ (АНДРИЋ 1978: 27–28).

¹⁶ Зелено одело може у исламском предању и бојом указивати на натприродна својства путника. Истовремено ово зелено рухо може указивати ја је реч о светом Ђорђу / Зеленом Јурју, који и иначе буди воду.

¹⁷ Види: <<http://www.slideshare.net/Verka123/i-ovo-ce-proci>> (21. 10. 2012)

и персијска „И то ће проћи“.¹⁸ Андрић у *Знаковима ѿред ѿуѿа* о пролазности пише: „Није најгоре што све пролази, него што ми не умемо и не можемо да се помиримо са том простом чињеницом“ (Андрић 1981: 47), док Меша Селимовић у *Тврђави* каже: „Све ће проћи. Али, каква је то утјеха? Проћи ће и радост, проћи ће и љубав, проћи ће и живот. Зар је нада у томе да све прође?“¹⁹ Ова прича, обликована као промишљање о томе да је све пролазно, јесте покушај бедела да осмисле своје мучно, опасно и бесмислено путовање и да се утеше општом пролазношћу среће и несреће.

Бунар до којег бедели стижу током свог пута представља повод за још једну у ланцу прича, којима писац успоставља везу с традиционалном културом, обликујући, истовремено, сасвим модерну сугестију о преплитању, преливању и повезаности свих људских прича и причања по себи:

Знао сам тај бунар одавно – и увијек је за мене био тајна: како је неки човјек, а не зна се ни ко ни када, могао да дозна да у дубини од четири људска раста под земљом тече вода. Ископао је бунар до тог подземног тока, начинио доље чесму и корито, покрај чесме поставио клупу, а одозго – са равна поља, изидао косе, нимало стрме стубе, да се до воде лако дође и одоздо лако изађе. И људи доље силазе као у какву огромну бачву, изидану од камена, над којом је изграђен чардак – нека путник, пошто се напио, изабере и сједне гдје му је љепше: доље код воде, или горе над водом (Силарић 1981: 77).

Царска војска овде асоцира на Сијарићеву приповетку *Бунар*, о Цимши-ру Труховцу, који сања да се на неком пољу, у стени налази вода, проводи читав живот тражећи, потроши читаво имање да тај бунар нађе и на крају, када га је коначно нашао, умире (Силарић 1981а: 89–102). Сневање воде, способност да се „усни“ бунар или извор, познат је мотив усменог предања, аналоган предањима о пророчком сну који открива место закопаног блага (в. Карановић 1989).

Слично источњачким зборницима прича, и Сијарићев роман користи различите поводе да за њих веже причу о постанку, често у потпуности обликовану према моделу усменог предања. Тако се путовање претвара и у особену оквирну структуру, у коју се уклапају краће приче, чиме се прекида доследно развијање фабуле романа и ствара особена, модерна мозаична структура. Једна у низу таквих уметнутих прича у роману јесте и она о изградњи куле:

Ово је начинио неки стари краљ; стари краљеви су свашта могли да начине. Ја сам то видео у Кулинама, гдје сам служио код једног аге; у тим Кулинама је неки стари краљ начинио кулу на једном брду. А његова жена краљица начинила кулу на другом брду. Па почели да граде ћуприју

¹⁸ Види: <<http://www.crtice.com/nepoznat-autor/157-i-to-ce-proci>> (22. 10. 2012)

¹⁹ Види: <<http://www.borut.com/library/texts/selimovic/tvrjava/>> (22. 10. 2012)

од једне куле до друге – да преко ћуприје долази једно другом, и начинили би је да их није смрт претекла. А ево како их је претекла смрт... Краљица је била млада жена, и сваке ноћи је узимала по једног младог мајстора да са њом преноћи, а изјутра га, одозго с куле, бацала доље у ријеку да га вода однесе – да не каже тајну. Триста је ноћи у години, а у двије, у три, у четири године колико је ноћи то сам бог зна, и сваке је краљица спавала с другим – и свакога је пред зору бацала у воду (Силарић 1981: 77–78).

Културноисторијско предање о настанку локалитета стопљено је с демонолошким предањем о еротски незаситој жени, која доноси смрт и пропаст. Ова прича би се могла повезати с предањем о црној краљици. Јеленка Пандуревић ово предање прати од Вуковог *Рјечника* до шире етнолошке грађе:

Проучавање шире етнолошке литературе наводи на закључак да је комплекс предања о Црној краљици карактеристичан за сјеверозападну Босну, да је познат и у сусједној Банији, Кордуну и Лици, али и да се сличне представе и легенде о женама – владаркама и градитељицама у различитим крајевима везују се за различите историјске и псеудоисторијске личности – Барбару или Виду. У југоисточни (црногорски и сјеверноалбански) комплекс предања о владаркама и градитељицама спадају казивања о св. Јелени, док су у средишњим подручјима БиХ позната предања о владаркама „проклетој Јерини“ и „краљици Кати“ (Пандуревић б.г.).²⁰

Мотив Црне краљице је међународни и среће се у различитим варијантама, у којима су инваријантни фигура жене владарке, зидање града или куле и наглашена сексуалност (в. Пандуревић б.г.).

Читав роман *Царска војска*, и све приче у њему, у сталној су комуникацији с митским правременом, које приповедач дефинише као идеално време, по свему другачије и боље од времена у ком се бедели крећу ка Једренама:

Да смо се родили онда...! Кад су по земљи ходили људи у зеленим одијелима... Чуо сам да су некад сви људи ходили у зеленим одијелима. Ову је воду начинио један такав. Ти су људи знали све што је на земљи и у земљи, толико су били паметни (Силарић 1981: 79).

Овај роман се великим делом, као што је то случај и с другим делима Тамиле Сијарића, бави женама и њиховим положајем у друштву. Најпре хајдуци траже од хоће да их венча са женама бедела. Прву су одабрали жену бедела Амира, традиционалну, сакривену од погледа мушкараца:

јер жене које су, откако су се некад задјевојчиле, криле лице од мушкараца изван свога рода, нијесу могле да издрже поглед страних људи а да га

²⁰ Види, такође, Пешикан-Љуштановић 2007.

не осјете као стид и убод у душу. То што се дешава да тада врисну, од тога је убода (Сијарић 1981: 72).

Истовремено, ова заклоњеност од туђих погледа добија и дубљи, сложеніји смисао. Тако Сијарић сликовито приказује представу патријархалног друштва о жени као застрашујућем, потенцијално демонском, тајанственом бићу:

Јер оне су као какве замрачене собе. Лете по њима слијепи мишеви, тутумраци и ноћне приказе; јер оне и јесу као ноћ... У смјењивању дана и ноћи – свјетла и таме, оне су онај тамни дио... Зато су толико дубоке; у ту дубину не стиже се. И далеке; у ту даљину не стиже се (Сијарић 1981: 72).

Из сасвим модерне перспективе Сијарић оцртава „поствареност“ жена: „и кад их ови вјенчају за себе, то је као да су на земљу извадили тапију“ (Сијарић 1981: 72). Исконска представа о жени по моћи рађања аналогној земљи мајци, овде се повезује с другим могућим значењем: власништвом земље над човеком, који ће јој се пре или касније вратити у недра. Тахир размишља о социјалној маргиналности женске позиције, али и о истоветној позицији и мушкарца и жене под небеским светилима, пред болешћу и смрћу:

Никад нијесу биле средина, него окрајци – као окрајци имања... Могу да се напусте, зато што су окрајци, и тада су ничије... Не питам се кад о томе размишљам гдје је ту кривда, него се питам гдје је ту правда и налазим је у сунцу које подједнако грије женске главе као и мушке, у мјесецу који и над њима сија, у води која и за њих извире – у болестима и у умирању... Има правде! А гдје је твоја...? – питам у себи ову жену што стоји преда мном; гласно јој не говорим ништа, гледам је. Нека свијетла звијезда гори у њој, и не гаси се упркос свега што се са њом дешава; може бити да она и не зна шта се са њом дешава – као што то и бива са жртвама да изгубе појам о томе ко су, о томе пред ким су, и о томе шта се са њима хоће... Па тупо чекају, глупо гледају – и не боје се оног што ће дочекати (Сијарић 1981: 72–73).

Кроз судбину беделских жена потврђује се тај скрајнути положај жене, али и она мрачна и далека дубина, којој је суђено да остане неосветљена и недотакнута, управо због постварености и маргинализованости. Запитаност над судбином жене и њеним неравноправним положајем јасно открива модеран приступ овој теми. Жена коју силом одводе од мужа је приказана као немоћна, жртва, самим рођењем предодређена да буде нечије власништво, незаинтересована да утиче на то чије ће власништво постати.

Касније, жене отимају од бедела и продају их у успутном хану. Оне то сасвим безлично доживљавају, као да не схватају у потпуности шта им се дешава:

Она се није жалила. Она нам је само испричала једну причу, коју смо од ње тражили. У томе што су их једни продавали а други куповали, она не налази ништа друго до да су прелазиле из руку у руке. Не види у томе несрећу, а ни срећу. За њу је то нешто што се сасвим уклапа у живот тих жена – са разликом, може бити, само у томе: што су видјеле да имају своју цијену, толику и толику..., колику је тражио онај што их продаје, и нудио онај што их купује. Знају ли оне да су продаване и куповане, или не знају; имају ли оне свијести да је то гадно са људима чинити, или немају? Ја бих рекао, кајмекане, да немају; јер оне су као воде које теку подземно, до којих, кајмекане, свјетлост дана не допире. И свијест у њима подземна је. Зато се на своју судбину и не љуте; нимало жаљења, чуо си, није било у причи оне жене. Оне патње примају као нешто своје са чим су се родиле – и због чега су се и родиле, и више је него извјесно да се надају да ће добро бити (Сијарић 1981: 133).

Обесправљене, претворене у ствари, потиснуте у свим аспектима људскости, жене не доживљавају свој ропски положај као нешто битно различито од њихових дотадашњих живота. Навикле да их мужеви виде као нешто материјално, као имање, оне сада сазнају и своју конкретну цену. Сијарић снажно артикулише нехуманост и неправду оваквог положаја жене. Патња је по њему нешто са чиме се жена у традиционалном друштву рађа, што је њена судбина, које она као да није свесна. Жене су, наглашава приповедач, „половина царевине“ (Сијарић 1981: 133), половина становништва, па тиме и то царство и тај свет о коме је реч, губе свој хумани смисао. Власник хана трговину женама објашњава као део женске судбине и улоге:

Да су жене као прстење које иде с руке на руку – било за паре, било друкчије; да су жене нешто што може и да се узме и да се остави, а да се и не упитају пристају ли на то што се с њима чини. И то је добро; жене и дјецу не треба питати – јер они не знају свој пут, они су увијек на почетку пута, и не виде куд их он води. Немају очију. Немају памети. Треба их за руку придржавати. Хоће паднути; некадре су им – вели – ноге. Зато је неке жене из хана дао људима да их придрже; те су жене – вели – пропале, мужеви су их оставили и отишли у беделе; остале су саме – а може ли жена сама, без мушке руке, па их је – вели – дао у мушке руке (Сијарић 1981: 143).

У свести традиционалног човека, жена без мужа непотпуна је и незаштићена, она не остварује своју животну улогу и функцију – да рађа и обнавља заједницу. У низу лирско-епских песама о нероткињи коју муж осуђује на смрт, али она у последњем часу рађа, поистовећује се жена с биљем које мора доносити плод: „Видиш, снао, зелену лозицу / Да не роди једном на годину / Давно би је посјекао Јанко.“ Сијарић у целини свог романеског и приповедачког опуса даје слику женске обесправљености и, посредно, али сасвим јасно говори против ње.

Са становишта старих веровања, занимљив је и лик Находа. Он проналази Амирово тело после самоубиства²¹, па га проглашава за свог брата, ког никад није имао, а Хуснију за своју сестру:

И мисли да није много узео – од свега што овај свијет може да да: да једна жена није много, и то она што је, откако јој је умро муж, била ничија и свачија. Сад је његова. Оградио је кочићима и конопчићима као једину своју ледину, и пред њом стражари. Вели да је стекао сестру – он, који није имао ни сестре ни брата, ни знао ко му је отац а ко мајка – он, који је нађен код чесме, и коме су дали име Наход (Силарић 1981: 116).

Овде текст романа *Царска војска* непосредно комуницира с народном песмом *Наход Симеун* (СНП II: бр. 14, бр. 15). Наход из романа нађен је крај чесме, док је Наход Симеун по једној варијанти нађен на обали: „Нађе старац сандук од олова, / Истурила вода под обалу, / Млидијаше у њему је благо, / Однесе га у свог намастира; / Кад отвори сандук од олова, / Ал’ у њему блага не бијаше, / Већ у њему једно мушко чедо, / Чедо мушко од седам данака“ (СНП II: бр. 14). И у другој Вуковој варијанти, Наход Симеун је нађен поново крај воде, крај мора: „Чедо моје, Наод-Симеуне! / Ја сам тебе, чедо, одранио, / Ранио сам, ал’ родио нисам, / Наш’о сам те мору под обалом“ (СНП II: бр. 15). У песми *Наход Симеун* долази до инцеста са мајком, што се повезује с митом о Едипу (в. Реброња 2007: 190–196). У роману *Царска војска* такође долази до једног вида инцеста. Наход је Хуснију узео за посе-стриму, а затим се у њу заљубио. Ова веза је према традиционалним представама једнако грешна и опасна као и прави инцест међу сродницима:

Пукох за тобом – вели он њој. – Хтио сам да убијем оног официра. И тебе. И себе. Дај... Не могу више да чекам; полудићу ако ми не даш. – Није то за тебе – вели му она. – Препао би се кад би видио. – Хоћу да се препанем; хоћу да ме ноћас нестане“ (Силарић 1981: 194)..

Док се приближавају Једренама и бици с Русима, бедели све више осећају страх. Они нерадо скидају своја сељачка одела и облаче војничка, а за ту нејаку царску војску чак нема довољно војничких одела:

Они што су се били свукли, а не стигли да ишта уграбе и обуку, стајали су голи и били спремни да се заплачу. У своју одјећу нису хтјели да се враћају – везивали су је у дењкове и с обале бацали у ријеку нек је вода носи, а они ће, за инат, остати голи, и голи ићи с обученима (Силарић 1981: 92).

Тада смишљају да пред Русе изађу наги:

²¹ Амир је један од бедела који се убија након што његову жену отимају хајдуци. Онда након тога она се удаје за хоцу.

– Го ћу до у Једрене отићи. Го ћу и на Дунав отићи, и на Руса – нека ме Рус гола види. Неће ме убити, него ће ме питати зашто сам го, а ја ћу му рећи: због неправде.

И питају се као да су каква дјеца: би ли га Руси гола убили?

– Го се не убија, него се чувај ти који си обучен.

– Може се од гола више препаднути него од обучена и убити га.

– Питање је гдје је тај голи: стоји ли на ледини као фишек, или се такав – го, извлачи из грања; оног што се извлачи из грања Рус би убио, јер би се препао, а оног што стоји оставио би да стоји (Силарић 1981: 92–93).

Касније бедели ту идеју још више развијају. Нагост прихватају као своју реалност. Иако недостатак одеће показује сиромаштво ове војске и царства за које се боре, за беделе нагост представља неки вид ослобађања од војничке одоре која им не приличи, и подсећање на њихово сиромаштво и слабост: „Не знам је ли их, то што су чули, наводило на помисао да су остали оно што су и били: људи сиромаси, и да се са њима може свашта чинити – да се могу и обући, и свући и голи пустити у бијел свијет“ (Силарић 1981: 123).

Идеја о нагости за беделе постаје повратак људскости, и као огољена људска бића они проналазе свој смисао:

Хоћу, браћо, нек све овај господин однесе паши; хоћу да останем као што ме мајка родила, а ти ме, господине, гледај. Само нек ти не отпаднеу трепавице. Кажу да је први човјек којег је бог створио го ходио по земљи. Ја сам други. А ви ћете, браћо моја, за мном. Нек има свијет шта гледати. Пало ми је да и ја нешто учиним; хоћу да ходим го. По цијелом свијету го (Силарић 1981: 124).

У подтексту романа овде се налази веровање о првом човеку Адаму, који је најпре ходао го²², што представља првотну невиности и безгрешност, као и повратак исконском и људском. Голотиња уз то, представља и ослобађање од свих наметнутих социјалних захтева – бити одрастао, бити војник, бити човек с одређеним задатком у животу – и враћање у првотну дечју нагост. Истовремено, са становишта обредно-обичајне праксе, пуна голотиња рођења и доласка на *овај свеи* понавља се у часу смрти и обредом купања којим се човек припрема за одлазак на *онај свеи*. Нагост беделима даје храброст:

Некаква храброст улазила је сада у беделе; стали су да пријете да ће – ако их паша свуче, голи наставити низ друмове, да ће голи улазити, у села и чаршије, нека се од њих свијет стравља; да ће голи отићи у Једрене, и голи на Русе – нека их и Руси голе виде. Јогунили су се. Соколили се. Већ више и не питајући се шта једни бедели смију а шта не смију: нема на свијету ништа што голи не смију. И готово се веселили због

²² Исто веровање постоји и у исламу. Адам је по Курану Адем.

тога. Врискаће, трчаће низ друмове. Халукаће низ касабе. Биће једна силна беделска војска, чија је сила у томе што је гола. Гледају Находа и налазе да није страшно то што се свукао, него весело – подједнако и весело и јуначки. Да је то силно. Да је врло силно кад се човек истури го. И као да им се – сад први пут, откривало да сиротиња има чиме да се бори... (СИЈАРИЋ 1981: 124).

Нагост се у традиционалним представама увек везује за онострано и магијско, јер нагост је за традиционалог човека табу, и увек изазива страх. Голотиња је, рецимо, пратила традиционалне обреде терања змаја или демона који доносе непогоду²³, као и вештичје примамљивање туђег рода у властиту њиву.²⁴ Бедели одједном осећају да је то једини начин да они као нејака војска, сиромаси, пред Русима покажу храброст. О нагости бедели говоре и када се присећају ноћних села у својим селима:

Да у собу, пуну врућа ваздуха и задаха из мокре одјеће, може сваког часа наићи гола рашчупана жена што по гробљу јаше на вратилу, да може ући човек с пуним шакама земље са гробља, посути их том земљом и рећи: „Спавајте, ви живи, као што спавају мртви“, и они сви поспати, а он их свући и оставити да један другог, кад се пробуде, гола гледају и чуде се шта то би од њих (СИЈАРИЋ 1981: 190).

Присећајући се села, они се сећају и старих прича о вештицама и вешцима, али у универзално распрострањеног балканског веровања да голог, распасаног човека не напада зла сила, јер га, управо зато што је го, не препознаје као човека, као биће културе: „Добро је распасати појас и вући га за собом; оно мало што јаше људе неће на појас – вели бедел беделу; хоћу не слушају, слушају један другог и вјерују у оно што чују“ (СИЈАРИЋ 1981: 190).

Попут Бихораца, у истоименом роману, ни бедели много не маре за оно што говори хоца. Веровање о нагој жени која јаше на вратилу типично је веровање о вештици (види: ЗЕЧЕВИЋ 2008б: 305–310). Митска бића и предања за беделе су подсећање на завичај, на оно што им је блиско. У њиховом свету, у селима око Акова, иако је пуно невидљивих сила, они се боље сналазе. Лакше им је са вештицама него са официрима који их воде у непознато и с Русима, с којима треба да ратују. Њима су закони традиционалног света јасни, иако у том свету има више невидљивих него видљивих сила, они знају како да се са тим силама изборе. Иако се плаше сопствених прича и веровања, то их опет враћа властитој људскости, заборављају да су бедели: „Сањаће да су посути земљом са гробља, да су свучени – и голи гледати један другог; не могу ништа против тога – биће голи“ (СИЈАРИЋ 1981:191).

Модерном роману *Царску војску* приближава и особено нарушавање структуре реалистичког романа. Уместо конзистентног реалистичког раз-

²³ Жена тера градоносне облаке дижући сукњу.

²⁴ Види поглавља: *Змај, Ала, Вештица* у: ЗЕЧЕВИЋ 2008а.

вијања узрочно-последичне приче, роман се композиционо растаче у приповедним микроструктурама аналогним усменом предању, параболи, хићаји²⁵, често драматизованим отеловљењима народних веровања и причама обликованим по узору на оријенталну књижевност. Пут и прича, постају једини облик живота у роману, простор и време често губе обресе реалистичког простора и времена, и добијају симболичко значење, опет везано за традиционална веровања и представе, али и за способност приче да успори и привидно заустави време, садржану у зборнику *1001 ноћ* и Шехерезадином одлагању смрти.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Андрић, Иво. *Знакови поред њуџа*. Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград: Просвета – Младост – Свјетлост – Државна založba Словеније – Мисла – Победа, 1981.

Андрић, Иво. *На Дрини ћуприја*. Београд: Слово љубве, 1978.

Антонијевић, Драгослав. *Обреди и обичаји балканских сџочара*. Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, 1982.

Бошковић, Лидија. Традиционална потка Сијарићевих приповедака – предања о чудесном исцељењу, митске представе о времену и симболика камена као подтекст *Прича код воде* Тамиле Сијарића. *Традиција и савременост*. Зборник радова са научног скупа. Драго Бранковић (ур.). Бања Лука: Филозофски факултет у Бањој Луци, 2004, 373–384.

Ђорђевић, Тихомир. *Наши народни животи* 2. Београд: Просвета, 1984.

Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Службени гласник, 2008а.

Зечевић, Слободан. *Српска етномијологија*. Београд: Службени гласник, 2008б.

Јекнић, Драгољуб. Љепота прозног казивања. *Сиварање* XXXII (1977), 1319–1327.

Карановић, Зоја. *Закојано благо – животи и прича*. Нови Сад: Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета, 1989.

Куран часни. Цемалуддин Чаушевић и Мухаммед Панца (прев.). Загреб: Стварност, 1969.

Лома, Александар. Мистерија прага. *Обреди прелаза* Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. У: Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза. Системајско изучавање ритуала*. Јелена Лома (прев.). Александар Лома (прир.). Београд: СКЗ, 2005, VII–XLI.

МНМ I: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. 1, А–К. С. А. Токарев (главный редактор). Москва: Российская энциклопедия, 1994.

Пандуревић, Јеленка. *Митске жене српских предања*.

<<http://bazaart.org.rs/mitske-zene-srpskih-predanja/>> 12. 8. 2012.

²⁵ Хићаје (хикаје) су по форми кратке, најчешће поучне приче специфичне за оријенталне књижевности.

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Свете и проклетe – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији. *Сћанаја село зајали. Огледи о усменој књижевности*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2007.
- РЕБРОЊА, Иسمет. Друмови у делима Тамиле Сијарића. *Књижевно дјело Тамиле Сијарића*. Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, 2003.
- РЕБРОЊА, Иسمет. Мит о Едипу у *Житију Павла Кесаријског* и народној песми *Наход Симеун*. *Свеске* 85 (2007): 190–196.
- СИЈАРИЋ, Тамил. *Царска војска*. Сарајево: ИРО Веселин Маслеша, ОО Издавачка дјелатност, 1981.
- СИЈАРИЋ, Тамил. *Зелен јрсиен на води*. Сарајево: ИРО Веселин Маслеша, ОО Издавачка дјелатност, 1981б.
- СМ: *Словенска митологија, енциклопедијски речник*. Светлана Толстој и Љубинко Раденковић (ур.). Београд: Zepter book world, 2001.
- СМР: *Српски митолошки речник*. Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић (ур.). Београд: Нолит, 1970.
- СНП II: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига друга (1845). Сабрана дела Вука Караџића, књига пета. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП III: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига трећа (1846). Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста. Радован Самарџић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- СНП IX: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига девета. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1902.
- СНП VI: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига шеста. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1899.
- СНП VII: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига седма. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1900.
- СНП VIII: Вук Стеф. Караџић. *Српске народне њјесме*. Књига осма. Љубомир Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1900.
- СНПр II: *Српске народне њјесме из необјављених рукописа Вука Сћеф. Караџића*. Књ. 2. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.
- СНПр IV: *Српске народне њјесме из необјављених рукописа Вука Сћеф. Караџића*. Књ. 4. Живомир Младеновић и Владан Недић (прир.). Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Речник Јунгових њјојмова и симбола*. Београд: HESPERIAedu, 2008.
- ХОРМАН, Коста. *Народне њјесне Мухамедоваца у Босни и Херцеговини*. Књ. I. Сарајево: б.и., 1888.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- ШКАЉИЋ, Абдулах. *Турцизми у српскохрватском језику*. Сарајево: Свјетлост, 1985.

Nadija I. Rebronja

TRADITIONAL BELIEFS IN THE SUBTEXT OF THE NOVEL
"THE IMPERIAL ARMY" BY CAMIL SIJARIC

Summary

The novel is set in on the road from Akovo to Edirne and it questions the complex symbolism of the road and the traveller. This symbolism is present in the Slovenian mythology and in Oriental culture. By the symbolism of the road Sijaric shows his interests for transitional, dual and ambivalent. He has processed these characteristics many times in his creative work so far. The text of the novel intertextually communicates with Slovenian beliefs, myths and magic and with the traditional Slovenian performances in folk traditions. The author sometimes alludes on different forms of the traditional or cites them transferring their original meaning and sometimes, if it is needed, he changes them.

Traditional beliefs and performances take part in the characterization of the characters, and dominant mythological symbolism in the novel is related to the symbolism of the road. The work shows how the symbolism of the road develops through symbolism, related predominantly to Slovenian myths, but also to beliefs that exist in other cultures. This way the characters of the novel get archetypal symbolism of the traveller caught on the life road of absurdity. Key parts of the novel are being pointed out through the analysis of the symbolism of the traveller. These key parts question the absurdity of war, the relationship between an ordinary man and the military leader and send strong anti-war messages.

As in majority of his novels, he here questions the unequal position of women and the absurdity of war, the attitude of the military leaders towards ordinary people who absurdly die in war. „The Imperial Army“ is brought closer to the modern novel by the distinctive violation of the enduring content structure of the realistic novel. Instead of consistent realistic development of cause and effect story, the novel is compositionally conditioned by narrative microstructures analog to oral traditions, parabola often dramatized by the embodiment of the folk beliefs and stories modeled on Oriental literature. The road and the story become the only form of life in the novel. Space and time often lose their outlines of realistic space and time, they get the symbolic meaning related to traditional beliefs and performances and to the ability of the story to slow down and ostensibly stop time, contained in the 1001 nights collection and Sheherezada's postponement of death.

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

Др Данијела Д. Костадиновић

АЛЕТИЧКИ ОБДАРЕНА НАТПРИРОДНА БИЋА У ПРОЗИ СЛОБОДАНА ЏУНИЋА

С обзиром на то да алетички хомогени модални систем подразумева постојање природних и натприродних светова, које настављају физички немогућа и необјашњива бића попут чудовишта, духова, демона, богова, рад се заснива на детектовању, описивању и разоткривању порекла алетички обдарених натприродних бића у збирци приповедака *Исход мртвачког моста* и роману *Ветрови Старе планине* Слободана Џунића.

Кључне речи: алетички модални систем, стварност, мит, предање, чума.

Приповедачки глас Слободана Џунића у збирци изабраних приповедака, коју је приредио Радивоје Микић, под насловом *Исход мртвачког моста* (1996) и роману *Ветрови Старе планине* (1998), узетих за предмет истраживања у раду, допире из митских дубина, из тамног вилајета с' ону страну Сунца, из доба пре но што су Словени великим номадским кораком кренули преко Кавказа ка Дунаву да би се населили подно Старе планине, са тежњом да пронађе истину у *заборављеном језику*. Стога је само приповедање у наведеном Џунићевом роману и збирци приповедака значајно обележено тим, по одредници Ериха Фрома, заборављеним језиком не би ли се његовим декодирањем успоставила чвршћа веза између света прошлости и света садашњости, света природних и света натприродних, емпиријски необјашњивих сила и појава, света „иза сунчеве стране“ и света на „сунчевој страни“.

У приповедачкој прози Слободана Џунића старији митски супстрат повезан је са религиозним представама хришћанске идеологије и спојен са народним веровањима, обичајима и другим магијским обредима и ритуалима помоћу којих је архајски човек настојао да придобије наклоност 'сила немерљивих', да проникне у срж постанка и одгонетне начин на који функционише природа. Стога је за Џунићев приповедачки модел „карактеристична двопланска организација – постојање и онога што је обично и овоземаљско и

постојање (и дејство) онога што је чудесно и фантастично“ (Микић 1996: 348), односно, сама природа Џунићеве прозе је двојака: она је једнако утемељена у просторе мита, фолклора и фантастике и у просторе реалности, где ништа не ремети, нити долази у конфликт са логичким поретком ствари.

С обзиром на то да су фикционални светови у роману *Вейрови Ситаре йланине* и збирци приповедака *Исход мртвачког моста* сачињени од природних и натприродних светова, њихова структура одговарала би ономе што је Лубомир Долежел у студији *Хејерокосмика* назвао алетичким модалним системом (в. DOLEŽEL 2008: 126). У поменутој студији Долежел наводи да су натприродни, физички немогући они фикционални светови у којима су нарушени закони стварног света: „Њихов главни формативни принцип је редистрибуција М-оператора; оно што је у природном свету немогуће, у његовом натприродном парњаку постаје могуће“ (Исто). Редистрибуција М-оператора, према Долежеловом мишљењу, значајно одређује неколико важних аспеката структуре натприродних светова, међу којима је и тај да натприродне светове „настањују физички немогућа бића: богови, духови, чудовишта и слично. Они су обдарени својствима и способностима које су ускраћене житељима природног света. Натприродна бића често представљају отеловљења силе природе, због чега намерна каузалност догађаја у природном свету постаје намерно деловање у његовом натприродном парњаку“ (Исто: 127).

Демаркациону линију између природног и натприродног света у Џунићевој фикцији успоставља сунце захваљујући својој двострукој функцији: иницијатичкој и смртоносној. Тако је природни свет онај који се налази „на сунчевој страни“ и у коме се могуће укршта са немогућим, а натприродни је онај који се налази „иза сунчеве стране“, непојаман, загонетан, где све може, али и не мора постојати. Преласком из овоземаљског у непознат космички предео „иза сунчеве стране“ омогућено је креирање алетичких натприродних светова којима припадају и алетички обдарена натприродна бића (змије, змајеви, гуштерице, чума, вукови), која отеловљују деловања природних или унутрашњих сила на/у човеку, или су, пак, инкарнација божанства.

Централни симбол у прози Слободана Џунића је змија. У енциклопедијском речнику *Словенска митологија* у најзначајније одлике змије, с обзиром на то да змија спаја у себи мушку и женску, ватрену и водену симболику, убрајају се двополност и њена хтонична природа (СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА 2001: 211–214). Према Гербран/Шевалијеовом *Речнику симбола*, човек и змија налазе се у супротности. Они су комплементи, такмаци. Змија симболизује митског претка, Старог Бога, израз је исконске неиздеференцираности, она је у алфи и омеги сваке појаве, чиме се објашњава и њено важно есхатолошко значење. Змија је темељни архетип, повезан с изворима живота и у симболичкој равни може означавати побуну унутар самог бића, жељу за потискивањем чеда разума, али и повратак равнотежи кроз пролазно лудило. У томе је срж змијске терапеутике, јер змија није исцелитељ, него лек. Она подучава умерености, која је предуслов сваке равнотеже. У томе се огледа

и мудрост змије (в. GERBRAN – ŠEVALJE: 1101–1108). С друге стране, хришћанство је задржало само негативни аспект змије и у хришћанству се на змију гледа као на звер коју хришћанин мора покушати да укроти или да убије. Овде се превасходно мисли на преносно значење змије, на појаву зла у човеку, које је у најужој вези са знањем.

Култ змије и њена магијско-обредна функција нарочито су распрострањени у источној Србији, те стога и не чуди што је и Слободан Џунић, будући да је рођен у Темској крај Пирота¹, митском симболизму змије дао важно место у својој прози. Постоји основана претпоставка, како истиче Сретен Петровић, да су обожавање култа змије Срби наследили од Трачана који су некада насељавали просторе источног Балкана. Наиме, код Трачана змија је била божанство здравља и света животиња, Бога, природе, земљорадње и свеукупног раста Сабазиа и као таква имала је изразито позитивно одређење (в. Петровић 2000: 76). У митологији српског народа, међутим, змија има и позитивно и негативно значење, при чему се, како наводи Петровић, „позитивно још једном удваја на два митолошки и култно значајна облика: а) *хѣонско-лунарни* – *чуваркућа*, и б) *соларно-небески* – *ѣоларка*, што су само две форме доброхотне димензије „змије/змаја“ (Исто: 75).

Змија се у митско-фантастичној прози и прози која је блиска магијском реализму Слободана Џунића, испољава у три различита модалитета:

1) *ѣуѣиѣерица* – ублажени митски симболизам змије;

2) *змија* – хтонски лунарни принцип, медијатор између земног и подземног света, света „на сунчевој страни“ и света „иза сунчеве стране“, архетип повезан са широм космогонијском сликом света, идејом плодности, регенерације, обнављања и животом у свој његовој латентности;

3) *змијски цар* (Вртопски смук) – митска алегорична врховног бога.

Заједничка карактеристика сва три вида манифестације змије у прози Слободана Џунића огледа се у наглашеном еротизму из кога произлази и њено есхатолошко значење. У том смислу, митска симболика змије у Џунићевој прози у исто време повезана је и са женским принципом преко гуштерица, то јест, односи се на женску заводљивост и способност да рађа, али и са мушким принципом преко змијског цара Вртопског смука из истоимене

¹ Слободан Џунић рођен је у Темској крај Пирота 28. новембра 1921. године, а умро је у Београду 13. Новембра 1998. године. Основну школу завршио је у родном селу, гимназију у Пироту да би школовање наставио у Београду, где је уписао Правни факултет. Након завршетка студија, радио је као новинар у Радио Београду у својству уредника Литерарне редакције, а потом и као уредник за историографију. Био је плодан и разноврстан стваралац који се опробао и у песништву, и у приповедачкој прози, оставивши иза себе укупно осам збирки приповедака, осам романа, једну збирку поезије и једну збирку лирске прозе. Књижевно-естетска вредност Џунићевог књижевног дела потврђена је и наградом „Борисав Станковић“, која му је додељена постхумно 1999. године за роман *Ветрови Сјаре ѣланине*.

приповетке, којим се означава суштинска снага либида, односно, способност мушкарца да посеје оплођујуће семе како би наставак врсте био омогућен. И у једном и у другом случају, змија/змијски цар, у најужем смислу, доводе се у везу са инфериорном психом човека, немоћног пред непојамношћу непрекидног природног циклуса, у којем се живот увек изнова рађа и увире у подземну таму искона, али и са перманентном људском тежњом за успостављањем равнотеже између двојства чула и разума, тела и духа, добра и зла, са тежњом за успостављањем првобитног, идиличног, рајског јединства душе.

Сходно Петровићевом тумачењу да се култ змије среће у друштвима са доминантном улогом *йородичне организације* којој одговара матријархартско устројство и код кога преовладава *лунарна миџологија* са обележјем хтонизма, тачније, „змија фигурира као хтонско биће и представља лунарни симбол“ (2000: 76–77), гуштерице и змије би у Џунићевој прози превасходно припадале матријархално-плуралистичкој и хтонској зони. Њихово станиште је вода, која управо посредством своје плодотворне моћи повезује подземни са надземним светом, свет „иза сунчеве стране“ са светом „на сунчевој страни“ означавајући повратак на сам ембрионални почетак у мајчиној утроби. Гуштерице и змије продужавају своје трајање до бесконачности тако што извиру из воде и клизе кроз мерљиво и ограничено време и простор „на сунчевој страни“ да би опет утонуле у дубоке подземне вирове. Њихов ’упад’ из друге реалности, ’упад’ из непојамног ’иза’ и појављивање на страни живота „на сунчевој страни“, у овој прози нису ништа друго до хијерофанија, односно манифестација свете потраге за светлошћу, светом и почетком.

У свом основном значењу, дакле, гуштерице симболизују душу која трага за светлошћу (в. GERBRAN – ŠEVALIJE: 259) и оне су у Џунићевој прози, углавном, позитивно конотиране. За разлику од црних гуштера који воде хајку противу њих, а који су „без очију, слепи, разјапљених уста, лепљивим језицима лове мухе, по камењу и усијаним плочама горе им и диме им се табани. Тако они наставише да мере време оданде до смрти, и иза смрти“ (Џунић 1996: 125–126), оне нису носиоци смрти, него чеда сунца, анђели небески са статусом паганских Богомољки. Будући да припадају зони матријархарта и да отеловљују примарни еротски супстрат, да су симбол еротизма у његовом најчистијем виду, борба против гуштерица, посебно тематизована у приповеци *Кусидол*, има вишезначну симболику. То није само сукоб између мушког и женског принципа, који је у веровању архајског човека означавао расипање полне моћи, самим тим и смрт, није само сукоб између матријархарта и патријархарта, него и сукоб између паганског, природног, цикличног поретка и хришћанског света, опредмећеног у поменутој приповеци у лику хришћанизованог Бога Перуна – Светог Илије, који укида еротизам и заузима морализаторски став према еротици. Самим тим, у приповеци *Кусидол* донекле се брише амбивалентна природа гуштерица и змија иако ће и надаље змија и њена друга појавност, гуштерица, као

сублимација природне неспутаности, слободе и вечите потраге за светлошћу, бити ближа паганској сфери приповедачке прозе Слободана Џунића од хришћанске перспективе у којој је змија синоним за нечисту силу и деловање Ђавола.

Хтонској и демонолошкој сфери припада и змијски цар Вртопски смук, описан у Џунићевој приповеци под истоименим насловом. Вртопски смук је представа антропоморфизованог (у смислу духовног потенцијала и мутних и тамних страна људске душе), трансспустанцијализованог митолошког бића са наглашеном гносеолошком функцијом.

Бавећи се тумачењем Џунићеве приповетке *Вртјойски смук*, Ивко Јовановић је указао не само на битне особености приповедачког идиома Слободана Џунића, које се огледају у спајању „видљивог и наслућиваног, овоземаљског и „подземног“ – метафором речено, од сунчевог и тамног вилајета – од реалног, разумљивог и митског, загонетног постојања“ (Јовановић 1995: 18) него и на следећа битна својства Вртопског смука:

- 1) насловни лик преузет је из народних веровања о змији и представља резултат испољавања митског облика колективног памћења;
- 2) место станишта Вртопског смука и места по којима се креће и нестаје (Вртоп, река, вртаче, поља), упућују на његово подземно порекло, али и на везу са боравиштем српског врховног Бога;
- 3) Вртопски смук је и *заштитник*, инкарнација божанства за које се везује очување берићета;
- 4) Вртопски смук обједињује атрибуте и црног (хтоничног) и белог божанства (светлости). (Исто: 18–19).

Вртопски смук, према томе, сажима у себи хтонски-лунарни (долази из друге реалности „иза сунчеве стране“) и соларно-небески (он је „огањ“, његово кретање праћено је праском и грмљавином и митолошки кореспондира са облацима и небом) симболизам змије и њене друге појавности змаја. Уједно је и змија „чуваркућа“ и змија „пољарка“. Излази из „грма купине у камењару, при врху јаруге“ (Џунић 1996: 5), креће се једном путањом кроз поље (друге путање су људи имагинацијом домишљали), његово станиште је трешња, божански нумен, „станица према небесима“ (Исто), са које осматра простор од Мицора до Белаве, штити људе од крупавице и „једини може против божјег зла“ (8). Уколико се крене од тога да је трешња симбол духовности у чистом стању, а да она представља светилиште и борилиште Вртопског смука, долази се и до друге супстанцијалне појавности Вртопског смука у смислу инкарнације божанства. Вртопским смуком, светом, али и демонском животињом, на алегоријско-метафоричан начин, представљен је преображај суштине зла у суштину добра, и обратно. Он је, заправо, метафора интрапсихичког конфликта главног јунака приповетке Анте Тареје. Његова тежња да укроти или убије Вртопског смука пуки је покушај сузбијања зла у себи самом, с једне стране, односно покушај одмеравања или изједначавања снага са 'силама немерљивим', с друге стране. То је уједно

показатељ да алетички обдарена натприродна бића у прози Слободана Џунића долазе из сфере несвесног, психолошког, из домена потиснутих страхова, жеља и емоција, или Џунићевим речима казано, из сфере „проклетства од давнина“.

Осим наведених, Вртопском смуку би се могла приписати и иницијатичка улога, односно, насилно увођење тек напупеле девојке Магде у сексуални живот. Стога у приповеци *Вртојски смук* треба тражити корен, чији је изданак роман *Вейрови Сџаре њланине*, којим Џунић и дефинитивно уводи читаоца у свету тајну иницијације.

Роман *Вейрови Сџаре њланине*, у суштини, почиње митско-магијским обредом иницијације, који има за циљ да главну јунакињу, девојку Марушу Бачеву, уведе у свету тајну и доведе је до мистичног препорода. Први чин церемоније имплициран је регресивним спуштањем у сан („Чувајући овце у планини, заспала девојка на благом ранојесењем сунцу и уснила: свет је носи као китку, и она као китку носи цео свет“ (Џунић 2004: 5)), преко кога иницијант са ранојесењег сунца бива враћен у космичку ноћ, у непознати свет „иза сунчеве стране“, где ће се као учитељ иницијације појавити митски предак отелотворен у виду црноруног и свилоруног каракачанског овна са изувјаним ребрастим роговима. Његово прадавно порекло потврђује и придев 'каракачански' помоћу кога се указује на везу са најпримитивнијом животињском врстом која је опстала на југоисточном Балкану и са Каракачанима, народом за који се претпоставља да воде порекло од Илира и Трачана. Символика овна, познато је, односи се на плодност, док атрибут црн недвосмислено упућује на космичку ноћ, на онострани пределе и трансценденцију сна у којем је обављен и сам чин иницијације.

Каракачански ован, дакле, представља митско божанство. Он, попут Вртопског смука, извршава иницијатичко убиство узрокујући на тај начин раскид са асексуалним добом детињства и прелазак у сексуални живот. Девојчина трудноћа (она је након иницијације у свету тајну сексуалности и спознаје сопственог тела, занела и на свет донела мушко чедо), поседује извесни космогонијски карактер. Преко атрибута 'црно', 'кудраво', 'астрганско' и упоређивања очију новорођенчета са очима вука, такође симбола плодности, али и психопомпа, денотирано је и рађање, али и зооморфна жртва и космичка смрт. У следећој етапи иницијације долази до буђења религиозног страха и ужаса у главној јунакињи Маруши Бачевој, што ће за последицу имати убиство („Ово чедо-овне, из страха од бруке, од казне, од проклетства, нагазила на врат чим се пукло и заблејало црним кудравим гласом, какав се дотле нигде и никада није чуо“ (Исто: 5)), при чему ће Голема буква, свето дрво и место на коме ће Маруша сахранити своје тек рођено чедо, с једне стране, функционисати у виду зооморфног жртвеника, а, с друге стране, метафорично осликавати унутрашњи психички конфликт и угрожени психоемоционални интегритет главне јунакиње.

Слободан Џунић у приповедачкој прози реалистички утемељеним просторно-временским параметрима напореда додаје и један нарочити елемент

магијског, који се противи логичкој каузалности, односно, приповедач овим поступком, како указује Радивоје Микић, скреће пажњу свом читаоцу „на околност да га уводи у један необични свет, у коме се збивања одвијају историјској логици упркос“ (Микић 1996: 345). Тако се на почетку романа *Вейрови Сџаре њланине* реалистичком временском одређењу (година 815.), припаја митолошко-фантастично, увођењем у романескни текст каракачанског овна и демонолошког бића чуме. У демонологији преовладава мишљење да је чума демон помора и болести. Она се у српском народу појављује и под именима Куга и Морија, при чему „сва три исказа чине смисаоно језгро са митским божанством: *Мораном и Бабом*“ (Петровић 2000: 122). У складу са народним веровањем да се на празник Чумин дан овом демону полаже зооморфна жртва у виду овна (Исто: 122), чедоморство Маруше Бачеве подлеже и тумачењу да је реч и о својеврсном полагању зооморфне жртве на чумин олтар, тим пре што је Џунић овај роман градио на основи народних легенди и предања.

Чума је у фикционалном свету Слободана Џунића антропоморфизована и појављује се у различитим видовима: као страшна жена, женетина одевена у белу свадбену хаљину која мори све редом (‘Зар ме не познајеш? Ја сам чума!’ она заклопара вилицама без меса, мљаска устима без усана, иако их нема, масти бркове лешевима које још није дојела, оним погачама и потама. „Ваљда видиш: срп ми у једној, коса у другој руци, косим и жњем човеци, све што стигнем, не питам старо ли је или младо, кусо или репато, мушко или женско, царско или божјачко!“ (Џунић 2004: 29), али и као лепотица у белом која „на некој крстопутини, ноћу, тек зграби некога за врат или га, показујући му пут руком, са колима и воловима упуту на гробље, у провалију, у сопствени нечисти дом“ (Исто: 163). Она борави у својој, чуминој земљи, има мушке и женске потомке, Чуме и Чумиће, а међу људе залази када се рашири зло. Слободно улази у села, косе чешља и умива на чесми, а поседује и друга фантастична, хиперболизована својства: у трскоку може да прескочи брдо или да прелети поток.

Готово редовно када на сцену уводи алетички обдарена натприродна бића, Џунић прелази на симултану перпективу успостављајући, на тај начин, иронијски однос према узалудним покушајима људи да савладају природу и више силе. Оваква перспектива видљива је и у дијалогу између чуме и јунака романа *Вейрови Сџаре њланине*, старца Павола, који се у борби против чуме служи апотропејским средством, чешњем белог лука. Ефекти хумора, остварени вербалном комиком („Мен и поголеме силе несу могле ништа а камоли чешањ белог лука, посерем ти се у њег“, 29), имају дубљу семантичку подлогу којом се конотира мисао о људској ограничености у односу на моћ и непредвидљивост виших, оностраних сила.

Помоћу демонолошког бића чуме у прози Слободана Џунића извршена је и временска диференцијација на чумску прошлост, чумску садашњост и чумску будућност. У том контексту, издвојене су две врсте чуме: чума времена и чума повести. Осим тога, чуми је поверена и функција моделовања

простора. Далекосежни траг који је она урезала у људско памћење остао је утиснут у топониме Чумино село, Чумина чесма, Чумиште, Чумин кладенац, Чумин поток, Чумин камик „једино се не зна, веле, да негде постоји Чумино дупе или дупиште, или Чумин нужник у који је своју поган и смрад истресла“ (32). Овим демонским бићем у Џунићевој фикцији успоставља се и опозиција између 'нашег', старопланинског и 'њиховог', туђег, другог и друкчијег света. Оштру демаркациону линију између ових светова повлаче црна и бела боја: уколико је чума из 'нашег' света, тада је беле боје, а ако долази из 'њиховог', онда је црне боје. На овај начин се једном демону приписују и метафоричка својства не само болести, несреће и смрти, него и зла, које је у поређењу са општим људским злом, зломом, пакошћу и мржњом, ништавни и занемарљиво („Каква чума, чума је шала, сваки од нас је гори од чуме“, 441).

Опште уврежено народно веровање да се чума боји паса послужило је Џунићу за увођење у свет романа *Вейрови Сйаре йланине* још једног бића које се налази на граници између могућег и немогућег, стварности и привида, овчарског пса Тартар-Џингис-Џавцара, овога пута у посве измењеном друштвено-историјском оквиру када су краљевства и царства прешла у руке народа, али се, у бити, ништа није променило у односу на пређашња историјска раздобља. Дошли су само „нови утеривачи дугова“ (531) и нови крадљивци државних, народних и божјих поседа. Географски и историјски изоловани власници пса („На заравни, по зидиштима и врзинама змије, гуштери и гуштерице, трње, б'з, бурјан, коров – стара трошна ижа са кровом од ражене сламе и шаше“, 467), алетички обдарени јунаци симболичког номена Живинци, представљају спону са митским добом и вечним митским временом. Алетички потенцијал ових јунака огледа се у преузимању одређених митолошких својстава чуме (клопарају вилицама), старац поседује хипонормалну обдареност (слеп је и глувонем), а његову хипернормалну обдареност у облику познавања Немуштог језика, Џунић гради на темељу познате народне приче. Своју дуговечност и опстанак чудних оваца које гаје, а на које ни један вучји чопор није никада ударио, Живинци дугују псу Тартару-Џингис-Џавцару, увек црном „као тартар са оковима са шиљцима око врата“ (467).

Троглавост Тартар-Џингис-Џавцара несумњива је алузија на прасловенско божанство Триглав (у нашим крајевима често се јавља и под именима Троглав или Тројан), које је владало земљом, небом и подземним светом. То указује на претензију Слободана Џунића да и овом бићу подари митолошки статус и сврста га у круг богова, а самим тим и да фикционални свет у роману *Вейрови Сйаре йланине* из домена ниже митологије, којој је припадала чума, пренесе на виши ниво митолошко-религијског система, којем припада Тартар-Џингис-Џавцар, људски заштитник од чуме, али и од сваког другог људског зла, које у овом роману свој врхунац достиже у опису и поступцима јунака Миде.

Маркирањем два детаља, 'свињских', 'вепровских' очију и 'говеђих длака' испод мишке, истакнут је негативни, анимални, насилни, похлепни, похотни и луциферски аспект јунака Миде. То је сеоски зеленаш са бројним дужницима, са њим се повезују мистериозни нестанци Сајције и Рудара из Кикиревца, јер су га *лукавог надлукавили*. Мида ће насилно обљубити Марушу, а даље ширење његовог зла спречиће Тартар-Џингис-Џавцар преклавши га као пиле „коме је још у јајету запела у грлу влчја јабучица“ (496).

Тартару-Џингис-Џавцару, дакле, не само да је поверена улога заштитника, он је својеврстан Марушин чувар, него и осветника. У прилог наведеној тези иде и чињеница да се у роману први пут појављује у тренутку када се Маруша, након понижења на Стубу Срама, оскрнављена телесно и духовно израђавана, после сусрета са Ћелавим Исусом трансформише у вучицу, у „троимено чудовиште“ и ослобађа свих забрана, обзира, божјих и људских закона. Поступком *пројекције једног на друго* Џунић најпре чумине особености преноси на Марушу да би касније, преузимањем својства троимености, она постала друго одличје пса Тартар-Џингис-Џавцара.

Уз Тартар-Џингис-Џавцара у роману *Вейрови Сјаре љланине* јављују се и вукови, који представљају териоморфна демонска бића, али и Старопланински славуј, биће са симболичким митским предзнаком љубави и смрти („За обичне очи невидљив, за обичне уши нечуљив. А за оне друге пева свакога час и дана и у свако, чак и зимско ледено доба, и у исто време свуда је и на сваком месту, и у човечјем срцу, и у његову телу, ижи, дому, ћупенцету за душу. Понекад сам га и у икони чуо“, 357–358). Стога ће се његова песма чути када Мирча Бачев на цовари засвира предсмртну љубавну песму пре но што заједно са Марушом заувек нестане у пролазу.

Дубља смисаоност Џунићеве прозе остварена је амбивалентном природом јунака и натприродних бића, прецизније њиховим преображајима и метаморфозама (змај се претвара у мачку, вук у овцу), што ће послужити као основа за прелазак са фолклорно-митолошке на библијску раван и на исказивање стварности помоћу старозаветних, хришћанских и апокалиптичких семантичких кодова.

У том контексту, у роману *Вейрови Сјаре љланине*, увођењем Ћелавог Исуса у свет фикције, који је због лажних верника и безбожника поцрнео и оћелавео, суштински ће се изменити митологизована структура романескног ткива. До преокрета долази у моменту Марушине интеракције и комуникације са трансценденцијом када она са тиквиним листом у руци, супститутом сунчеве материце, разреде паучину која је премрежила лице Ћелавом Исусу и убије паука скривеног на дну, односно, у тренутку када она симболично покида мрежу која је раставља од Творца („Жено, девојко, ма која да си, да си благословена међу женама [...] Људи треба да ти опросте, родитељи, браћија, сестрице, Торлачани, Шопови, Старопланинци, Брдиштанци, Цветничани, ти сама себи, ако можеш да заборавиш своја зла дела, и онда смо ти и нас двојица опростили“, 348–349).

Алетички обдарена натприродна бића превасходно долазе из Слободану Џунићу добро познатог света, из митско-магијског и фолклорног система Пирота и околине. Џунић, или простим преузимањем алетички обдарених натприродних бића из старијег митског супстрата хтонске митологије, или алетички обдарених натприродних бића из нешто новије соларне митологије, или, пак, њиховом модификацијом, твори једну необичну причу о Старој планини. Јава и сан, стварност и привид, чињенично и фиктивно, историјско и митско, преламају се у једном искошеном огледалу помоћу кога се остварују илузионистички ефекти света „иза сунчеве стране“ и света „на сунчевој страни“. Трансформација имагинарног, натприродног, невероватног у стварно, и обратно, омогућава симултани поглед и наизменично смењивање стварног и чудесног. При томе, Џунић нема за циљ да укључивањем алетички обдарених натприродних бића наративни текст приближи жанру фантастике, него да путем магијског, мистериозног, недокучивог, проникне у тајну света, тајну природе, тајну човека, али и у највећу од свих тајни коју небеса скривају: тајну живота и тајну смрти. Стога су алетички обдарена натприродна бића попут змија, гуштерица, чума, аждаја и васколиких нечистих сила и духова у прози Слободана Џунића архетипског порекла, она су део колективно несвесног, део подсвесних и дубоко потиснутих садржаја људске свести.

ИЗВОРИ

Џунић, Слободан. *Исјод мрјивачкоџ мосѿа* (изабране приповетке). Ниш: Просвета, 1996.
Џунић, Слободан. *Вейрови Сѿаре ѿланине*. Ниш: Просвета, 2004.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЈОВАНОВИЋ, ИВКО. Од реалистичког до митолошког у приповеткама Слободана Џунића. *Пиројски зборник* 28/ 21 (1995): 9–31.
МИКИЋ, РАДИВОЈЕ. Поговор. Слика света у приповеткама Слободана Џунића. *Слободан Џунић. Исјод мрјивачкоџ мосѿа*. Ниш: Просвета, 1996, 323–348.
ПЕТРОВИЋ, СРЕН. *Сисѿем срѿске мѿѿолоѿије*. I књига. Ниш: Просвета, 2000.
СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА. Светлана Толстој и Љубинко Раденковић (ред.). Београд: Zeptr Book World, 2001.

*

DOLEŽEL, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Snežana Kalinić (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2008.
GERBRAN, Alen, Žan ŠEVALIJE. *Rečnik simbola*. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić (prev.). Novi Sad: Stylos, 2004.

Danijela D. Kostadinovic

ALETHICALLY-ENDOWED SUPERNATURAL BEINGS
IN THE PROSE OF THE SLOBODAN DŽUNIĆ

Summary

Alethically-endowed supernatural beings in the collection of short stories *Ispod mrtvačkog mosta* and the novel *Vetrovi Stare planine* by Slobodan Džunić, a contemporary Serbian writer, are investigated and described in this paper. On that occasion, it was concluded that the alethically-endowed supernatural beings in Džunić's world of fiction are of archetypal origin, and they are a part of the collective unconscious, subconscious and deeply suppressed content of the human consciousness.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност
Ђирица и Методија 2, 18000 Ниш, Србија
danijela.kostadinovic@filfak.ni.ac.rs

Др Ирена П. Арсић

ИЗ РАТНИХ РУКОПИСНИХ БЕЛЕЖАКА
ТРОЈИЦЕ ДУБРОВЧАНА – ИВАНА АУГУСТА КАЗНАЧИЋА
(1817–1883), ФРАНА КУЛИШИЋА (1885–1915) И
ЕРНЕСТА КАТИЋА (1883–1955)

У Државном архиву у Дубровнику налазе се и оставштине знаменитих Дубровчана с половине 19. и с почетка 20. века. У овом прилогу из тих оставштина тематски су издвојене ратне рукописне белешке тројице Дубровчана, Ивана Аугуста Казначића, Франа Кулишића и Ернеста Катића.

Овим прилогом се, сем бољег упознавања са делом и личношћима тројице Дубровчана, који припадају периоду новије дубровачке књижевности, упућује и на могућности које Државни архив у Дубровнику нуди у књижевноисторијским истраживањима 19. и прве половине 20. века.

Кључне речи: Дубровник, рукопис, оставштина, новија дубровачка књижевност, рат.

Још је велики комедиограф, Марин Држић, за своје суграђане, Дубровчане, рекао да су они „пук с киме мир станом стоји, а рат издалека гледа“ (Држић 1963: 115). Овоме је додао и врло кратку, али суштинску дефиницију рата, записавши да је рат „погуба љуцке нарави“ (Држић 1963: 115). У новијим временима, када је Дубровник изгубио своју самосталност, а дубровачка дипломатија своју моћ, ратна дешавања захватила су и стари град и његове становнике. Дубровчани су о томе оставили и своје записе. Њима сведоче како рат мења и саме њихове личности, и то не увек у негативном смислу, како је то Држић сугерисао.

Овом приликом реч је о записима тројице Дубровчана, који припадају новијој дубровачкој књижевности (HALER 1944): писца, историчара и лекара Ивана Аугуста Казначића (1817–1883), филолога и публицисте Франа

Кулишића (1885–1915) и драмског писца и адвоката Ернеста Катића (1883–1955). Записи су настали, у виду писама и дневничких белешки, током аустријско-пруских сукобљавања шездесетих година 19. века, односно у току Првог светског рата, о чему је писао Кулишић, и Другог светског рата, о чему је своје сведочанство оставио Катић.

Иван Аугуст Казначић био је једна од стожерних фигура културног Дубровника од половине 19. века. Син писца и адвоката Антуна Казначића, са Медом Пуцићем и Матијом Баном оснивао је прве дубровачке књижевне часописе и активно у њима сарађивао. Писао је на народном и на италијанском језику и преводио са латинског, италијанског, немачког и француског језика. Песме, прозу, публицистику и преводе објављивао је у дубровачким и далматинским часописима и публикацијама. Посебно се посветио проучавању дубровачке прошлости, пишући о старим Дубровчанима и о историјским занимљивостима Града. Објавио је на италијанском језику књиге *Studii critici* и *Alcune pagine su Ragusa*, а приредио збирку народног и уметничког песништва под називом *Виенац ѓорскоџ и њишомоџ цвијеџа*.

Син Ивана Аугуста Казначића, Антун, мада широког књижевног образовања и склон писању, после завршене војне школе у Горици, постаје аустријски официр. Имао је богату библиотеку, као што је поседовао и необјављене рукописе и свог деде и свога оца, од којих је повремено објављивао у дубровачким часописима *Срђ* и *L'Epidauritano*. Његови потомци наставили су да живе у Грацу као аустријски грађани (Стојан 1993: 34–35).

Франо Кулишић, по одбрани доктората права на универзитету у Бечу, због истакнутог националног става, није могао да постане професор у знаменитој Дубровачкој гимназији, као што му није било места ни у Дубровачком архиву, за шта су му, као изговор, тражили додатно образовање. У Цавтату је уређивао библиотеку Валтазара Богишића, а затим је добио место професора у гимназији на Цетињу. У Дубровнику прихвата посао секретара Матице српске, који је обављао до почетка рата. Такође је био врло активни члан соколског друштва „Душан Силни“. Активно је сарађивао у дубровачким (*Дубровник*, *Срђ*) али и периодичима широм наших простора (*Српски књижевни гласник*, *Босанска вила*, *Croatia*).

Франо Кулишић је писао студије из историје књижевности, есеје, приказе и песме. Своје радове је штампао и у посебним публикацијама, међу којима су и: *Из године 1848. у Дубровнику*, *Женска улога у стваром дубровачком животу*, *О значају Богишићевог рада*, *Живо Бунић Вучићевић*, *О Меду Пуцићу* (Арсинџ 2015: 105–124).

Дубровчанин Ернест Катић је докторирао права у Грацу, а затим се бавио адвокатуром у Дубровнику. У свом драмском раду тематизирао је новију дубровачку прошлост, па је у историји књижевности сматран подржаваоцем Ива Војновића. Његове драме су штампане и постављане на сцену. Међу њима су: *Јакобинка*, *Власићела у беџићу или Анђун Сорџо*, *Љубав на Пријеком*, *Имбарак*, *Пейка*, као и *Цвијеџа Зузори*. Такође је писао песме и прозу (Пранџко 2009: 173).

Посвећен проучавању дубровачке прошлости, Катић је сакупио богатство архивску грађу о дубровачким породицама, која се налази у његовој оставштини у Државном архиву у Дубровнику.

Доживљај рата према белешкама ове тројице Дубровчана је специфичан: они нису активни учесници ратних дејстава, бар не вољни: Казначић рат доживљава као претњу за безбедност свога сина, Кулишић је интерниран као личност коју је Аустрија сматрала опасном у новим, ратним условима, док је Катић заточен у Дубровнику који је изложен бомбардовању током последњих година Другог светског рата.

Сва тројица, такође, у новим, условима рата, реагују на другачији начин од онога што бисмо, знајући њихово дело, а затим и активности као ангажованих интелектуалаца, очекивали: Казначић, као врло уважавана али и омиљена личност Дубровника свога доба, о коме су писали и посетиоци града, као што је имао и запажено место у мемоарима својих суграђана (Берса 1941) овде, суочен са ратним искушењима које очекују његовог сина, исказује се као искључиво брижни отац, усмерен ка олакшању његовог положаја. Истакнути интелектуалац, активан посебно у покрету Срба католика, Франо Кулишић, води што уобичајенији живот у потпуно измењеним условима, покушавају да превазиђе успостављеном рутином тешка времена интернације. У дневнику Ернеста Катића пратимо личност интелектуалца који се суочава са ратним недаћама у свом граду, најпре реагујући са одређеном радозналости, која је подразумевала недовољну свест о опасности, да би доспео до осећања страха, немоћи и потпуне несигурности у бомбардованом Дубровнику.

У оставштини Ернеста Катића, у Државном архиву у Дубровнику, сачувано је 171 писмо које је Иван Аугуст Казначић писао своме сину Антуну током периода 1859–1881. Овом приликом објављујемо писмо из раног периода дописивања, из 1866. године.

Кулишић је у периоду 26. јул 1914–15. октобар 1915. водио дневник, који је сачуван у Државном архиву у Дубровнику. Овом приликом објављујемо уводне записе који се односе на хапшење истакнутих Срба католика у лето 1914, међу којима је био и млади Кулишић, а затим и записе о његовом тамновању у затвору у Шибенику.

Ернест Катић је водио дневник у периоду 1936–1946, у којем је писао о предратним и ратним збивањима у Дубровнику. Овом приликом издвајамо записе из 1944. који приказују готово даноноћно бомбардовање старог града.

Ови текстови, који одишу снажним антиратним ставом, ће се, коначно, када буду у целости објављени, сврстати у ратну књижевност насталу на нашим просторима, која, поред осталог, има и значај у чињеници да „данашње генерације само из таквих дела могу упознати емотивну страну ратних догађања у часу када се збивају, духовну климу, целокупну ратну атмосферу и књижевне изражаје, ослобођене реинтерпретирања чињеница из прошлости у служби неке политичке идеје или промењених друштвених околности“ (Миладиновић 2013: 11).

I

Pisma dr Iva Kaznačića sinu Antunu (Toniju). Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, Zbirka Ernesta Katića, RO 170, Spisi obitelji Kaznačić, CXVI/2b

Na Gjurgiev dan 1866.

Moj ljubljani sinko!

Eto sinoć na 9 sati prispio je Telegram da 2 bataljona Hohenlohe stoje prepravni da odlaze u Mletke i da će ih izmienuti Ličani. Rekli su mi ovi oficiri da je ista zapovied stigla i tvojemu regimentu. Dakle na Iva Svibnja ti ćeš ostaviti Kotor. Jedan tren srušio je previdjenja i trude moje za šest mjeseca! Neka se doverši što je hotjestvo dobrog Boga! Sludio te blagoslov tvojih roditelja kudgod upraviš tvoje stupe i Božja svemogućnost bila na pomoći svakome tvojem poduzetju! Nijesam mislio da razpra između Austrije i Prusije dotjeratiće stvari do rata, kojega posljedice nepredvidive su najdubokijem diplomatu ovoga svijeta. Jaoh se onome koj je uzrok da pukne prva puška. Sva Evropa leži na ognju...

Ovaj čas došo je kod mene Ubl da mi reče da regiment Hasl ima marširati u Češku. Pitam ga da mi reče koliko je treba da ti pošaljem novacah, odgovorio mi je da je svedj dobro da

ti upravit 50 flor: kako kadetu, a da ćeš mi ti telegrafisati koliko ti treba ako postaneš oficir, što, kako on misli, moglo bi se lako zgoditi.

Šaljem ti dake novce; ako ti ih veće treba, uzmi ih slobodno u Paladina, ja ću ih ončas ovdje izplatiti Fili, njegovu bratu. Preporučujem ti da se podneseš od čovjeka, kako si svedjer do sadera. Budi umieren i u sreći i u nesreći. Na ovome svijetu malo je povjerenja i radostima i žalostima. Budućnost je ljudska tajna, koju mu nije nikad dopušteno otkriti. Ne bieži nikad pogibu, ali nikad ludo na nju ne nasrći. Bez podlosti, nemoj nikad se zaboraviti tvojega doma i roditelja, koji te toliko ljubuju. A osobito verhu svega preporučivam ti da nam pišeš svedj kad ti je moguće, nije potreba da su dugi tvoji listovi, malo rieči dosta su da kadgod umire čovjeka u najžalostnijem času. Da se baš i pomire stvari, tvoj regimnet neće se u Dalmaciju vratiti, niti ćeš ti ostat kod 3ga bataljona, dake za neko doba evo nas opet razdijeljenijeh velikom dalečinom, ali ništa zato, neka nam Bog poda zdravlja, pak ćemo se vidjeti! Na 25 ovoga ja svršavam 40tu godinu i ulazim u 50tu. Da mi je kogod prorokovao da nakon po vieka života upravjatiću mojega sina na vojsku, da na granicama Pruske i Češke ide neprijatelju na susret bio bih se šalio tijekom riečima kako lakrdijom. Ali –Jednu misli pianica, a drugu kerčmarica! Nemoj se bojati da ću ja pretjerati moju žalost, čujući ove glasove. Istina da serce jednog oca nemože ostati hladnokrvno, kad znade da pogibelj prieti ljubljenom njegovu sinu, ali na sve ovo ja sam pripravan od onoga dana kad si odabro vojničku službu. Video si koliko mi je onda to teško bilo, ali onaj čas pregorio sam najgorčiju žalost! Sada želim da veselo slediš tvoje slobodno zvanje, a Bog ti u pomoći bio! U boju budi prvi junak roda mirnog Kaznačića! Ako uhvatite Bismarka, zapljuni ga od moje strane. Govori se da će 24 kadeta postati oficiri. Ako kod Karla taki avancement bude, ufam da ćeš ti napredovati

barem do Fürbera. Nadam se da ću sutra dobiti tvoje pismo, i da iz Češke nećeš biti lien u pisanju, kako iz Kotora. Opetujem ti služi se vojničkim stylom, malo rieči koje saderžu najpoglavitije stvari, ali često, molim te.

Kod kuće svi smo dobro kako si nas i ostavio, Gusti i Rinka mnogo te pozdravljaju.

Osobito ti preporučujem da mi svedjer tačno kažeš gdje ti imam upravljati listove, jer neznadem uprav niti u koje ste miesto upravljani, niti koja će vam pošta najbliža biti. Lako da ti 4ti Armec Corps baš je onaj kojim zapovieda naš Priet, ako to bude odma ću mu pisati.

Pozdravlja te nono Antun i Relja, Ubl i svi tvoji kamarade kadeti koji su zatvorili školu i svaki čas iščekivaju.

Preporučivam ti zdravlje, i molim Boga da ti poda dobru sreću,
Tvoj ljubezljivi otac.

II

Uspomene dr Frana Kulišića. Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, RO 172, 11

Internacija

26. jula 1914, oko 7 sati po podne, dok sam sjedao pred općinskom kafanom u Dubrovniku, sa nekoliko prijatelja, javi mi konobar Ivo mali da me neko u kafani zove. Ušao sam. K meni pristupi agent c. k. poglavarstva, vrlo učtivo i uručići mi jednu pozivnicu. Agent se zove g. Stermišek, fin i učtiv čovek. Otvorih list, a u njem mi poglavarstvo nareguje da bez odložno pogjem u Hotel Bijeli dvorac u Lapadu, i da se tamo predstavim poglavarstvenom povjereniku. Taj dekret imam. Pozdravih drugove i odoh. Na Pilama nema ni kočija ni tramvaja. Čekam. U toliko se pozdravim sa gospogjom i gospogjicom Pilato koje bijahu na terasi. Otidoh. Susretam jednog, drugog, pa trećeg znanca, gledamo se, pitamo se: i oni idu u Lapad. Trefimo na slobodan automobil (Tovorov), ukrcamo se i odemo. Sluteći ponešto, zamolih neke znance da bi kazali mojima kod kuće da po svoj prilici neću doći kući na spavanje. Vozeći se, stigismo putem od Gruža neke koji su pješke išli isto gdje i mi. Što mogasmo, ukrcasmo. Automobil smo platili 6 kruna.

U hotelu. U avliji nas dočekao komesar g. Harvalik sa kom. g. Gruberom. Pozdravismo se. Prvi nam reče nek izvolimo gore, i kaže nam od prilike ovako: „Vi nijeste uapšeni, protiv vas nema ništa, samo ste internirani, to jest: uklonjeni, da ne biste smetali iza legja... itd“. On je, kako nam je kazao, imao zadaću da nas, još te večeri, sve sakupi, a onda da potpadamo pod vojnu vlast. Pred hotelom i u zgradi čuvali su nas vojnici. Drugovi su nadolazili. Poslednji je došao pred 4 sata ujutro Dum Ante Anić, paroh u Mlinima. Bilo nas je oko 30. Megju ostalim: gg. Luko marquis Bona, Ivo de Grisogono, Ivo conte Vojnović, Dr Stijepo Knežević, Kristo Dominković i dr. Osim nas bilo je zatvorenih i u gradu, u vojnom garnizonskom zatvoru.

Tu smo ostali još 27. i 28. jula. U hotelu nam je najgore bilo sa hranom, koju smo inače skupo plaćali. Imali smo jedan cijeli pod. U sobama smo bili razdijeljeni po jedan, dva, i tri, po hoodniku smo šetali, a jedna oveća soba je za stajanje preko dana i blagovanje. Okolo hotela straža, unutra navrh stepenica na prvom podu straža. Dalje od poda, ni gore ni dolje. Prvi dan nam je g. komesar kazao da k nama može dolaziti svojta. Drugi dan je bilo nešto strože, a treći sasvim strogo. Niko ne smije dolaziti nego u odregjeno, kratko vrijeme, u prisustvu g. komesara.

Opće raspoloženje izmijenično; ne baš potišteno. Sobu nijesmo platili, ali sve drugo vrlo skupo. Objed smo dobijali kasno, katkada u 4 sata popodne; večeru opet kasno. Hrana slaba. Našao sam se sa par kruna u džepu; pisao doma po novce. Dobio. Došla sestra i brat Pavo da me pohode. Donijeli mi potrebnu promjenu. Od 26-28 jula veće potrošio sam u hotelu oko 50 kruna.

27. jula g. Harvalik kazao nam je da nećemo tu ostati, da ćemo biti premješteni: posvoj prilici za neko vrijeme u tvrgjavu Sv. Ivan na Porporeli, a onda dalje. Kaže da to neće dugo trajati.

28. jula javlja nam da pribavimo robe za 15 dana, da ćemo poći u Šibenik, a odatle Linz ili Salzburg. U večer sprema na put. Dopusšteno da svojta pohodi na oproštaj i pozdrav. Okolo 9 sati hotel pun svoje i znanaca. Žene pozdravljaju muževe, očevi djecu, braća sestre i rogjake, itd. Plača, žamora, žumorenja na pretek. U to su pušteni na slobodu: Miše Vidak, sudac; Mato Kesovija, opć. upravitelj i Ivo Kuneš, činovnik „Ragusee“.

Približava se ura odlaska. Rastajemo se sa svojim. Svak spremio svoju prtljagu.

Dolazi pred hotel mnoštvo financ. stražara sa nataknutim bajonetama, sa komesarom Trohom. Oni imaju da budu naša eskorta do parobroda: krajem preko Lapada, okolo, preko Gruža do na muo. G. komesaru Harvaliku to se ne svigja. Kaže Trohi neka se povrate u Gruž, da očiste muo od svijeta, da parobrod dogje na sred mora, na bovu, a da će on nas dovesti lagjama do parobroda.

Iza jedanaset sati izlazimo iz hotela na put. Konobarica nas pozdravlja vrlo ljubazno; plače. Naokolo je svijeta, koji je od straže odalečen. Nekoliko minuta čekamo. Parobrod već dolazi na bovu. Nas nekoliko lagjica, sa komesarom g. Harvalikom, prevezosmo se od lapadske obale do na parobrod. Čuje se nekoliko pojedinačnih povika.

Na parobrodu smo. Parobrod je „Dubrovnik“, financijski. Na parobrodu su već ukrcani oni koji su došli iz grada, iz garnizonskog zatvora. Svi moramo unutra, niko na palubu ne smije da stoji! Puno straže, barem ih je bilo dvadeset. Udara ponoć, parobrod se kreće. Eto idemo. Idemo i idemo. Spava se kako se ko može. Svanulo. Na palubi se pregledaju naše prtljage. Još uvijek strogost. Ipak počinje se nekako izlaziti na palubu, jer je unutra strašno vruće. Neki stražari to zabranjuju, a neki dopuštaju. Od svih stražara jedan je osobito ućtiv. Mi, naravno, mirni i pristojni.

U Šibeniku. 29. jula, pred podne, stižemo u šibensku luku. Parobrod se usidruje na bovi, zvoni podne. Gdje ćemo? – pitamo i pitamo se. Ljudi od parobroda ne znaju, već idu na kraj, za informacije. Ura je od objeda. Na parobrodu nema hrane.

Gladni smo. Što je ko imao sa sobom, izvadi. Nekako se ipak nešto pojelo. Ne znamo dokle ostajemo tu zaustavljeni. Može doći naredba da se kreće i nekad dalje. Šaljemo jednog mornara da nam kupi, za svaki slučaj, hrane. On ode. Vrijeme prolazi... Već su 3 sata po podne. Dosadno i vruće... Još nema nikakva odgovora radi nas. Oko 4 sata po podne evo mornarske lagjice, u njoj jedan viši pomorski oficir, rezervni oberleutnant sudac Eugen Sardelić (docnije poginuo u ratu; bile zadušnice u sudskoj kapeli) i jedan žandar. Pomorski oficir čita iz spiska prvih 5-6 imena, ako se tačno sjećam, Ivo de Grisogono, Ivo conte Vojnović, Marin Papi, Gjuro Marić i ja. Ukrcasmo se u lagjicu, motornu. Mislimo: kuda? U Dubrovniku, pa i na parobrodu, govorili su nam da će nas smjestiti u kakvu veliku dvoranu, odnosno staru tvrgjavu gdje ima mjesta za kretanje i slično. Došli smo na obalu. Ne krećemo putem, nego nekom stramputicom, preko željezničkih šina, uvijek uz gore. Da ne idemo možda na staciju, pa vlakom u Knin, ili gdje u gornja mjesta, kao internirani? Izlazimo na cestu, široku cestu (Šibenik nijesam poznavao!), njome vrvi mnoštvo težačkog svijeta. Upućujemo se prema vratima jedne velike, prostrane, vrlo lijepe moderne zgrade, sa simpatičnim, iako skromnim pročeljem. Ne daje mi se pogledati da li je kakva tabla, natpis. Ne znam zašto, imao sam osjećaj kao da ulazim u jednu modernu škol. zgrada. Unutrima lijepa predavlija, stupovi, ukusne stepenice. Idemo njima, ne baš na visoko, dolazimo na jedan hodnik, i njime pravo. Idući hodnikom dolazimo u lice vratima, malo sniskim, ne baš u proporciji sa ostalim u zgradi što vidjeh. Na vratima je mala, produljasta, dvojezična tablica, na kojoj piše: „Tamnica – barceri“...

29. jula

...Kad smo stigli u šibensku tamnicu, tu smo već našli trojicu iz Dubrovnika, koji su na prolasku bili uapšeni u Zadru, i dovedeni u šibenske tamnice, dan-dva prije nas. To su: dr Melko Čingrija, načelnik i zast, dr Antun Pugliesi, i proto Sava Barbić, pravoslavni paroh. Oni su odeljeni u samicama, s njima se za dugo vremena nijesmo smjeli družiti. Iz Dubrovnika smo dovedeni ovi: Luko marquis Bona, Ivo de Grisogono, Ivo conte Vojnović, dr Frano Kulišić, Gjorgjo Vuletić, dr Stijepo Knežević, Gjildo Job, Eduard Trs, dum Ante Anić, Kristo Laptalo, Ivo Gluhonja Bijele, Leso Kurtović, Mato Šišić, Gjuro Berać, Mitar Berać, Dimitrije Bubalo, Gjorgjo Drašković, Milan Cvijanović, Gjuro Marić, Ivo Jelić (Slano), Lujo Šoletić, Marko Goić, Dušan Babić, dr Jovo Milić, Ignjat Job, Ivo Matić, Ante Sugja, prof. Melko Radulović, Antun Jakšić, Vaso Piper, Marin Papi, Kristo Dominiković, Mita Pušibrk, Božo Hoppe. Tri poslednja, poslije malo dana premješteni su za taoce u Dubrovnik.

20. oktobra. Danas smo imali jedno književno-umjetničko uživanje.

Od 4 1/2 do 6 sati popodne Ivo Vojnović čitao nam je prvi čin svoje „Dubrovačke trilogije“. Čitanje je bilo u prostranoj bolničarskoj sobi, na drugom podu, e da može slušati i dr Kosto Dobrota, koji je bolestan u postelji. Ne treba ispisivati kako je Vojnović čitao svoje djelo i koliko smo ga sa zanimanjem i uživanjem slušali.

III

Dnevnik dr Ernesta Katića 1936–1946, Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, Zbirka Ernesta Katića, RO 170, 46/022

27. VIII 1944. Strašni dan. Lijepo vrijeme. U 3:15 p.p. padale su bombe na Pilama (kuća Gjivić, kapelica sv. Elizabete, kuća Pehovac i druga u ulici od Gradca, te na Ilijinoj Glavici). U 31/2 p.p. ponovni napad i baš na Gundulićevoj Poljani, pred samim spomenikom. Jedva sam ostao živ, zaklonjen u hodniku, dok mi je kroz kuću sukljao dim. Sva cakla na prozorima sa izgledom na Poljanu kao i caklena vrata polomljena. Da sam ostao ležati na kanapi ili u korti, bio bi pogoden od gelera, a u sobi od poljane sasut caklom. Bog i moji mrtvi su me čuvali. Oštećene su kuće na poljani: Hotel de la Ville, kuća Trebinjca Vuletića, kuća Orepić, dućani Ljepotica, Ljubimira itd. Našle smrt u svome malom dućančiću u korti Trebinjca Vuletića: Mile Vuletić Malenica, koja je prodavala duvana, i jedan Rus u korti Hotela de la Ville. Strašno je to doći baciti na centrum Grada i u uru, kad se jadni svijet odmara. Bog im prostio, ali je naše zdravlje pokošeno.

8. IX 1944. Lijepo vrijeme. Uzbuna u 9:10, zatim u 10 (čuje se tutnjava i pucnjava), dok tek kasnije sirena najavlja uzbunu jer je najstrašnije da nenadno dolete avioni i bombarderi. Sirenom je javljeno da je uzbuna prestala u 11 pr.p. Narod je iz rana jutra hrlio po nogama u Crkvu Gospe od Milosrgja. Svaki ljudski organizam mora klonuti pod ovim vječitim strahom. Bože, daj mir, jer ti nijesi stvorio čovječanstvo da ga avioni smrtonosnim bombama uništavaju. To nije ratovanje, to je bezdušnost, jer svaki od onih avijatičara, prije nego baci bombu, morao bi promisliti koje nedužne žrtve stvara. Prolivena krv ide na njega i njegovu djecu. Opet uzbuna u 11:40, te pucnjava kontraavionske. Ovo se vraćaju oni koji su preletjeli u 9:40. Opet uzbuna u 8:50 i u 10 sati uvečer. Po noći u 2 sata bio je srušen most u Rijeci na izvoru, a to već spada u dan.

14. X 1944. Subota. Lijepi oktobarski dan. Uzbuna na 11 na prije podne, izmegju 4 i 5 p.p. čuje se nekakva pucnjava. Nema mesa, nema ribe, nema paste. Ništa glavnoga. Konavljani ne dolaze niti prodavati grožđe. Jedino se nagje iz rana jutra štogod zelja uz skupe pare. Pogibeljne i onemogućene prometne prilike ostavljaju grad izložen gladi. Uzbuna u 6 p.p.

7. XI 1944. Oblačno. U 11 sati jutros smotra pred Sponzom, u kojoj učestvuju je dva voda engleskih vojnika. Govorio je i jedan njihov pukovnik, jer kako ne izlazim bolestan, bilježim što mi kažu. U večer bila je u teatru Akademija na kojoj je pristupilo i zastupništvo dubrovačkog klera, jer je bilo pozvano. Tako mi je kazao dum Niko Gjivanović, koji je s drugim pristupio...

4. XII 1944. Šugavela s malo sunca. Brijač mi reče da se niz ponor na Gradcu bacio Gjuro Storelli prije 2–3 dana. Jedan mladić nesređen, kao pokojni Pero Svilokos, a ipak nadaren. Bože, oprosti mu, jer tu je mnogo uzrok i glad i nemaština, pa uslijed toga zdvojnost.

7. XII 1944. Dan sv. Ambroza. Snjevao sam poslije sv. Marije iza 5 sati u jutro kako čitam pismo jedne gospogje, kojim javlja kako se u jednoj crkvi, u gradiću ne znam koje države, ali u ušima mi zuji da ime toga gradića nikada nisam čuo, nešto tako Sarivexi, Villerezi, ali ne pamtim, kip Gospe s djetecom preobrazio u žive osobe, eterične, te djeci, koja su molila u crkvi, djetesce Jezus kazao: „Rat je završen“. Da mi nije ovo objavio moj pokojni prijatelj o. Ambroz Bačić, na dan svog imendana, kojemu se uvijek molim!

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРСИЋ, Ирена. *Госџи Града: сџудџе из сџароџ и Дубровника 19. века*. Београд: Ars libri, 2015.

ДРЖИЋ, Марин. *Изабрана дела*. Мирослав Пантић (прир.). Београд: Народна књига, 1963.

МИЛАДИНОВИЋ, Зоран. *Срџска раџна књџевносџ*. 2013. <<https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:7221/bdef:Content/get>> (1. 3. 2017)

*

BERSA, Josip. *Dubrovačke slike i prilike*. Zagreb: Matica Hrvatska, 1941.

HALER, Albert. *Novija dubrovačka književnost*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1944.

КАТИЋ, Ernest. *Dnevnik dr Ernesta Katića 1936–1946*. Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, Zbirka Ernesta Katića. RO 170, 46/022.

КАЗНАЧИЋ, Ivan August. *Pisma dr Iva Kaznačića sinu Antunu (Toniju)*. Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, Zbirka Ernesta Katića. RO 170. Spisi obitelji Kaznačić, CXVI/2b.

КУЛИШИЋ, Frano. *Uspomene dr Frana Kulišića*. Dubrovnik: Državni arhiv u Dubrovniku, RO 172, 11

PRANJKO, Klara. *Katić, Ernest. Hrvatski biografski leksikon IV*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009, 173.

STOJAN, Stanislava. *Ivan August Kaznačić, književni i kulturni djelatnik*. Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1993.

Irena P. Arsić

WAR NOTES BY IVAN AUGUST KAZANCIC (1817–1883),
FRANO KULISIC (1885–1915) AND ERNEST KATIC (1883–1955)
FROM DUBROVNIK

Summary

National Archive of Dubrovnik contains legacies of significant authors from Dubrovnik from the second half of 19th and the beginning of 20th century. In this paper

these historical manuscripts are thematically divided in the war notes of Ivan August Kazancic, Frano Kulisic and Ernest Katic from the city of Dubrovnik.

The main aim of this paper is not only understanding of these individuals literary work, but also examining the possibilities which National Archive of Dubrovnik is offering regarding to literary history researches of 19th and first half of 20th century.

Филозофски факултет у Нишу

Департман за српску и компаративну књижевност

irena.arsic@filfak.ni.ac

Др Јана М. Алексић

КЊИЖЕВНОКРИТИЧКА, КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА
И ЕСТЕТИЧКА МИСАО МИЛАНА КАШАНИНА
(ПРЕГЛЕД ЈЕДНОГ ИСТРАЖИВАЊА)*

У раду ће сажето бити представљени основни аспекти критичке, књижевноисторијске и естетичке мисли Милана Кашанина. Фокус излагања биће усмерен на његове критичке текстове посвећене новој српској књижевности, које је објавио у монографијама *Пронађене сивари* (1961), *Судбине и људи* (1968) и *Сусрећи и њисма* (1974), с освртом на студију о српској средњовековној књижевности *Српска књижевност у средњем веку* (1975), књигу мемоарске и есејистичке прозе *Случајна ојкрића* (1977), као и на чланке, белешке и приказе које је објављивао у дневној и књижевној периодици током друге, треће и четврте деценије XX века. С обзиром на резултате и закључке до којих се на основу обављеног истраживачког подухвата дошло, биће указано на потребу ревалоризације књижевноисторијске позиције коју је Кашанин до сада заузимао у систему српске књижевности.

Кључне речи: Милан Кашанин, књижевна критика, историја књижевности, интегрална критика, интердисциплинарност, хроничар културе, писац кризе.

Књижевнокритичка мисао Милана Кашанина (Пелмоноштор, Аустро-угарска, данас Бели Манастир, Хрватска, 21. фебруар 1895. по старом календару – Београд, 21. новембар. 1981) о новој српској књижевности неразлучива је од његове књижевноисторијске, естетичке и културнополитичке свести. Овај став просиходи из спознаје Кашанинове многоструке интелек-

* Рад је настао у оквиру пројекта *Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика* (178013), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

туалне и стваралачке личности која се српској културној историји препоручио као приповедач, романијер, есејист, књижевни и ликовни критичар, преводилац, уредник књижевних часописа *Летописа Майице српске* (1927–1928) и *Српског књижевног гласника* (1935–1939), покретач и уредник месечника за уметност *Уметнички преглед* (1937–1941), као и едиције посвећене савременим српским писцима у Народној просвети (1929), кустос и директор Музеја савремене уметности (1928–1936), директор Музеја кнеза Павла (1936–1944) и директор Галерије фресака у Београду (1953–1961). Унутрашње духовно богатство и сложеност, али и намети друштвеноисторијске егзистенције иницирали су мноштво културних активности и разнородан стваралачки опус.

Премда је Кашаниново књижевнокритичко дело имало развијену и богату рецепцију, чак и паралелно са динамиком објављивања књига, и било подстицајно за многа каснија читања појединих српских аутора о којима је писао, стиче се утисак да је историја овог књижевног критичара и историчара књижевности потиснула из главних књижевних токова и струја XX века. Свакако би овде ваљало напоменути и са страница српске историје књижевности скрајнуте његове књиге приповедне прозе и романа, премда је у периоду између два светска рата био цењени прозни писац.

Кашанинова интелектуална и стваралачка личност формирала се непомредно пре и током Првог светског рата, када је на књижевну сцену ступио са првим критичким радовима; своја естетичка и културноисторијска упоришта пронашла је у периоду између два светска рата, а у пуном сјају се испојила у другој половини XX века. Овај интелектуалац и књижевник је духовно, идеолошки и поетички био у дослуху са трима генерацијама уметника и критичара (припадницима *златног доба* српске књижевности у првим деценијама XX века, припадницима књижевности Младе Босне, авангардним међуратним уметницима и интелектуалцима, као и ствараоцима грађанске оријентације након Другог светског рата), а уједно чувао и неговао снажан индивидуални дух и таленат. О апартности његове књижевне фигуре сведоче и његови поетички јединствени радови из области приповедне прозе и романа, које је интензивно писао и објављивао управо у периоду између два светска рата. Испоставља се да се Кашанин, како својим раним, међуратним, тако и познијим интелектуалним и књижевнокритичким ангажманом налазио на међи, јер иако многе његове идеје вуку корене из предратне духовне средине, снажна индивидуализација их је преобразила и начинила битно његовим. Управо је зато Кашанин писац *прелаза*, односно *кризе*. Његова културноисторијска индивидуа стоји на размеђи различитих књижевних токова, и као *хроничар културе*, прозним и критичким текстовима које је тешко поетички разлучити посматра и анализује дивергентне правце и облике духовности.

Диференцијацији књижевника и историчара Милана Кашанина у односу на извесне генерацијске и епохалне оквире доприноси и његова егзистенцијална позиција која је уследила након завршетка Другог светског рата.

Поделивши исту трагичну судбину са многим међуратним интелектуалцима, припадницима грађанског слоја, Кашанин је више година био принуђен на изванредан вид самоизолације и стваралаштва из друштвеноисторијске тишине. Управо зато његова послератна критичка есејистика на нов начин сведочи о самосвојној и ексцентричној стваралачкој личности јер су његове најзначајније монографије *Судбине и људи* (1968) и *Сусрећи и њисма* (1974) (као и књиге *Пронађене ствари* (1961) и *Уметничка кријка* (1968), у којима, заправо, сабира и сумира своје предратне текстове) аналитички и интерпретативно заглављене у књижевност и уметност пре Другог светског рата, у стваралаштво српског романтизма, реализма и модерне, те представљају својеврсни амандман на тадашњи канон, док, с друге стране, субверзивно делују на послератну културоисторијску и естетичку доминантну и тадашње уметничке токове. Без обзира на тај књижевнокритички дисконтинуитет, али не на плану луцидности и инвентивности књижевне мисли, већ сходно тренутку њеног пласирања у књижевну јавност, Кашанин својим студијама, понајпре књигом *Судбине и људи*, узбуркава критичке духове и прави заокрет у разумевању књижевне прошлости.

Духовна и естетичка усмереност ка старијим књижевним епохама бива крунисана методолошки синкретичком и сазнајно драгоценом монографијом *Српска књижевност у средњем веку* (1975), написаном уметнички надахнуто и са завидним наративним умећем. А Кашанинова књижевноисторијска позиција тиме се додатно усложњава јер се историјски књижевни облици посматрају из синхронизационог аспекта и са недвосмисленом естетичком благонаклоношћу.

Монографије, написане у познијим годинама, указују на статус који је Кашанин заиста, према иманентној књижевној естетици и културној идеологији, имао или у каснијем разумевању требало да има у историји књижевне критике између два светска рата (чему донекле доприносе и књига мемоарске есејистике *Сусрећи и њисма* и тематско-мотивска преокупација његовог последњег романа и последње објављене књиге за живота *Привиђења* (1981)), али отварају питање његовог места у српској књижевној историографији друге половине XX века и читања његовог критичког опуса данас, неколико деценија након што су ти текстови објављени.

Кашанин се тако и у периоду након Другог светског рата јавља као критичар кризе, и то двоструке, јер, с једне стране, проблематизује критичке ставове духовних и интелектуалних апостола предратне грађанске интелектуалне елите, односно припадника *златног доба* српске књижевности, ревидира положај одређених аутора који је већ пре Другог светског рата био установљен, темељно преиспитује и демантује дотадашња медијавелистичка постигнућа и ставове, и са временског растојања указује на све пропусте ондашње уметничке елите и културне јавности која је допринела кретању српске културе странпутицом. С друге, пак, стране, отворено се спорећи са представницима одређених, Кашаниновој духовној оптици супростављених друштвених и културних идеја из даље прошлости (као што су

Вук Карацић, Светозар Марковић, Јован Јовановић Змај, Васа Пелагић, Јован Скерлић, Иван Мештровић), овај критичар имплицитно, али снажно подрива актуалну социјалистичку културну политику и тековине социјалистичког реализма и естетизма. Ови аспекти су неједнако интензивирани и брижљиво распоређени у књигама *Судбине и људи*, а нарочито *Сусрећи и њисма*, у којима се Кашанин поново појављује у улози *хроничара културе*, односно сведока и писца кризе.

Књижевнокритичка активност Милана Кашанина, посвећена српским ауторима XIX и прве половине XX века, како у периоду до 1930. године, тако посебно у есејима у књигама *Судбине и људи* и *Сусрећи и њисма*, показује изузетну сложеност и на унутрашњем плану захваљујући многострукости и недиференцираности методолошких, морфолошких, стилско-језичких и наративних особености. Истовремено, интердисциплинарност је легитимна, штавише, подразумевајућа стратегија промишљања и писања (типолошки хибридног) књижевног есеја који је посвећен интерпретацији дела једног или више аутора из синхронијског и дијахронијског угла, те се у Кашаниновој књижевнокритичкој и књижевноисторијској активности огледа на неколико нивоа. Метакритички постулирана, „интегрална критика“ израз је Кашанинове сложене књижевнокритичке мисли и номинална синегдоха његове критичке прозе. Тако се у познијим радовима (*Пронађене ствари* (1961), *Судбине и људи* (1968), *Сусрећи и њисма* (1974), *Српска књижевност у средњем веку* (1975) и *Случајна ојкрића* (1977)), у јединственом и жанровски несводивом критичком есеју/есејистичкој критици сучељавају и допуњују критичка, естетичка и књижевноисторијска свест.

За систематизацију и валоризацију Кашаниновог књижевнокритичког стваралаштва нису релевантни његови критички судови, већ јединствена књижевноисторијска визија, заокружена критичка идеологија, класична и иновативна књижевна естетика, симбиоза интуитивног и појмовног мишљења, интердисциплинарност и методолошки плурализам, коначно, начин казивања и стил изношења мисли и идеја као посведочена естетска врлина. Будући да у тумачењу нове и старе српске књижевности испољава посебан наративни таленат, његова критика се може читати и вредновати као вешто исприповедано прозно штиво које умногоме обогаћује српску књижевнокритичку и приповедачку традицију.

Имајући у виду књижевнотеоријски феномен *есејизма* – који Михаил Епштејн образложио као модернизму својствен стваралачко-аналитички принцип мишљења и посматрања књижевних појава у њиховом дијахроном и синхронијском поретку – схватамо да Кашанинова критичка проза у српској историји књижевности представља засебан и аутентичан вид књижевности и напор досезања и разумевања књижевноисториософски индивидуализоване критичке и естетичке свести. Према томе ширем методолошком и књижевноисторијском обухвату квалификације и просуђивања, Кашанин је критичар модерне књижевне провенијенције, који повлађује субјективном доживљају и интерпретацији књижевноисторијских чињеница, па себи

дозвољава комбиновање различитих методологија, poetika и духовноповесних искустава у писању о српској књижевности.

Превасходно се изузетност Кашанинове књижевнокритичке појаве на српској књижевној сцени XX века огледа у начину излагања мисли и запажања. На плану оцењивања његовог стила у српској интерпретативној заједници постигнут је консензус чак и онда када се поједини савременици нису слагали са његовим оценама књижевноуметничких појава и доживљајем књижевности. Стил је саображен начелним естетичким претпоставкама, показатељ методолошког плурализма, уметничке интуиције и вештине. Кашанин, како на нивоу синтагме и комуникативне реченице, тако и на нивоу целог параграфа, смелим коришћењем тропа и обиљем нестандартних појмовних аналогја из различитих уметничких медија, као и света реалија првобитну критичко-аксиолошку интенциозност постепено надограђује есејистичком литерарношћу, чиме растеређује исказ од појмовно-логичке сувопарности, а појачава убедљивост самог критичког суда. Кашанинови текстови пример су симбиозе приповетке и есеја, односно есејизације која – као шири процедура експресије мишљења и имагинације – обухвата приповедање.

Јединствени стил есејисте Милана Кашанина кључни је показатељ да књижевном стваралаштву не приступа чист интелектуалистички дух, који је у својој бити антиуметнички, већ дух који свој примарно уметнички доживљај света сучељава са индивидуализованим доживљајем света другог књижевника или уметника. Кашанинов књижевнокритички доживљај нечијег ауторског рукописа полази из интерпретативних побуда и унутрашњег аналитичког и стваралачког порива. Међутим, критичко-теоријско полазиште лоцирано је у интуицији, односно сензибилитету о парадигматичности сваког књижевноуметничког стваралаштва. Тај интелектуални ум искорачује из своје теоријске чауре и врхуни у домену уметничког духа, који је нужно експресиван. Благодарећи савршеном уметничком стилу као експресији теоретског духа, рационална свест се преображава у уметничку, без обзира на то што њен крајњи резултат стреми научној релевантности и досегу Истине.

Отуда је интегрална критика еминентна тековина Кашаниновог критичког и књижевноисторијског стваралаштва јер су у њој интегрисани постулати импресионистичке и естетичке критике, надограђени неспутаном изражајном субјективношћу читалачког доживљаја или искуства, слободном комбинацијом садржаја, мисли и асоцијација и смењивањем методолошких приступа. Кашанинова критика зато је коначни исход специфичних обликотворних процедура књижевнокритичког или књижевноисторијског есеја и њему иманентне, компаративне и интердисциплинарне анализе. Јер, стремићи естетичкој и духовноисторијској синтези и дилтајевској целовитости, овај критички ум је спонтано отпочео и доследно у својим критичким и мемоарским есејима изводио упоредно (интермедијално и интерлитерарно) тумачење књижевних, уметничких и културних појава. Интегрална кри-

тика је, благодарећи таквом интерпретативном умећу, постала аналитичко-уметнички облик критичареве свеобухватне духовноповесне визије епохе или уметничког правца у којем је ситуиран књижевник или конкретно литерарно остварење. Тај вид сагледавања литературе у синхронији и дијахорнији претходи актуалним методолошким правцима и трендовима разумевања књижевности и култури: новом историцизму, културном материјализму, интертекстуалним истраживањима, интердисциплинарности и транскултуралности и различитим видовима студија културе. Таква мета-критички неосвешћена методолошка стратегија упућује на дубљи књижевнонаучни и историјски значај и домет Кашанинове интегралне критичке есејистике. Огледање појединачног дела у духовноисторијској традицији, чији исход усмерава коначан суд о естетичким вредностима, једно је од темељних теоријских поставки и сврха интегралне критике коју представља Кашаниново читање старе и нове српске књижевности.

Истовремено, у Кашаниновој интегралној критици непрестано се пре-клапају и плодносно прожимају објективност и ингениозност аналитичара и субјективна пројекција уметника. Јер, интелектуално-стваралачка интегралност коју Кашанин негује подразумева изграђен естетички систем (интуитивно заснован, а не теоријски образложен) и посвојена знања о историји естетичке мисли. Из тих разлога Кашанинова (естетичка) критика настаје из посебног интерпретативног сензибилитета за уметничко стварање, из непосредног живог утиска о уметничком делу, а не из теоријски апстрактних дефиниција и појмова. У том погледу, Кашанин је заговорник уметничког доживљаја као мерне јединице естетичке процене и уметничког сензибилитета који се стиче непрестаним сагледавањем и упоређивањем уметничких творевина, а на применом апстрактних теорија о принципима уметничке аксиологије. Естетичка интуиција овог критичара и историчара наводи на закључак о духовној аутономности књижевности и уметности, с једне стране, али и духовној уроњености уметничке творевине у одређени историјски контекст. Кашанин неуморно подвлачи да је смисао уметничке творевине у њеној симболичкој изражајности духовних тежњи властите епохе и колектива.

А уметнички садржај, облик и биће интегралне критике нарочито су упадљиви у огледима у књигама *Судбине и људи* и *Сусрећи и њисма*, где слободном стваралачком имагинацијом критичар саставља уметничку биографију на темељу персоналне представе о духовној и психолошкој страни конкретне стваралачке личности. Описану стваралачку индивидуу, према којој увек негује личан однос (симпатије или антипатије), смешта у за дати портрет адекватно друштвеноисторијско окружење, реконструисано колико према спознатим чињеницама, толико према властитој пројекцији. Тако Кашанин показује живу заинтересованост за однос снага између егзистенције, метонимијски изражене у појму *судбина* и света уметничког дела. Сложене духовне биографије српских књижевника врхунац су критичаревих креативних способности, а оцене њихових литерарних остварења резултат прозорљиве и луцидне естетичке мисли.

Из развијене естетичке интуиције, имагинативног подстицаја, наративне вештине и стилско-језичке виртуозности произлази метакритичка свест која се испољава у дијалогу са конкретним критичарима поводом конкретног књижевног остварења или књижевноисторијског одређења нечије ауторске поетике. Кашанин је наклоњен становишту да је критика грана уметности, а не вид научног мишљења, без обзира на императив објективности у перцепцији, поузданости у интерпретацији, тумачењу и вредновању и прецизности у аналитичком дискурсу. Истовремено, Кашанинова аутентична историјска метакритика заснива се на разградњи и надоградњи критичких постулата и метода савременика и претходника, из које произлази његова опет имплицитно фундирана теорија критике, књижевна мисао и јединствена културна идеологија.

Екстензивна културноисторијска свест, естетичка духовност и грађанска и интелектуална одговорност откривене у радовима из области књижевне и уметничке критике, историје књижевности и уметности и музеологије иницирају промишљање српског културног обрасца који би требало да усмерава српску културну политику. Српски културни образац, за Кашанина, пониче из Херберт Маркузеовог концепта „афирмативне културе“, конфигурисане на темељу обавезе заједнице у повоју да кроз уметнички и интелектуални живот освоји и прими хумане вредности и духовне постулате. Том стратегијом на темељу идеје о чистој човечности долази до ослобађања индивидуе, у модерном смислу речу – о којој су у српској култури писали Јован Скерлић, Исидора Секулић или Слободан Јовановић – и чији је циљ умно и духовно оплемењивање појединаца и колектива, схваћено на хердреровски начин. Отуда Кашаниново перманентно инсистирање на неговану „културе памћења“, изградњи уметничког укуса и естетичке свести, истицању духовно оплемењеног интелектуалног духа као носиоца културне еманципације и просвећивања; елитистичкој формули усавршавања одабраних појединаца с једне, и демократизацији образовања, с друге стране, на отвореном залагању за остварене културне, уметничке и естетске вредности као еквивалентима високе националне и историјске самосвести. Кашанинова историјска мисао указује на стваралачки однос према традицији, насупрот некритичкој репродукцији баштињених образаца, на обавезу ситуирања књижевних и уметничких феномена у одређени контекст према параметрима као што су дух времена и дух народа; на примену принципа „уосећавања“ у друге епохе зарад валидног процењивања вредности и значаја одређене културне појаве и интелектуалној загледаности у ширину и дубину. Познавање духовне историје свеколиког човечанства, стално подсећање на врхунске домете европске и светске уметности, а потом и продирање у дубље слојеве сопствене баштине и традиције услови су правоверне представе о властитој култури и њеној историјској позицији у националним и светским оквирима. Културна парадигма, чији су носиоци књижевност и уметност, заснована је на идеји о присвајању страних (западно и средњо)европских вредности и принципа организовања јавног културног живота, мишљења

и презентације, али и на неговању домаћих, аутентичних обележја која су прошла испит времена и зrelu и култивисану процену културних арбитара у XIX и XX веку.

Јединственост Кашанинове интелектуалне и уметничке егзистенције огледа се у чињеници да је у критичким и есејистичким радовима постулиране естетичке, књижевноисторијске и културнополитичке идеје, идеале и становишта примењивао и сведочио, како у јавном, тако и у приватном животу. Управо благодарећи ретко постигнутој симбиози вербалног и делатног, нормативног и примењиваног, овај књижевник и историчар за многе и данас репрезентује индивидуу која је вредности хуманости интегрисала у своју личност, чиме је оплемењила и учинила историјски достојном српску заједницу и за овај век.

Jana M. Aleksić

MILAN KAŠANIN'S LITERARY, CRITICAL,
HISTORICAL AND AESTHETIC THOUGHT
(REVIEW OF A RESEARCH)

Summary

This paper briefly presents main aspects of Milan Kašanin's literary, critical, historical and aesthetic thought. The presentation was focused on Kašanin's critical texts dedicated to the new Serbian literature, published in monographs *Found things* (1961), *Destiny and people* (1968), *Meetings and letters* (1974) with review of study *Serbian literature of the Middle Ages* (1975), a book of memoirs and prose *The Sudden discoveries* (1977), and as well as the articles, notes and reviews that Kašanin had published in the daily and literary magazines during the second, third and fourth decades of the twentieth century. According to the research, we came to the conclusion that for the systematization and evaluation Kašanin's critical work are not relevant his critical judgments, but a unique historical and literary vision, comprehensive critical ideology, classical and innovative literary aesthetics, symbiosis of the intuitive and conceptual thought, interdisciplinarity and methodological pluralism, finally, a style of expression of the ideas. Kašanin has shown a great narrative talent in the interpretation of new and old Serbian literature. Therefore Kašanin's critical texts can be read and evaluated as a good prose that greatly enriches the Serbian literary criticism and narrative tradition.

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

АКАТИСТОЛОГИЈА

(Федор Б. Людоговский. *Сѣрукѣура и ѿозѣика
цѣрковнославянских акафисѣов.*

Москва: Институт славяноведения РАН, 2015)

Акатист као књижевни жанр ретко је тема опсежних филолошких истраживања. Аутор ове монографије, научни сарадник Славистичког института Руске академије наука, наводи само две такве дисертације које су за предмет имале његово проучавање: докторска дисертација професора Казанске духовне академије А. В. Попова, објављена 1903. (друго издање је из 2013), као и сопствена кандидатска (магистарска) дисертација, одбрањена 2003. године. Међутим, овај жанр развија се веома активно, што можемо илустровати следећим подацима: поменути професор Попов 1903. године за дисертацију је као материјал користио свега 150 акатиста, у дисертацији Људоговског анализирано је 400 акатиста, док их је у тренутку писања монографије коју приказујемо било познато више од 1600, не рачунајући преведене акатисте којих је, према ауторовој тврдњи (9), засигурно (још) неколико стотина. Штавише, он истиче да је веома велики (ако не и највећи) број акатиста написан у ХХI веку. У питању је квантитативно најпродуктивнији химнографски жанр и очевидно да је дошло време заснивања нове дисциплине на споју филологије и литургије: акатистологије. Према речима аутора (245), ова дисциплина бави се изучавањем разностране акатистне проблематике повезане са текстовима датог химнографског жанра: њихове структуре, поетике, текстологије, функционисања, односа према другим химнографским жанровима и много тога другог. Садржај монографије коју приказујемо представља уједно и прве кораке у овој новој хуманитарној дисциплини.

Не могавши, претпостављамо, да назове књигу другачије, аутор на самом почетку (5) објашњава да је њен садржај и ужи и шири него што стоји у наслову. Ужи – зато што је у књизи поетика акатиста присутна само онолико колико произилази и зависи од структуре; шири – зато што су у књизи анализирани не само црквенословенски, него и акатисти на грчком језику, а поред тога, често су за илустрацију појединих особености коришћени и акатисти на румунском, српском, украјинском, пољском, белоруском, руском, енглеском и другим језицима.

У уводном делу (8–17), аутор најпре подсећа на то шта је акатист као књижевни жанр и каква је његова класична структура, те како (сви постојећи) акатисти образују систем. Затим наводи позната истраживања која су као материјал имала један одређени или више акатиста. Поред већ поменутих, овде вреди издвојити називе (тачније, преводе назива) двеју дисертација новијег времена: *Именованье лица у црквенословенским акафисѣима (морфемско-ѿвѣрбени асѣкѣиѣи)* (О. А.

Шапорева; Москва, 2012) и *Језичке карактеристике црквенословенског шекста иочейка XX века (на материјалу акаиста Св. Јовану Кронцијавском)* (Т. Иваникова; Вилнус, 2011). У овом делу прецизирани су циљеви, задаци и материјал истраживања, приказани су главни коришћени извори, објашњена је структура монографије и у њој примењени: рубрикација, скраћенице и остале техничке напомене.

Одређење акатиста дато у уводу – чија је намена била, како каже аутор, да се само створи представа о овом жанру – разрађује се у следећем делу рада (Глава 0. Структура акатиста: основни појмови и термини, с. 18–23). Описујући структурне елементе акатиста, аутор иде ка његовој дефиницији потребној за разумевање даље анализе: Акатист је *макрошекст*

- који се састоји из: прво, *шекста који се изговара*, тј. *блока сирофа (проимона, икоса и кондака)* и *блока молитва* и, друго, *ипаршекста*;
- који поседује богату *унутрашњу сироктуру* са више нивоа и који укључује у себе *микрошекстове* различитог обима и сложености;
- који је *елемент хипершекста*, а потоњи се гради како заједно са другим текстовима истог жанра тако и – шире – са другим химнографским и богослужбеним текстовима.

Прва глава монографије (24–76) посвећена је проблематици акатистног хипертекста и структури истог. Потоња је показана путем класификације акатиста у зависности од тога у чију част су написани (другим речима, коме су посвећени), а такође и у корелацији са традиционалним богослужбеним књигама и одговарајућим богослужбеним круговима. Из целог система акатиста временом су се издвојили подсистеми, поджанрови: акатисти Богородици, светима, Христу, а и подробније: акатисти у част Богородичиних празника, икона посвећених Богородици (ових акатиста, како тврди аутор, има 190), акатисти саборима светих, акатисти преподобним, акатисти мученицима итд. Поједина „места“ ових подсистема још увек нису испуњена, тј. понеким (нарочито новим) светима, иконама, празницима итд. – ни су још написани акатисти. Највише иновација садрже акатисти написани у част Бога, Свете Тројице, док је најконзервативнији поджанр – акатисти Богородици. Постоји 26 акатиста који су посвећени ангелима, а 78% свих акатиста јесу акатисти у част (разних) светих. Многи акатисти корелирају са традиционалним богослужбеним књигама: Триодом, Октоихом, Минејом итд. Један исти акатист може бити, на пример у корелацији и са минејном и са триодном службом. Постоје и акатисти који нису у корелацији ни са једном од богослужбених књига.

Комплетно изучавање акатистног хипертекста биће могуће само након инвентаризације (свих) постојећих акатиста, написаних на различитим језицима и након што се одреди време када је сваки од њих написан.

Друга глава монографије посвећена је макротексту акатиста (77–128). Поред класичне структуре акатиста, постоје и акатисти с мањим бројем строфа, с нешто другачијом структуром блока строфа, са неколико проимона или чак без њега, са три различита тринаеста кондака (уместо једног истог који се понавља три пута) и др. Акатисти на грчком језику по правилу не садрже на крају молитву, док акатисти на другим језицима садрже ову молитву (или више њих) или као обавезни или као факултативни елемент. Такође, грчки акатисти имају алфабетски акростих, док је у акатистима на другим језицима он ретка појава. Код потоњих, нарочито код акатиста на црквенословенском језику, присутан је псеудотекстуални или реченични акростих. Што се тиче паратекста, и овде постоји одлика грчких акатиста: они не садрже називе строфа као што их садрже акатисти на црквенословенском и већини других језика. Такође, многи црквенословенски акатисти имају паратекст на руском језику.

Трећа, најобимnија глава монографије, посвећена је микротексту акатиста (129–236). Детаљно се описује структура кондака, икоса и проимиона, као и одступања од уобичајене њихове структуре. Затим се описује блок хајретизама, њихова структура, синтаксички паралелизми и рима. У вези с потоњим, аутор закључује да се у будућности може очекивати увећавање броја акатиста с римом која није условљена синтаксичким паралелизмима. Посебан део посвећен је хајретизму као микротексту. Поред уобичајеног почетка хајретизма (Радуј се) према којем је исти и добио име, постоји и тридесетак другачијих, као што су (у преводу на српски језик): *Христѐ; Сине Божији Јединородни; Христѝос воскрес; Блаѓословен јеси, Госѝоде; Свѝй си, Госѝоде Боже наш; Помилуј ме; За; Творче мој; Владичице; Васѝиѝај чедо моје; О, Блаѓодаѝна* и други. Такође, у неким акатистима није исти почетак код свих хајретизама, као што нису увек исти иницијали хајретизма и икосног рефрена. У неким посебним случајевима, штавише, икосни рефрен нема никаквих додирних тачака са почетком хајретизама.

Постоје разлике између рефрена акатиста на црквенословенском и истог на грчком језику, од којих ћемо неке издвојити: црквенословенски рефрени обично су знатно већи од грчких; у рефренима грчких акатиста није обавезно помињање личног имена као што је случај са рефренима акатиста на црквенословенском језику; у потоњим акатистима по правилу постоји један рефрен, у акатистима на грчком језику – два, три или четири рефрена, заједно са одвојеним крајем кондака. Акатисти на другим језицима следе или једну или другу традицију.

У закључном делу (237–247) аутор излаже синтезу свега што је у претходним деловима монографије анализирао. Најпре говори о стандардном акатисту, где правилно примећује да би било потребно да свака локална акатистна традиција и стваралаштво буду описани засебно. Тек након тога могло би се на ову тему говорити прецизније и основаније. Међутим, о акатистима на грчком и на црквенословенском језику аутор ипак излаже у даљем тексту, будући да они јесу били анализирани подробно у монографији, те сумира све што је речено у неколико малих целина: интегрисаност у хипертекст; структура макротекста; акростих; проимион; блок хајретизама и икосни рефрен.

Последња два поглавља закључног дела посвећена су актуелним задацима, питањима и тенденцијама у савременој акатистологији и акатистографији. Акатисти се пишу на многим језицима и много се и преводe. На тај начин разне традиције се преплићу и утичу једна на другу и, према речима аутора, овај утицај ће временом све више јачати. Постојање акатиста (написаног) у част неког одређеног светитеља у данашње време је неодвојиви део (про)слављења тог светог – исто као што је и постојање његове иконе и службе написане њему у част. Ако (још) не постоји акатист у част неког ко је већ канонизован, то је, како каже аутор, нека врста дефекта који треба да се уклони. Он то назива „празним местима“ у систему и истиче да су се нека места не(давно) попунила, а друга нису, но очекује се да ће се то догодити у блиској будућности. Иако акатист има релативно стабилну структуру са 25 строфа, писали су се, а пишу се и данас, и акатисти са мањим бројем строфа. Још једна изразита иновација коју аутор истиче и у закључку – јесте постојање (у грчкој акатистографији) два, три или чак четири икосна рефрена, за разлику од уобичајене јединствености истог.

Што се тиче будућности акатистологије као дисциплине, пошто је она на свом почетку, списак њених задатака је позамашан и аутор се ограничава на експлицирање (само) оних који су најтешње повезани са садржајем монографије. Тако најпре истиче да је потребно доћи до електронских и штампаних изворника, тј. места на којима је могуће наћи (све постојеће) акатисте. Тек тако се може остварити следећи задатак: потпуна инвентаризација акатиста. Овде аутор издваја електронски каталог који је саставио и стално попуњава свештеник Максим Пљакин и који је у

децембру 2014. године имао 1750 текстова (подразумева се, на разним језицима). Незванично смо сазнали да је овај број у истом каталогу у септембру 2015. године износио 1805. Још један важан задатак акатистологије који истиче аутор јесте анализа елемената текста акатиста и то: кључних лексема (синтагми и др.) у строфама (рус. *сирофические ключи*), тј. елемената традиционалног псеудотекстуалног акростиха, затим хајретизама и икосних рефрена. Потоњи су нарочито интересантни због типских синтаксичких конструкција, лексичког садржаја и функција у макро- и хипертексту.

Остало је да опишемо садржај готово целе једне (последње) трећине књиге коју приказујемо. Наиме, у њој постоји још и регистар акатиста који се помињу у анализи (248–266), и то не свих, него оних који су поменути најмање два пута. Указује се на место где се о њима говори у претходном делу књиге, а такође се – иако не доследно – наводи и аутор акатиста и акатистни рефрен. У регистру је поредак уређен према адресату, тј. према томе коме је посвећен акатист, те иду најпре *Акаџисџи Боџу*. У оквиру ове целине постоје следеће: 1. *Акаџисџи Боџу Оцу*; 2. *Акаџисџи Боџу Сину*: *акаџисџи у часџи љразника*, *Акаџисџи Боџу Сину*: *акаџисџи са љосредном адресаџијом* (нпр. *Акаџисџи Гробу Госљодњем*, *Акаџисџи Крсџу Госљодњем*), *Акаџисџи Боџу Сину*: *акаџисџи Сладџаџшем Исусу*, *Акаџисџи Боџу Сину*: *акаџисџи у часџи икона*, *Боџу Сину*: *љоџаџни акаџисџи* (на пример *Акаџисџи жена које су се љоџаџале џџио су уби(џ)ле младенце у својој уџроби*), *Акаџисџи Боџу Сину*: *акаџисџи љре и љосле љриџеџџа* и *Акаџисџи Боџу Сину*: *разно* (на пример, акатист на француском језику под називом: *Блаџодарсџивени акаџисџи Хрсџу за свџу Цркву Православну*); 3. *Акаџисџи Боџу Духу Свџом*. Даље се набрајају акатисти Богородици, где је тзв. Велики Акатист као родоначелник жанра и по многим карактеристикама јединствен – издвојен посебно и на првом месту (аутор се управо на овај акатист највише пута и позива у анализи). На другом месту су *Акаџисџи Боџородиџи у часџи љразника*, потом *Акаџисџи Боџородиџи у часџи икона* и *јављања* и *Акаџисџи Боџородиџи: разно*. У потоњој целини поменут је само *Поџаџни акаџисџи Пресвџој Влаџиџи наџој Боџородиџи*. Трећа целина регистра јесу акатисти ангелима, и то најпре једноме ангелу, а затим двама ангелима (Михаилу и Гаврилу). На четвртном месту су акатисти светима и то: *Акаџисџи једноме свџоме*, *Акаџисџи једној свџој*, *Акаџисџи двама свџима*, *Акаџисџи љрима свџима*, *Акаџисџи џеџирма свџима* и *Акаџисџи саборима свџих*. Сматрали смо да је корисно навести све поднасловe у регистру, како би читалац имао представу о тематској разнообразности овога жанра.

Након списка извора и библиографије (267–274), у *Прилоџу* су, како аутор објашњава – ради илустрације поставки у монографији – додати текстови четири акатиста (275–327): најпре *Великоџ акаџисџи* на грчком језику, потом *Акаџисџи свџиџиџу Николају Чудољвориџу* (на црквенословенском језику, у руској транслитерацији), затим једног од малобројних акатиста на руском језику (*Молебни акаџисџи Свџоме Духу*) и, на крају, *Акаџисџи свџоме Куџребџу Линдисфарнском* (на енглеском језику). Коначно, као други прилог имамо, на крају књиге, испред садржаја, веома користан део: *Краџки рџчки акаџисџолоџких љџрмина* (328–330).

Верујемо да ће ова монографија бити подстицајна за даљи развој акатистологије. Тај развој захтеваће међународну сарадњу, пошто се, видели смо, акатисти пишу, а још више преводе на многе језике. Улога (потенцијалне) српске акатистологије, сматрамо, у томе не би била мала. Аутору ових редова, на пример, познат је писац 50 акатиста на савременом српском језику. Надамо се да ће они, као и многи други, постати предмет анализе српских лингвиста, као што се надамо и да ће овај приказ бити подстицајан за заснивање акатистологије као дисциплине у Србији, а и шире.

О ОНОМ СВЕТУ И ЊЕГОВОЈ ПОЕТИЦИ

(Данијела Поповић Николић. *Друђи светѝ. Сѝудѝје о демонолошким ѝредањѝма и ѝужбалицама*. Филозофски факултет, Ниш, 2016, 163 стр.)

Данијела Поповић Николић, предавач народне књижевности на Филозофском факултету у Нишу, објавила је досад више студија и монографију *Речи ѝо народу: оѝледи из срѝске народне књижевносѝи* (Ниш, 2010), а њена докторска дисертација посвећена је раду Тихомира Ђорђевића. У књизи *Друђи светѝ* обједињено је осам радова, који су повезани на два начина. Жанровски су груписани на оне посвећене жанру предања и оне посвећене тужбалицама, а тематски их ауторка све повезује анализом представе „другог света“. Полазна тачка је да су светови покојника и они демонских бића, како су приказани у овим жанровима, без обзира на разлике, обједињени заједничким појмом оностраног, које долази из веровања. Као грађа узете су збирке 19. и 20. века, примери из часописа (*Расковник*), као и из савременог теренског рада. Рад *Сѝољашњѝ хроноѝоѝ демонолошких ѝредања* посвећен је Бахтиновом појму који је од осамдесетих заживео у домаћој фолклористици. Представљена је детаљна типологија која упућује на контекст казивања, укључујући и коментаре записивача и информатора. Важна су запажања о односу информатора и публике, како га наслућујемо кроз објављене текстове, као и о утицају записивача на исприповедано, што подсећа на тешкоће одређења контекста. Сродном се проблематиком бави и *Належе мрак на ѝланине: Прилоѝ ѝроучавању времена у демонолошким ѝредањѝма*, где брижљива класификација показује варијетет хронотопа: од доба дана преко историјског времена до формулативно-митског „старог времена“. На ту се методологију наставља и текст *Ал’ ово није бајка неѝ’ исѝинниѝо: дискурс верносѝи у демонолошким ѝредањѝма*. Појам истиности сагледава се кроз наратолошке тезе о фикционалности па се на основу тога пружа преглед стратегија које приповедач користи да би представио свој наратив као истинит. Два текста посвећена су приказу биља у предањима. Пружа се преглед помена биља и веровања о њима, мрежа односа која постоји између биља и различитих демона, али и приказ биља као реалија и дела приповедачког коментара. Из ове детаљне класификације издвојена је крушка, познато „сеновито“ дрво, којој је посвећен посебан рад. Веровања о крушки потврђују се примерима из жанра предања, бајке и легенде. Поповић закључује да се представе у веровању (широког спектра, од позитивних до негативних) и у различитим жанровима подударују, а да је, дијахронијски посматрано, извор представе о овом дрвету вероватно култног порекла. Студија *Лево колено. Псовке у демонолошким ѝредањѝма* бави се односом „микрожанра“ према прозном жанру. Пошто се псовка пре посматра као део говорног него поетског језика, рад испитује осетљиву границу између лингвистике

и поетике. Тема је сложена, што због ранијег заобилажења опсцености као објекта истраживања, што због подељених мишљења о књижевном карактеру предања. Користећи грађу из различитих регија, ауторка пружа типологију употребе псовке. Порекло оваквих исказа ауторка налази у етнографском контексту за који се ослања на тезе руске фолклористике (Успенски, Агапкина). Псовка, према закључцима рада, има ритуално-магијску функцију заустављања демонске силе, што подразумева бинарну слику света са две разграничене сфере, људском и демонском.

Текст *Бор оборен: белешке о моштиву бора у тужбалицама* у уводу даје жанровске карактеристике, које су истовремено део етнографске стварности. Читаоцу је пружен детаљан преглед фитоморфних слика и могућих етнографских кључева читања. Показује се како приказ бора може функционисати у различитим контекстима песме и у изградњи стилских фигура. Овде је ауторка веома суптилно показала двострукост оваквих слика, на поетском и етнолошком плану, те њихов прелаз из једне сфере у другу.

Рад *Елементи усмених тужбалица и њоџребних обредних манифестација у њартизанским песмама* посвећен је жанру који се обично одређивао историјско-тематски, као „партизанске песме“. Колико је одређење сложено, показано је у уводу где се даје преглед терминологије, што је посебно драгоцено јер термин за означавање феномена између усмене и писане књижевности, односно „народне“ и елитне у домаћој фолклористици још није општеприхваћен. Ауторка се у раду определила за она мишљења која у партизанским песмама не виде толико нов феномен, колико стварање песама о новим догађајима на основу већ постојећих традиционалних модела, са снажном етнографском подлогом. Зато се одлучила да покаже како у партизанским песмама живе облици познати у тужбалицама традиционалног фолклора, који се опет дају разумети у склопу обреда прелаза. Ово се доказује навођењем формула, слика, композиционих поступака, контекстуалних маркера, али је фокус на томе како ти поетски елементи чувају архаично језгро, чак и у жанру који на први поглед може деловати као модеран и програмски усмерен ка одбацивању традиционалне слике света. Мада ауторка запажа и разлике (везане првенствено за обичајну стилизацију), њена је теза да ово певање – најчешће оцењено као ново или мистификаторско – полази од исте представе о другом свету која обликује тужбалице традиционалног фолклора, што је одређено и регионално. У том је смислу овај рад важан допринос и надамо се да ће ауторка наставити истраживање овог поља: питање одређења „новог“ фолклора, сукоб савремене идеологизације са традиционалном сликом света, процеси модернизације, утицај других медија, поређење са четничким песмама, само су неке од могућих тема.

Треба издвојити неколико особина ауторкиног приступа. Данијела Поповић Николић следи етнографску струју унутар фолклористике која реконструише свет веровања и обичаја иза текста, било синхронијски, било дијахронијски. Познавање етнолошке грађе и савремених (првенствено руских) истраживања дају неопходан фон. Ипак, у подељеним мишљењима о (не)књижевном карактеру предања, она стаје уз проучавање жанра, као што се и у приступу тужбалицама никад не губи осећање за поетски аспект текста. Ту се ауторки отворила могућност да методе савремене теорије прозе примени на усмене текстове. Без теоријског насиља над примарном грађом, ова врста приступа открила је, рецимо, нове могућности класификације коментара или варијетете позивања на истинитост. Ови примери показују равнотежу етнографског и жанровског приступа и неке правце даљег могућег рада.

Др Немања Ј. Радуловић
Филолошки факултет
Београд
nem_radulovic@yahoo.com

NOMEN EST OMEN

(*Срби у Будимској доњој вароши Табан. Према њојисима из 18. века.* Вера Филиповић, Александар Рафаиловић (прир.). Београд: Архив Србије, 2014)

1. У издању Архива Србије, под насловом *Срби у Будимској доњој вароши Табан. Према њојисима из 18. Века* приређена је и обрађена грађа четири пописа становништва из Српске доње вароши Табан (из 18. века). Овај значајан подухват реализовали су Вера Филиповић и Александар Рафаиловић (приређивачи публикације), уз стручну помоћ сарадника са Института за српски језик САНУ – Марије Ђинђић, Владана Јовановића и Данијеле Радоњић.

Приређени су, наиме, следећи документи: (1) попис новопридошних Срба из 1704; (2) два пописа из 1737 – *Conscriptio Graeci Ritus in Taban cum suis Ingvilinis pro anno 1737* и *Conscriptio in Suburbio Taban ex Parte Ritus Graeci die 12 December Anno 1737*; и (3) попис из 1740. године – *Conscriptio in Suburbio Taban ex Parte Ritus Graeci die 29 Novembris Anno 1740*.

2. У уводном делу, уз податке о језику, те о ортографском типу и граfiјској структури рукописа, наведена су и основна начела приређивања грађе: док издање пописа из 1704. године верно одсликава оригинал, а праћено је и транскрипцијом, подаци из осталих докумената приређени су у јединственој табели, у оригиналној граfiји и транскрибовано, уз оправдано објашњење да се многа имена из ова три пописа понављају будући да је временски размак у којем су настали веома кратак.

3. Прво поглавље – *Анализа садржаја њојиса становништва у Српској доњој вароши Табан 1704, 1737. и 1740. године* Александра Рафаиловића, уз опште уводне податке о процесу насељавања Словена на Панонску низију, те о оснивању Српске вароши у Будиму (које се везује за 15. век), нуди детаљан преглед околности под којима је дошло до масовног насељавања Срба у Угарску крајем 17. века. Истовремено, у овом поглављу приказан је и успон Табана, а потом и лагана стагнација развоја ове вароши те губљење њеног значаја. Посебна пажња у овом делу публикације посвећена је и социјалној структури становништва у Табану и његовом друштвеном уређењу.

У истом поглављу наводе се и основни подаци о садржају и структури анализираних докумената. У њима су, најчешће, али не и доследно, бележена имена, презимена (далеко ређе), занимања и претходно пребивалиште.

Попис из 1704. године настао је, наиме, ради бележења имена људи избеглих у Табан из околних места због Ракоцијевог устанка. У њему је забележено 759 особа. Понекад се, међутим, уместо имена појави описни назив (нпр. попадија, старац, хајдук и сл.). Интересантно је и да су у овом попису регистрована имена људи код којих се сместило избегло становништво. Према наведеним подацима, сазнаје се да је у Табану у то време било 210 староседелаца и 530 избеглих. Грађа омогућује и реконструкцију миграције јер је за 301 расељену особу забележено и место одакле је избегла. Сви наведени подаци приказани су у овој публикацији и помоћу графикана, који пружају јаснији увид у наведене процесе.

Анализа антропонимије указује на то да је од 257 регистрованих личних имена (за 759 особа) у употреби био подједнак број словенских и хришћанских

имена. Поред тога, ова грађа представља и драгоцен извор како за анализу процеса увођења и ширења презимена међу Србима тако и за испитивање њихове структуре и модела, будући да се презимена почињу употребљавати управо почетком 18. века. Управо је ово и разлог због којег се она у попису из 1704. године и јављају недоследно. У овом поглављу дата је и типологија забележених презимена: а. презимена изведена од имена претка или оца (сматрају се најстаријим: Станков, Лалић и сл.), б. презимена дата на основу изгледа или особина (нпр. Глухи, Дуги и сл.); в. презимена настала од имена животиња (нпр. Зећ, Лисица и сл.); г. презимена која упућују на порекло (Бошњак, Ковинац и сл.), на занимања (Ковач, Чобан и сл.) или етничку припадност (Грк, Бугарин и сл.). Оправданим се чини и одлука приређивача да се војничка звања, навођена уз име, не посматрају као презиме него као позив, будући да су посведочена у великом броју (нпр. катана – у 105; хајдук – у 77 примера и сл.) и да је због устанка у то време војни позив био најраспрострањенији.

Подаци из пописа дају и исцрпне податке о тадашњем социјалном профилу становништва, на основу којих се гради слика о животу Срба у Угарској почетком 18. века. Најзаступљенија су, као што је речено, била војничка занимања (барјактар, бећар, вајда, капетан и сл.), а потом трговачко-занатлијска (нпр. ћебеџија, ћурчија, дунђер и сл.) и земљорадничка (копач, чобан и сл.).

С друге стране, у пописима из 1737. и 1740. регистровано је 698 особа, од којих су анализирани подаци за 582 особе јер за остала лица нису били потпуни (удовице, странци и сл.). За разлику од пописа из 1704. године, антропонимија указује на доминацију хришћанских имена. Међу презименима доминирају она којима се указује на име претка или оца (више од две трећине). Војна занимања сада готово у потпуности ишчезавају, а као најчешће занимање појављује се копач, па бакал, сабов, ћурчија, месар итд. У питању су, дакле, превасходно земљораднички и трговачко-занатлијски позиви. Грађа у наведеним пописима интересантна је и због тога што нуди податке о имовини појединих лица (о дућанима, бакалницама, шталама, шупама у власништву). Број имена удовица такође је већи у односу на попис из 1704. и верује се да је то последица куге која је харала Будимом у периоду 1738–1739. г. Имена удовица наводе се на два начина: или мужевим именом (Стојана Аце удова, Јована Лукића удова и сл.) или личним именом (Алба Милутиновић, Соса Ђукина и сл.). Занимљив је и податак да се уз пет мушких имена бележи да су удовци.

4. Наредно поглавље аутора Владана Јовановића *О грађијско-ортографским особинама ћирилице* веома је значајно јер даје детаљан опис приређених докумената с обзиром на њихове грађијске, правописне и језичке особености. Реч је, наиме, о текстовима писаним српским народним језиком, брзописом и курзивом. У грађијском и ортографском смислу наставља се, очекивано, српскословенска традиција. Значај ових докумената (нарочито оног из 1704. године) постаје још већи управо због чињенице да су написани на народном језику у периоду пре јачег утицаја рускословенског језика (који се у пописима из 1737. и 1740. већ осећа) те због тога чине вредан материјал за анализу лексикона српског језика с почетка 18. века. Посебна пажња у овом поглављу посвећена је објашњењима о поступку транскрибовања појединих графема.

Кад је реч о језичкој структури, од изузетне важности за историју српске ћирилице јесте податак да се у попису из 1740. године већ појављују наноси из руске грађанске ћирилице будући да се у литератури као доња хронолошка граница наводе шездесете године 18. века. Ово је, дакле, знак да би требало спровести исцрпнију грађијску анализу рускописа пословно-правног карактера како би подаци о процесу имплементације грађанског типа ћирилице код Срба били прецизнији.

ДОБА НОВОГ СЕНЗИБИЛИТЕТА

Престижну награду „Ђорђе Јовановић“ за критику и есеј, коју већ пола века додељује Библиотека града Београда, у 2016. години добио је Леон Којен за књигу *У ширажењу новој. Индивидуализам и либерални дух у српској култури (1894–1914)*.¹ Овом књигом Којен је пре свега хтео да из новог угла сагледа, протумачи и оцени један важан период српске културне и књижевне прошлости, односно да му, како сам каже, поклони „благонаклон став пун пажње“ који му је до сада недостајао. По његовом мишљењу, у српској историји и науци о књижевности није било довољно уочено да деценија и по пред Први светски рат представља „прекретничко доба“ у српској историји, односно период бременит иновацијама које су из корена преобразиле српско друштво, културу и уметност и Србију увеле у модерно доба. Деценију и по пред Први светски рат обележио је успон политичке демократије, убрзани економски развојем, као и значајна остварења на интелектуалном, књижевном и уметничком плану. Међутим, по Којену то је истовремено био и суштински недовршен период наше културне историје, доба које је прерано процветало, јер је све што је оно наговештавало и обећавало било нагло прекинуто 1914, избијањем Првог светског рата: „Не само у поезији, где је то највидније, него и свуда у књижевности, уметности и теоријском приступу стварима, српска – као и све друге европске културе – после тог рата неповратно се променила. Знајући шта се десило после 1918. у српској поезији, у српској прози, у српском сликарству, у српској теоријској мисли, када се вратимо деценији и по пред Први светски рат, остајемо са утиском нечег недовршеног“ (УТН, 15). Посвећујући своју књигу овом „малом златном добу“ модерне српске културе, Којен не настоји само да укаже на најзначајнија појединачна остварења која су тада настала, већ и да проникне у разлоге који су омогућили његов нагли и краткотрајни процват.

Важне промене које су у годинама 1900–1914. преобразиле српско друштво и српску културу Којен анализира у различитим областима друштвеног и културног живота, у политици и политичкој филозофији, наравима и обичајима, али пре свега у књижевности, књижевној критици и теоријској мисли о књижевности. Овако значајну улогу у Којеновој књизи књижевност је добила зато што је, по његовом мишљењу, управо она у периоду пред Први светски рат била „најразвијенија страна српске културе“ (УТН, IX) и носилац модерног духа у друштву у целини. Али, одмах треба рећи да Којен најзначајније српске писце, песнике и интелектуалце овог времена – Богдана Поповића, Јована Скерлића, Милана Ракића, Јована Дучића, Симу Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Милутина Ускоковића, Исидору Секулић, Вељка Милићевића, и многе друге – не види као представнике једне песничке школе или једног књижевног покрета. За разлику од неких традиционалније оријентисаних историчара књижевности, који су наведене и друге писце представљали као припаднике једног, мање-више истог књижевног правца, на пример симболизма или, када је реч о песништву, „парнасо-симболизма“ (УТН, 212), Којен ове ауторе види као снажне појединце, и сматра да се суштинска модерност њихове прозе и поезије изражава управо у индивидуализму њихових поједи-

¹ Којен је награду равноправно поделио с Драганом Хамовићем за књигу *Пути ка усправној земљи: модерна српска поезија и њена културна самосвесност* (Београд, 2016).

начних талената. Најбољи српски писци и песници с почетка 20. века, каже он, били су исувише велики индивидуалисти да би стали иза неког покрета или школе (УТН, XII–XIII), па им зато тако треба и приступити; не као представницима једне школе која је имала своја правила и прописивала неки одређени укус, стил или идеологију, већ као групи независних интелектуалаца и стваралаца снажних индивидуалности којима је заједничка била пре свега модерна вера у апсолутну слободу појединца и уметничког изражавања. Овакав приступ, чији циљ није да појединачне појаве у књижевности сврста у правце или у неке мање или више окружене периоде, већ да прецизно укаже на оно што је било доминантно обележје српске књижевности једног времена, омогућио је Којену да у тумачењу и оцењивању појединачних појава и остварења одбаци клишее настајале, током времена, из различитих разлога – полемичких, као што је то био случај у периоду између два рата, или идеолошких, као што је то био случај после Другог светског рата, у социјалистичкој Југославији, и да истовремено оствари један сасвим иновативан, уверљив и откривачки поглед и на српску књижевност из првих деценија 20. века.

Књига *У изражењу новоџ* само је последњи израз Којенове вишедеценијске инспирације и плодотворног настојања да се овај период српске књижевности и културе, заједно с његовим најзначајнијим остварењима, осветли на начин које ће омогућити да се препознају и адекватно оцене његове праве вредности. Исту врсту инспирације препознајемо још у Којеновој *Антологији српске лирике 1900–1914* (2001, 2010), у раду *Преиспитување традиције: Ракић и српски модернизми (1953–1968)* (2011), и најзад у говору *Ракићево јесништво данас* за ново издање сабраних Ракићевих *Песама* које је сам приредио (2015).² Прво поглавље награђене књиге, *Индивидуализам у српској култури почетком 20. века*, бави се индивидуализмом и идејом либерализма у српској култури уопште, пре свега у књижевности и теоријској мисли, али и у „равни политичких установа и политичке културе, с једне, и у равни обичаја, нарави и владајућег морала, с друге стране“ (УТН, 2). Данаас, у транзиционој Србији, појам либерализма најчешће везујемо за политичку и економску сферу живота. У економском смислу, либерализам се по правилу изједначава с неолиберализмом и схвата као залагање за приватно власништво, тржишну конкуренцију и ограничену улогу државе у регулисању токова новца, робе и капитала. С друге стране, политички либерализам све више поистовећујемо са законском заштитом људских права и права мањинских група, а све мање са залагањем за правну државу и институције представничке демократије, као што је до недавно био случај. Али, протејски карактер не одликује само савремени појам либерализма. Иако је поникао у политичко-економској филозофији, он је кроз историју стекао и нека општија значења, која су се више тичала различитих теорија морала, друштва и вредности уопште, него што су била у вези с политичким и економским темама. Другим речима, било је и има више врста „либерализма“, па овај термин ни из далека није онако једнозначан како бисмо то могли да закључимо по његовој савременој употреби. Којен нас, између осталог, враћа изворном схватању либерализма и подсећа на важну чињеницу да либерализам не подразуме-

² У свим овим књигама, а посебно у два наведена рада, Којен је настојао да песништво Милана Ракића и његових савременика представи на „аутентичнији и мање редукционистички начин“ (УТН, 124) него што је то био случај у интерпретацијама које су изражавале владајући поглед на ово раздобље српске културе и књижевности током друге половине прошлог века, поглед какав, рецимо, налазимо код Зорана Мишића или код Радомира Константиновића. Осим тога, он је ту дао и неколико мајсторски спроведених анализа неких од најлепших Ракићевих песама (*Жеље* и још седам песама косовског циклуса).

мева само пропагирање економских и политичких слобода, већ да пре свега значи залагање за индивидуализам односно за слободу појединца у свим сферама људског живота. У том смислу је индикативно да он у наслов своје књиге, уз „индивидуализам“, не ставља термин „либерализам“, већ каже уопштеније „либерални дух“. Овом синтагмом он означава један посебан животни став који се може испољити у политици и економији, али и у култури, књижевности и уметности. Иако, за наше прилике, идеју либерализма осветљава у новом, филозофском светлу, ревалоризација политичког либерализма, какав је негован у Србији с краја 19. и почетка 20. века, ипак није главни Којенов циљ – мада бисмо, узимајући у обзир укупно значење његове књиге, могли рећи да јесте и то.

Прве године 20. века у Србији биле су доба успона политичке демократије, убрзаног економског развоја, и значајних остварења на интелектуалном, књижевном и уметничком плану. Којен аргументовано показује да је том процвату знатно допринела чињеница да у српски политички живот и културу, а највише у књижевност, захваљујући деловању неких од наших највећих интелектуалаца, пре свега Слободана Јовановића и Богдана Поповића, по први пут на значајан начин улазе идеје индивидуализма и либерализма, и то у оном облику какав им је дао Џон Стјуарт Мил у својој расправи *О слободи*. Додуше, још од половине 19. века Мил је у Србији био један од најутицајнијих и најпревођенијих мислилаца, али Којен истиче да је његов значај за прву генерацију српских либерала био првенствено политички: „У време борбе за пуну слободу штампе, за јемства личне слободе против владарске самовоље, за признавање народног суверенитета и успостављање демократског поретка, и Милова расправа *О слободи* и његова одбрана демократског политичког устројства у *Размишљањима о њредсјавничкој влади* много више су читани у политичком него у филозофском кључу“ (УТН, 32). Милови филозофски погледи на индивидуалност и слободу инспирисали су тек ону генерацију наших интелектуалаца која је почела да делује у последњој деценији 19. века, а његово схватање индивидуализма и слободе појединца код нас је први верно изложио Слободан Јовановић у својој критици Русоовог *Друштвеног уговора*, објављеној 1895. године у *Српском њређледу* Љубомира Недића.

По Милу, главна вредност јесте неспутано испољавање људске индивидуалности, ограничено само једним условом – туђом слободом: „Мировски индивидуализам не затвара унапред врата никоме: ако не угрожавају друге, сва испољавања људске природе су добродошла, чак и у случајевима где ми сами нисмо склони да се сложимо са оним што изражавају или да томе признамо било какву стварнију вредност“ (УТН, 39). Мада је у овом периоду, како с правом примећује Којен, било и друкчијих схватања индивидуализма – на пример, Скерлић је углавном заступао моралистички схваћен индивидуализам по којем су личне тежње аутентичне једино када су у сагласности са општим интересима – већина српских либералних интелектуалаца на прелому 19. и 20. века прихватила је управо овакав, миловски индивидуализам. Осим теоријског мишљења, либерални дух обележио је и уметничка, а пре свега књижевна остварења која су настајала у овом периоду. Он се, између осталог, манифестовао као уверење о неограниченој песничкој слободи које је наводило песнике да „одбаце преживеле жанровске обрасце, старинску патетичност и наивни морализам својих непосредних претходника“ (УТН, 10). И као што је истински миловски индивидуализам веровао да су сва испољавања људске природе добродошла, тако су и српски песници и писци у првим годинама 20. века, Ракић и Дучић, Пандуровић, Дис и Даница Марковић, Ускоковић и Вељко Милићевић, поставили слободу појединца као највећу вредност. У њиховој уметности овај либерални дух се није испољио само на негативан начин, као раскид с традицијом, већ и као залагање за увођење нових тема у поезију и прозу, тачније као

залагање за неограничену песничку слободу у избору предмета о којима ће се писати и у изражавању осећања (УТН, 20).

По томе што је подстицао разноврсност и иновативност, огромну улогу у ширењу индивидуализма у књижевности, али и у друштвеном животу уопште, имао је *Српски књижевни гласник*, један од најзначајнијих часописа у историји српске књижевности, чију програмску концепцију Којен анализира у поглављу *Либерални дух* Српског књижевног гласника. Он најпре указује на то да је за разумевање улоге коју је овај часопис имао у ондашњој Србији неопходно имати у виду у којем тренутку је основан (1901. године), односно да су „непосредни разлози за покретање Гласника били политички бар исто толико колико и књижевни“ (УТН, 61). Наиме, *Гласник* су покренула седморица књижевника и интелектуалаца (Богдан Поповић, Слободан Јовановић, Светислав Симић, Љубомир Стојановић, Војислав Вељковић, Јаша Продановић и Љубомир Јовановић) различитих политичких и књижевних уверења, али уједињених у идеји да аутократском режиму Александра Обреновића, који је „својим начинима владе и својим личним особинама постао права опасност за земљу“ (УТН, 62), треба пружити одлучан отпор. Међутим, убрзо после покретања часописа, у фебруару 1901, октроисаним Априлским уставом слобода штампе је враћена, што је донекле релаксирало политичку ситуацију, а *Гласнику* омогућило да се више посвети књижевним него политичким темама. Иако се убрзо прочуо као „првокласни опозициони лист“ – првенствено захваљујући чињеници да је током 1902. у наставцима објављивао Домановићеву *Сйрадију*, по много чему, „најефектнију критику Александрове владавине“ (УТН, 62) – можемо се сложити с Којеновом оценом да је, с данашње временске дистанце, очигледно да је *Гласник* био далеко значајнији као књижевни него као политички лист, и то првенствено због иновација које је систематски уводио у прилично оскудан књижевни и интелектуални живот Србије.

Захваљујући Којеновој анализи програмске концепције *Гласника*, овај часопис нам се указује у потпуно друкчијем светлу од оног у којем су га, током протеклих пола века, углавном посматрали критичари и историчари књижевности. Којен уверљиво оповргава раширено, а суштински погрешно мишљење да је овај часопис био „бастион конзервативног укуса“ и недвосмислено показује да је међу *Гласниковим* сарадницима било песника и произаиста најразличитијих поетичких уверења, да ниједна, а најмање нека традиционалистичка или „конзервативна“ књижевна школа ни у једном тренутку његовог излагања није однела превагу и да су, штавише, овде своје прилоге објављивали сви наши најзначајнији модернисти, и песници и прозаисти, укључујући ту и време „друге серије“ *Гласника*, од 1920. до 1941. године. До Првог светског рата у *Гласнику* су објављивали Дучић и Ракић, а од старијих песника Алекса Шантић и Милорад Митровић. Осим Диса који је објавио само једну песму, од песника новијег сензибилитета у *Гласнику* се с већим бројем песама јављају Сима Пандуровић, Даница Марковић, Вељко Петровић, Милутин Бојић, Станислав Винавер, Сибе Миличић. „Књижевни либерализам“ управља и избором прозних писаца: Сремац, Матавуљ, Домановић, Јелена Димитријевић, Бора Станковић, Петар Кочић, Иво Ћипико, Вељко Милићевић, Милутин Ускоковић, Станислав Винавер и Исидора Секулић. *Гласник* је и у „другој серији“ (1920–1941) задржао исту либералну уређивачку политику, што показују сама имена његових сарадника: Црњански (*Сумајтра* и *Објашњење* Суматре, завршни део поеме *Сйражилово*, поема *Србија* и песме *Ово лејло* и *Привиђења*, највећи део путописа *Љубав у Тоскани* и целе *Сеобе*); Растко Петровић (између осталог, песме *Песник на водама*, *Бодинова балада*, *Месећ јун*, *Јуче и данас*, приповетка *Пророци*, роман *Са силама немерљивим* у осам наставака, итд); Иво Андрић (приповетке *Ђоржан* и *Швабица*, *Мусџафа Маџар*, *Мосиј на Жейи*, *Мара*, *милосница*,

Смрт у Синановој џекији, Олујаци, Труј и друге, делови недовршеног романа о Томи Галусу, есеј *Разговор с Гојом*); проза Драгише Васића двадесетих и поезија Момчила Настасијевића тридесетих година итд, паралелно са старијим писцима попут Дучића, Ракића или Исидоре Секулић. Једном речи, и у првој и у другој серији, у *Гласнику* су били присутни практично сви наши најзначајнији писци, и сва њихова најзначајнија дела, и то без обзира на поетику и песничку оријентацију.

Значај Којенове анализе *Гласникове* програмске оријентације састоји се у томе што се она, за разлику од неких ранијих истраживања, на пример иначе веома драгоцене монографије Драгише Витошевића *Српски књижевни гласник 1901–1914*, не бави само књижевним прилозима, већ узима у обзир целокупну *Гласникову* уређивачку политику, као и филозофске и политичке идеје које је подупиру. *Гласникову* програмску оријентацију замислио је његов први уредник, Богдан Поповић, професор светске књижевности на Великој школи и наш први теоретичар књижевности, и образложио је у чланку *Књижевни листови*, објављеном у прва два броја овог часописа. Полазећи од тачне оцене да Поповићеве естетички и теоријски погледи заслужују много више пажње него што им је поклонила српска наука о књижевности, Којен уводни део овог поглавља, као и цело следеће поглавље, *Критички принципи Богдана Поповића* посвећује анализи Поповићевих радова, критика и теоријских текстова из периода кад је покретао *Гласник* и формулисао основе његове концепције. Сажимајући резултате ове обимне анализе, коју овом приликом нисмо у могућности да исцрпније представимо, рећи ћемо да Којен Поповићев књижевно-теоријски, критички и естетички приступ, као и његов приступ у уређивању *Гласника*, одређује као посебну врсту „књижевног либерализма“, служећи се при том синтагмом самог Поповића. Као и Јовановићев, и овај либерализам био је, каже Којен, инспирисани Миловим филозофским схватањем индивидуализма. *Књижевни либерализам* подразумевао је, како је то нешто касније писао Скерлић (1903), вероватно и сам преузимајући Поповићев термин, отвореност према свим песничким програмима и књижевним укусима, као и према свим талентима, независно од личних укуса и мишљења уредника. У том духу, по Поповићевој замисли, коју су прихватили и Скерлић и каснији уредници часописа између два светска рата, *Гласник* није био покрнут да би заступао неки одређени књижевни укус, програм или песничку школу, већ да би на једном месту окупио све најзначајније таленте српске књижевности и приказао их у свој њиховој разноврсности. Раздвајајући лични укус уредника и уређивачку политику часописа, *Гласник* је подстицао индивидуализам у песничком стварању и либерални дух у критици, показујући на тај начин најбоље стране миловског филозофског учења о слободи појединца.

Осим „књижевног либерализма“, друга кључна претпоставка *Гласникове* концепције, за коју је био одговоран Богдан Поповић, била је отварање према страним књижевностима. Верујући да је упознавање с „великим“ књижевностима, какве су енглеска, француска и руска, једини начин да се млада и још увек недовољно развијена српска књижевност учини делом европске и светске књижевности, Поповић је настојао да у свом часопису српској публици, а пре свега самим писцима, представи најзначајнија дела и писце савремене европске књижевности, да им „прошири видике“ и укаже на могуће стране узоре. С данашње дистанце, видимо да су *Гласникови* уредници и преводиоци, непогрешиво бирали дела (и наша и страна) која су најбоље изражавала нови, индивидуалистички дух модерне књижевности. Када је реч о домаћој књижевности, они су практично објавили све најзначајније српске писце који су деловали у првој трећини 20. века. И по оригиналности инспирације, и по иновативности форме, и по естетичкој вредности, та дела и ти писци несумњиво припадају ономе што је најбоље и у српској, па и у европској литератури, не само по оци *Гласникових* уредника и критичара, већ уопште.

Као што је добро познато, Богдан Поповић је посебну важност придавао књижевној критици, која је у *Гласнику* вероватно доживела своје најбоље дане у читавој историји српске књижевности, па и у оној најновијој. Анализирајући Поповићев критички метод, Којен долази до закључка да је он је пред критику поставио три главна задатка, која ни данас нису изгубила ништа од своје актуелности. Први је да „указује на опасности које носи собом рђава и безвредна књижевност“, односно да читаоцима помогне да препознају „шарлатанске производе, дела без уметничке вредности, наопаке теорије, штиво шкодљиво, штиво бесмислено, производе најниже врсте“, једном речју претенциозну и безвредну литературу коју је он називао „индустријализмом“ (*УТН*, 69–70). Други задатак књижевне критике, по Поповићу, јесте да дело оцени на основу „дубље анализе“ оних његових ефеката које га чине естетички успешим, и овде он, како недвосмислено показују његови примери, антиципира тип анализе који су нешто касније примењивали руски формалисти и англосаксонска „нова критика“ (*УТН*, 70–73). Трећи задатак критичара је да дело протумачи унутар неког ширег контекста, односно да укаже на оне „аспекте књижевне традиције, и домаће и стране, који [јој] изгледају релевантни за стваралаштво живих писаца“ (*УТН*, 73). Оценивши да „до Богдана Поповића, у српској књижевности, нико није овако јасно, продубљено и образложено говорио о природи критике“ (*УТН*, 76) и уверљиво отклонивши приговоре за естетичку искључивост и конзерватизам које су Поповићу неправедно били упућивани – првенствено због естетичких мерила вредновања које је заступао у предговору своје *Антологије* – Којен закључује да су Поповићева естетичка теорија, и на њој заснован критички приступ, представљали прво кохерентно излагање једног књижевно-теоријског становишта у српској науци о књижевности.

То је, с правом каже Којен, који Поповићеву теорију реконструише на основу његових бележака за предавања првих година 20. века и раних критика из истог периода, била у то време и у европским оквирима изузетно занимљива и релативно нова теорија. Окосница те теорије, став да је „уметност ствар са себе, [која] живи и управља се по својим сопственим законима“, преовладао је у књижевно-теоријској мисли тек две или три деценије касније, с појавом и све већим утицајем руског формализма и онога што је касније названо англосаксонском „новом критиком“. Стога Којен вреднује Поповићев допринос нашој естетичкој и књижевно-теоријској мисли далеко повољније него што се обично чини: „Као што је био први уредник *Српског књижевног гласника*, а одредивши му програмску оријентацију и знатно више од тога, он је на сличан начин једини експлицитно формулисао онај поглед на књижевност и уметност уопште за који се слободно може рећи да је био у пуној сагласности с индивидуалистичким карактером српске књижевности и теоријске мисли његовог доба. Аутономија књижевног и уметничког дела која се огледа у томе што дело следи своје „сопствене законе“, тако да уметника не обавезују никакви закони ванестетичке врсте, дубоко је индивидуалистичка и у исти мах, у контексту свог времена, карактеристично модерна идеја: износи је у врло радикалном облику још 1899. године, Богдан Поповић је на теоријском плану учинио оно што су неку годину касније учинили Ракић и Дучић уводећи српску поезију и с њом српску књижевност у модерно доба.“ (*УТН*, 206)

Теоријски постулати и историјски увиди из првих трију поглавља Којенове књиге примењени су у четвртном, завршном поглављу, *Модерноси и модернизму*, које је делом посвећено рецепцији српске књижевности 1900–1914 у савременој, али и у каснијој критици. Истичући да, иако данас мишљење о овој књижевности није више тако неповољно као што је то био случај двадесетих и тридесетих година 20. века, у периоду „радикалног модернизма“ (*УТН*, 207) и надреализма, Којен каже да ова књижевност још увек није добила место које јој заслужено припада.

Говорећи о поезији, он као четири „главна песника овог раздобља“ издваја Ракића, Дучића, Пандуровића и Диса (УТН, 216). С њима је српска поезија на самом почетку 20. века чврсто закорачила у модерно доба: већ око 1907. године „српска поезија ... је била потпуно преобразена“ и по многим својим особинама „вишеструко [је] превазилазила наивну поезију претходног раздобља“. Којен посебно издваја две њене карактеристике; прво, „неупоредиво сложенију метричку организацију и далеко богатији песнички језик, способан да изразе распон и нијансе осећања углавном непознате ранијој српској лирици“, и друго, „ново, истанчано изражено интересовање за сложену тематику унутрашњег живота, потпуно недоступно поезији осамдесетих и деведесетих година 19. века“ (УТН, 217). Осим наведеног, у делима нове генерације песника и приповедача, Којен препознаје заједничку тежњу да остваре пуну слободу песничког стварања, како на плану форме тако и на плану тематике, тежњу која се у делима најбољих међу њима остварила кроз оригиналну инспирацију и индивидуалан уметнички таленат.

Али, као што то и иначе бива, управо зато што су била нова и оригинална, дела ових писаца су у почетку, па и касније наилазила на неразумевање критичара и читалаца. Иако у либералној атмосфери деценије и по пред Први светски рат, пре свега захваљујући деловању СКГ-а, практично није било иоле значајнијег писца који није објављивао своје радове, „преврат“ у српској књижевности о којем говори Којенова књига још увек није био у пуној мери препознат од стране књижевне критике, а још мање га је сасвим прихватила и шира читалачка публика. Осврнувши се најпре на неке мање значајне критичаре као што су Павле Лагарић и Јаша Продановић, Којен као најзначајнији пример критичарског неразумевања новог песничког сензибилитета наводи Скерлићеву критику Дисових *Ушћољених душа*. Одмах треба рећи да он овај вероватно најпознатији превид у историји српске критике види нешто друкчије него што се то најчешће чини. По Којену, разлоге Скерлићевог одбацивања Дисове поезије не треба видети у томе што је он „смртно мрзео поезију“, како је то једном приликом рекао Винавер, или у томе што није имао слуха за модерну уметност, како је тврдила Светлана Велмар Јанковић (УТН, 237), већ првенствено у томе што је ова поезија била толико нова и друкчија да Скерлић једноставно није располагао инструментима за њену анализу и адекватно вредновање: „Суочен с крајњом оригиналношћу Дисовог песничког језика, са низовима метафора каквих до тад није било у српској поезији, Скерлић једноставно није умео исправно да прочита и протумачи најбоље песме *Ушћољених душа*“ (УТН, 240). Али, овај неуспех свакако није довољан, с правом каже Којен, да Скерлића прогласимо конзервативним и догматским критичарем. Узимајући у обзир Скерлићево дело у целини, не може се оспорити чињеница да је он био један од најпоузданијих тумача нове српске књижевности 1900–1914, првенствено прозе, и да је, када је од критике тражио „слободан дух, без предрасуда и предубеђења“, најбоље формулисао захтеве нове врсте критике, критике која ће се највише приближити индивидуализму нове генерације српских писаца (УТН, 244). Као што има нов поглед на Богдана Поповића и његову естетичко и књижевно-теоријско становиште, тако Којен има нов и, рекли бисмо, подједнако заснован поглед на Јована Скерлића и његов допринос српској критици. Разлози простора не допуштају да представимо појединости Којеновог излагања, које се тиче различитих схватања модерног у српској критици пред Први светски рат и, посебно, Скерлићевих критичких заслуга и промашаја, али чини нам се да ће будући тумачи Скерлићевог критичког мисли, а нарочито они који у њему, следећи раног Винавера, виде човека који је „мрзео поезију“, морати да се суоче и са Којеновом далеко уравнотеженијом оценом Скерлића као критичара.

У целини посматрано, Којен се у књизи коју смо овде приказали представио не само као врстан познавалац српске модерне прозе и поезије, већ и као поуздан тумач филозофских и књижевних теорија, као историчар културе и интелигентни и упућени водич кроз друштвене и политичке прилике у Србији у периоду пред Први светски рат, па и касније. Иако су већ и ово довољни разлози да његову књигу узмемо у руке, на крају овог текста ипак желимо да издвојим једну њену посебну заслугу. Књигом *У изражењу новоџ* Којен нам је уверљиво показао колико су српска поезија, књижевност и култура, као и читаво српско друштво у деценији и по пред Први светски рат били богати духом, либерални и иновативни, као и колико су вредности које су у свим овим областима тада настајале показале као трајне и универзалне. Иако су те вредности веома дуго, остале непримећене или недовољно схваћене, Којенова књига је доказ – и у томе можда треба видети њену најважнију поруку – да праве духовне и уметничке вредности увек односе победу над идеолошким или политичким препрекама (УТН, 131). Због свега тога, ова књига представља драгоцену литературу и за књижевне историчаре и за књижевне критичаре и теоретичаре, и за историчаре српске културе, филозофије и политике, али и за обичне читаоце који желе да сазнају нешто о овом важном периоду наше књижевне и културне прошлости.

Др Адријана М. Марчеџић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
amarcetic@fil.bg.ac.rs

UDC 821.163.41-14.09"19/20"(049.32)

ТРАГОМ КЛАСИКА МОДЕРНИЗМА

(Драган Хамовић. *Пути ка усправној земљи*, модерна српска поезија и њена културна самосвест. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2016)

Неодржива је предрасуда да се национално и модерно искључују и ту предрасуду потхрањују и подржавају национално неукоријењени људи, без изграђене свијести о књижевној традицији, и разни идеолошки пројекти чији је циљ обезличење српске културе и стварање хаоса у њој. Драган Хамовић, пјесник, есејиста, виши научни сарадник Института за књижевност и уметност у Београду, уредник значајних издања и серија, нарочито о поезији и пјесницима, предузео је озбиљан напор да ту предрасуду сруши и да покаже како су национално и модерно, односно национално и европско, ишли по правилу под руку када је ријеч о највећим нашим модерним пјесницима XX стољећа, а биће да је тако било и раније. Наиме, он је направио врло амбициозну синтезу својих досадашњих истраживања на плану поетике традиције, обухватио, и за ову прилику прерадио, радове настале на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контекст* и радове објављене у својим ранијим књигама, створивши тако једну кохерентну и цјеловиту књигу са 400 страна штампаног текста у којој је дата поетичка слика модерне српске поезије и њене културне самосвијести у двадесетом стољећу.

Највећи и кључни оријентир му је био pjesник Васко Попа и његов строго компоновани лирски спјев *Усправна земља*; pjesник кога Хамовић види као „првака српског послератног модернизма“ и „културног хероја модерне епохе српске књижевности“. Успјех превода ове pjesничке књиге на енглеском језку (*Earth Erect*, 1973) значио је продор овога pjesника међу најзначајније модерне лиричаре свијета, па је најсрпскија Попина књига постала легитимација наше модерности пред свијетом. Попа је pjesник који је изузетно „држао до прожимања домаћег и ширег европског контекста“, али не мање до утемељења у сопственој традицији – у српском усменом pjesништву, „нашој класици јединој и правој“, и у српском средњовјековном pjesништву, видећи да су оба ова магистрална тока наше традиције од *континенталног* значаја:

„Сиромашније би било песништво нашег древног контекста без јужнословенске песничке традиције; без дивних средњовековних песника заљубљених у златну светлост, без мудрих безимених твораца народних песама, без великих, у немир загледаних песника модерних времена.“

Попа је налазио своје узоре и упоришта у двојици авангардних pjesника: у Момчилу Настасијевићу, од кога се учио сажетости, матерњој мелодији и модерном упошљавању фолклора, и кога је сматрао јединим нашим свјетским pjesником, и у Растку Петровићу који му је пропутио друм према чаробним предјелима старе српске митологије и религије и довео га у вучје стадо. Настасијевићева је реченица која, што се више цитира, све се чешће превиија: „Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног.“

Књига Драгана Хамовића резултат је и синтеза досадашњег промишљеног и систематичног поетичког истраживања српскога pjesништва кроз вријеме. То је књига с концептом који се најбоље – што је природно – ишчитава у „оквиру“, у уводним текстовима и завршном сегменту, али јој живот даје двадесет и један рад којим се спаја вријеме од српске модерне до савременог доба. У тим радовима показује се Хамовићев аналитички дар и вјештина тумачења поезије али и изграђеност теоријских ставова и позиција. Књига, дакле, нужно има и своје поетичко усмјерење, али и свијест о времену, односно о промјенама које вријеме собом носи. Могућно је тако пратити динамичке процесе у српском pjesништву двадесетог вијека кроз четири дијела књиге која означавају четири временска одсјечка, односно четири књижевноисторијска периода. Тиме се учавају како специфичности тих одсјечака и „pjesничких епоха“ – тако и дубоке везе међу њима. Тако је могућно пратити и развој српске поезије двадесетог столјећа из једне „проблемске“, утврђене тачке – из њене „културне самосвести“ – што је већ у поднаслову књиге истакнуто (*Модерна српска поезија и њена културна самосвјест*). Управо су чиниоци културне самосвијести српскога pjesништва у средишту Хамовићеве пажње, односно у средишту пажње овога описа унутрашњег развоја модерног српског pjesништва.

Наслов Хамовићеве књиге несумњиво алудира на наслов једне од најзначајнијих и најстроже компонованих збирки модерног српског pjesништва – на *Усправну земљу* Васка Попе – чији је енглески превод седамдесетих година XX вијека значио недвосмислену афирмацију српске модерне поезије засноване на националним симболима и потврду високе мјере модерног српског pjesништва у контексту свјетске књижевности. Наравно да је такво усмјерење пратио и другачије идеолошки усмјерен ток који је имао такође утицај на развој српске поезије и мисли о њој.

Два уводна текста у овој књизи постоје из потребе да се прецизира, изоштри и обележи своје становиште; да се покуша успоставити „српски културни образац“ и оцртају „модерни pjesнички оријентир“. Хамовић истиче да се стално обнавља настојање да се успостави и изрази уравнотежен однос између националног на-

сљеђа – националне традиције – и модерних поетичких стремљења; настојање да се изгради таква књижевна самосвијест која ће премостити, и учинити естетски функционалним, напон између источног и западног европског културног круга, а самим тим и између европског и националног. У том смислу аутор подсјећа на напоре Слободана Јовановића да критички укаже на непостојање српског културног обрасца, а онда на потребу његовог успостављања надилажењем супротстављених крајности, па на идеје потиснутих интелектуалаца Владимира Вујића и Владимира Велмар-Јанковића које су биле у корелацији са пјесништвом и мишљу о поезији великих авангардних пјесника Момчила Настасијевића, Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Растка Петровића, и њиховог преуређења односа национално–универзално.

Пошто је овако усмјерио своје истраживање, Хамовић је распоредио пјеснике у четири временска одсјечка, односно у четири књижевноисторијска периода, којим чине четири средишња композицијска блока књиге. Први је насловио синтагмом Владимира Велмар-Јанковића *За унућрашњи национализам* и он би обухватао пјесништво и књижевну мисао модерне, гдје средишње мјесто имају поезија Јована Дучића, књижевни погледи Јована Скерлића и представници младобосанаца, прије свих Димитрије Митриновић и Милош Видаковић. Управо ове ауторе Хамовић види као спону са доцнијим епохама: Дучић, као пјесник и писац Медитерана (посматра српску културу у медитеранском контексту и доводи је у везу чак и са антиком) биће од огромног значаја за тзв. „пјеснике културе“ након Другог свјетског рата, Јована Христића и нарочито Ивана В. Лалића, а младобосанци Митриновић и Видаковић показују се и као спона између епоха прије и оне после Првог свјетског рата. Штавише, Хамовић чује ехо Митриновићевог есеја из 1908. године *Национално ѿло и модерност* пола вијека касније у есејима Зорана Мишића. Није случајно што ће Дучић заслужити високо поштовање Миодрага Павловића. Дучић је поклоник културне меморије као гаранције континуитета, а његове пјесме природе и метафизичке пјесме досежу врх у својој врсти.

Други временски одсјечак обухвата међуратну поезију и поезију Другог свјетског рата, а насловом *Родна коб, ојкровења* алудира на синтагму Момчила Настасијевића („родна коб“) и на наслов Растка Петровића (*Ојкровење*). Његови јунаци су пјесници авангарде: Милош Црњански, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Станислав Винавер и Милан Дединац којима, из поетичких разлога, Хамовић прикључује још и ратне поеме Скендера Куленовића. Црњанског посматра у свијетлу тада актуелних идеја Фројда и Јунга, прати пјесниково окретање од бунта према заједници и колективном предању и продор према архетипским слојевима и колективном несвјесном. У том знаку стапања са колективно несвјесним и почетним животом културног колектива је авангардни писац Растко Петровић. Његови „охрански призори“ су сусрет с почетним простором словенске културе и духовни одговор на тај сусрет. Настасијевићеве музичке драме Хамовић посматра у контексту развијања пјесникове „лирске поетике“, односно концепта „матерње мелодије“ или понирања у хтонске провалије личне и колективне подсвијести. Хамовић се бави елементима експресионизма у поставангардним пјесмама Станислава Винавера у збирци *Рајни другови* у којима такође види трагове Бергсоновог учења, али укрштеног са Винаверовим виђењем живог епског наслеђа. Драгоцјено је Хамовићево виђење Дединца: он га види ближе поетици Р. Петровића него надреалистима, а сродан импулс проналази у ратним поемама Скендера Куленовића. Граничне егзистенцијалне ситуације колектива блиске су и Р. Петровићу и С. Куленовићу, али у два свјетска рата, при чему, у оба случаја, проговара древни словенски и српски мит.

Трећи временски одсјечак *Косовско ојредељење, шћѣ ѿо беше?* обухвата период послјератног модернизма и асоцира на водећег критичара тога доба, Зорана Мишића, и његов чувени есеј *Шћѣ је ѿо косовско ојредељење*. Овај дио и почиње опширним поглављем о Мишићу. Мишић је у своје схватање модерног и модернизма укључивао и појам традиције супротстављајући се антитрадиционализму надреалиста. Мишићево „косовско ојредељење“ је сам врх и сума разумијевања националне традиције. У њему је српска традиција досегла највишу тачку универзалности. Управо је то тачка разлаза Давича и бивших надреалиста са српском поставангардном модернистичком струјом (В. Попа, М. Павловић). Давичо је изостављао духовноисторијски мит, који је код Попе и Павловића водио ка „усправној земљи“.

Својеврсно Хамовићево откриће је у критици непримјећивано Попино програмско изјашњавање (*Поверење речима*) из 1954. године. Пјесник ствара „универзалну поезију“ одан „језику завичаја“, односно митолошким наслагама у свом језику. Такође је значајна реактуелизација поезије Бранка В. Радичевића у контексту преломних педесетих година, која је у знаку повратка традиционалној култури и удесу војника у „крајпуташкој“ поезији овога пјесника. Из те поезије проговара култ мртвих и спој ужаса и смијеха. Миљковићево трагање за националним симболима Хамовић не ограничава на његове циклусе *Аријски анђео* и *Уиѣ злѣио-крила*, већ инсистира на активирању архаичног симбола мајке земље који овај тумач поезије види и у симболу Мораве, затим на митској матрици жртве и у борби смрћу против смрти.

Посебну пажњу Хамовић посвећује *Анѣологији* Миодрaга Павловића којом поставангардни модернизам успоставља свијест о трајању и континуитету традиције, а затим двојници сродних пјесника – Ивану В. Лалићу и Јовану Христићу, односно њиховим изабраним симболима Византије и Александрије. Хамовић види и Борислава Радовића као пјесника културе који *ѣрауму рођења* Р. Петровића замјењује *ѣраумом ѣоријекла* или *ѣријадности*.

Четврти одсјечак носи наслов *Одбрана сећањем* и бави се Љубомиром Симићем, Матијом Бећковићем, Рајком Петровим Ногом и Милосавом Тешићем. Хамовићеви увиди о значају „косовског ојредељења“ у Симићевој поезији и о његовој вези са српсковизантијском традицијом и о Бећковићу као радикалном иноватору са упориштем у језику и традицији заслужују посебну пажњу. Поезија се у Рајка Петрова Нога и Милосава Тешића показује и објављује као носилац памћења и сјећања. Херцеговина се у Ноговој поезији јавља као мнемотоп и на личном и на историјском плану, а у Милосава Тешића поезија памти лексиком, метриком и облицима, али се управо пјесничким облицима укључује у европску традицију.

Завршни сегмент ове књиге чини оглед *Српска ѣоезија данас и њено сећање* и говори о маргинализацији поезије и кључних особина њеног магистралног тока који води дијалог са културним тлом из којег настаје, из чега се слуги опасност њене другачије идеологизације и манипулације њоме.

Хамовићев *Пућ ка усѣравној земљи* прати магистрални ток развоја српског пјесништва који тежи превладавању дихотомије „националног тла и модерности“ и тежи успостављању континуитета у поезији и култури. Свакако су за похвалу иновативни увиди у однос Младе Босне с авангардом, па Куленовића са Растком Петровићем, увид у радикалну иновативност поезије Бранка В. Радичевића, у однос Симићића према српсковизантијској традицији, у медитерански контекст Дучића, Лалића и Христића па у континуитет успостављања веза са византијском традицијом од српске модерне до Тешића, у културу памћења и сјећања српског пјесништва, у окретање авангардних пјесника фолклору и старим митовима (М. Настасијевић, Р. Петровић, В. Попа), у Црњансково усмерење на колективно не-

свјесно, у језичко памћење Бећковићевих поема, у Ногову Херцеговину као мнемотор на личном и историјском плану, у доприносе пјесника новим ритмовима и облицима стиха. У контексту ове књиге Васко Попа је израстао у првог културног јунака међу модерним пјесницима. Хамовићево тумачење српске поезије XX вијека и њенога развоја јесте израз особеног борбеног и полемичног критичког темперамента са ставом и изграђеним књижевноисторијским и поетичким начелима и позицијама. Долазећи истраживачи ће се морати према овој књизи одређивати.

Др Јован М. Делић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
jovandelic.delic@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Vinaver S. (082)(049.32)

СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР – ОД РАЗБРУШЕНОГ СВАШТАРА ДО ЗНАЧАЈНОГ ПЕСНИКА

(*Поезија и модернисичка мисао Станислава Винавера*. Зборник радова.
Предраг Петровић (ур.). Београд – Шабац: Институт за књижевност
и уметност, Библиотека шабачка, 2015)

Зборник радова посвећен књижевном стваралаштву Станислава Винавера двадесета је књига по реду у едицији *Поезија српске књижевности*, а седма у оквирима пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века*. Настанку зборника претходио је научни скуп *Поезија и модернисичка мисао Станислава Винавера*, који је одржан почетком новембра 2014. године, у Библиотеци Винаверовог родног града и Институту за књижевност и уметност у Београду.

Насловом зборника наговештено је, а уводном речју уредника Предрага Петровића експлицитно указано, да је укупним истраживачким пољем сабраних радова обухваћено првенствено песничко дело Станислава Винавера, али и његова доследна и различитим облицима артикулисана одбрана песничког модернизма, поетичке неспутаности и стваралачке слободе. Богатој, разубуђеној, али неразумевачком и оспоравањима презасићеној историји критичке рецепције Винаверовог дела, овај зборник се прикључује са настојањем да се не само оснажи, већ доврши и оконча дуготрајан и поступан процес књижевне рехабилитације песника, који је дефинитивно започео ревалоризујућим есејем Миодрага Павловића 70-их година прошлог века, а наставио се зборником *Књижевно дело Станислава Винавера* (1990), чији је уредник најистакнутији винаверолог – Гојко Тешић.

Прва од укупно пет тематски организованих целина књиге отвара се текстом Ђорђија Вуковића, у којем се испитује лексичка разноврсност и језичко богатство Винаверове поезије и саставља својеврсни речник чула вида, додира, укуса и мириса. У следећем прилогу, Радован Вучковић сагледава *Мјећу* (1911) као корен Винаверових будућих поетичких изданака, те закључује да је песник „у две ране збирке наговестио све оно што ће доцније остварити“, као и да су „у његовим тадашњим песничким експериментима садржане све замисли и изведбе послератне

авангарде“. Александар Петров се бавио истраживањем поетичког удела византијске традиције у делу Станислава Винавера и Милутина Бојића, а потом песника *Евројске ноћи* истакао као једног од наследника и баштиника космичког духа Његошеве поезије. У изузетном компаративном и културолошком огледу, Петар Пијановић анализира сложени однос између Јована Скерлића и Станислава Винавера не само као лични сукоб два књижевника или конфликт опречних естетских и литерарних концепција, већ и као полемички сусрет два темељно различита културна обрасца. Сава Дамјанов указује на то да је, због владајућег духа ерудиције и велике синтезе најрелевантнијих цивилизацијских премиса и постигнућа, енциклопедија појам кроз који се најтачније може сагледати Винаверов опус. У тексту *Станислав Винавер као ђоетички вољшебник српског модернизма* Тихомир Брајовић је пажљиво испитао проблем песниковог поетичког позиционирања између симболистичких и експресионистичко-авангардистичких утицаја, а потом истражио природу и статус ироније у Винаверовом разуђеном поетском систему. Прва целина зборника окончава се прилогом Јелене Новаковић, у којем је песништво Станислава Винавера интерпретативно самерено са поетиком француског симболизма.

Други тематски блок сачињавају радови који су усмерени на нова тумачења и уједно естетску ревалоризацију Винаверових *Рајних другова* (1939). Јован Делић сагледава поменути књигу као збирку авангардних балада у којој су традиционални модели поетички иновирани модерним певањем, тако што се епска традиција сусрела са слободним стихом, а потом истиче христолику симболику распећа и васкрсења сугерисану укупним бројем песама и стиховима *Велике параде*. Након метакритичког вредновања и проблематизовања ранијих тумачења наречене збирке, Александар Јовановић истиче да она представља дубоку и понорну књигу не само српске књижевности, него и српске културе, а затим херменеутичку пажњу посвећује песмама *Панијелија*, *Сјаца* и *Велика парада*. Драган Хамовић сматра да наративни поступак у *Рајним друговима* не значи укидање или изневеравање Винаверових експресионистичких идеја, како је неретко тврдила критика, већ, напротив, њихову песничку еволуцију, док у песмама *Евројске ноћи* уочава преображене епске елементе унутар појединих лирских сизеа. Ђорђе Деспић испод илузије потпуне релативности *Рајних другова* препознаје непатворени интуитивни и интимистички лирски дух, а Александар Милановић пажљивим истраживањем језичко-стилске равни збирке, уочава у критици досад негиране линије поетичког континуитета у односу на Винаверов ранији експресионистички период.

Збирка *Евројска ноћ* (1952) налази се у центру истраживачке пажње већине текстова који припадају трећој целини зборника. Аутори на више места истичу да би у једној праведнијој историји српске књижевности ову Винаверову књигу валао сагледавати првенствено у контексту послератне превратничке обнове модернизма, дакле уз 87 *песама* Миодрага Павловића и *Кору* Васка Попе, али и у контексту књижевне логорологије. Предраг Петровић указује да се *Евројска ноћ* поетички конституише универзализовањем конкретног историјског искуства, односно његовим претварањем у метафизичке категорије, као и да се Винаверове песме смисаоно крећу ка митопоетским сликама које упориште имају у архетиповима, фолклору и бајкама. Светлана Шеатовић Димитријевић тумачила је синтезу музичког, односно звуковног слоја и спектра боја у *Евројској ноћи*, док је Зорана Опачић херменеутички испитивала светлосну и хроматску симболику космоистичког тока Винаверове поезије. У последњој за живота песника објављеној збирци Слађана Јаћимовић препознаје певање о померању цивилизацијског клатна уназад, ка примитивизму и тамним нагонима, а Жарка Свирчев исту књигу сагледава кроз аспект поетске артикулације књижевнотрадицијске свести и анализира интертек-

стуалну мрежу коју она гради са средњовековним, усменим, романтичарским и симболистичким књижевно-културним наслеђем. Истражујући модернистичку поетскокритичку мисао изражену песниковим полемичким текстовима, Јелена Панић Мараш истакла је *мeтaфизикy дyхa* као упоришну тачку Винаверовог сложеног поетичког система. Трећа целине књиге окончава се прилогом Мине Ђурић, у којем ауторка испитује песниково схватање технике флукуације идеја, потом истражује и начине на које је она поетски артикулисана, при чему посебну интерпретативну пажњу посвећује Винаверовој употреби парентеза.

Четврту целину зборника чини тематски хетерогенија скупина радова. Бошко Сувајић истиче језик и игру као кључне појмове Винаверовог стваралачког напора да досегне до трепетне слутње и недељивог тоталитета света, и на концу текста закључује да је велика култура само она која не поништава националну традицију. Разматрајући статус српсковизантијског наслеђа како у Винаверовим аутопоетичким промишљањима, тако и у његовој поезији, Марко М. Радуловић је уочио да Византија задобија смисао алтернативе епским културним обрасцима, ризнице мелодијско-ритмичких потенција и подстицаја за грађење модерног песничког израза. Персида Лазаревић ди Ђакомо интерпретирала је песму *Венеција* из збирке *Мјећа*, а Сања Париповић Крчмар анализирала је Винаверов поетски концепт контраоблика. Темељно испитујући проблематику Другог, Бојан Чолак је издвојио кључне поетичке карактеристике Винаверове прве књиге стихова, док је Дуња Ранчић исту збирку сагледала као израз младалачког аутопоетичког трагања и нагласила да се оно што је ранија критика сматрала slabим стиховима може читати као место пародијског исклизавања за које читаоцу недостаје почетни сигнал *помереног* песничког гласа. Четврти тематски блок затвара текст Марка Аврамовића, којим је пружен преглед досадашње рецепције збирке *Чувари свети* (1926), а затим изнесено према начину пажљиво, а исходишту ново и другачије критичко читање поменуте књиге.

Аутори прва три текста последњег одељка зборника, Ана Петковић, Горан Радоњић и Драгана В. Тодоресков, на различите начине су се бавили проблемом пародијског поступка, затим питањем аутоотравестије и својеврсном имплицитном антиисторијом српске поезије, која би се могла ишчитати из Винаверовог пародијског поетског писма. Валентина Хамовић скреће пажњу на невелики корпус дејчјих песама Станислава Винавера и посматра их у контексту песниковог развенчавања поезије од поуке, његове вере у детињство као елементарно почело и борбе за естетску аутономију песничке уметности. Зборник се заокружује текстом Маје Радонић посвећеном есејима Јована Христића и Миодрага Павловића, у којима ауторка препознаје преломне тачке историје критичког пријема песниковог дела.

Зборник *Поезија и модернистичка мисао Станислава Винавера* несумњиво је и у потпуности остварио свој кључни циљ: да се обновом импулса књижевно-критичке рецепције песниковог стваралаштва његово дело наново и другачије сагледа, естетски (пре)вреднује, не би ли на концу дугог процеса књижевне рехабилитације, Винавер задобио оно што му је одувек и припадало – позицију једног од значајнијих песника српске поезије XX века. Уз то, ова књига може се читати и као вредан и драгоцен прилог разумевању сложених, а каткад и врло необичних токова књижевне историје, али и као гласна опомена да је уз културу сећања неопходно неговати и културу књижевнокритичког самопреиспитивања.

Мсп Немања З. Каровић

Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду
Учитељски факултет Универзитета у Београду
karovic.nemanja@gmail.com

ОСЛОБОЂЕНА МИСАО ВЛАДИМИРА ВУЈИЋА

(Владимир Димитријевић. *Тржишће или храм. Сѣановишће Владимира Вујића*. Београд: Catena mundi, 2016)

Студија *Тржишће или храм*, с поднасловом *Сѣановишће Владимира Вујића*, представља средишњи део одбрањене докторске радње Владимира Димитријевића. Изван корица ове књиге су Вујићева биографија и сегмент о његовом књижевно-критичком раду, те очекујемо и њихово објављивање. Димитријевићево истраживање показује колико је наша слика о прекретном периоду српске књижевности и културе између два светска рата још увек недостатна, колико је, поред свих познатих накнадних откривања и ишчитавања тадашње „утуљене баштине“, остала у власти идеолошки прекројене верзије, деценијама напосто потуране као једина важећа. У тој слици – не заборавимо – до пре четврт века није било места ни за Слободана Јовановића – који је рат провео у савезничком Лондону, а не у Берлину или Загребу – ни за круг истакнутих књижевних аутора и интелектуалаца, који нису били на страни победника једне велике и мрачне ратне игре.

А победници су пројектовали не само будућност, него и прошлост српске културе. О таквом стању сведочи и једна реакција Зорана Мишића на осиромашену слику међуратне књижевности коју је 1951. године понудио Велибор Глигорић, истакнута фигура ране идеологизоване критике философског писања Владимира Вујића, у оно међуратно доба када је, за разлику од поратних година, могло бити јавне идејне поларизације. Мишић је, наиме, у тексту *Нека кријичари проговоре и о лијтерајтури* упозоравао: „Нека критичари не цепају тако олако странице из историје наше литературе [...] на томе послу откривања нових путева и нових изражајних могућности сви су понешто допринели, и напредни писци и представници грађанске литературе.“ О тако чему је овде реч. Једна од истргнутих страница припада имену и делу Владимира Вујића, философског писца, књижевног критичара и преводиоца, који се овом монографијом враћа у научни видокруг.

Владимир Димитријевић је, у целини, читав међуратни духовноисторијски фон дао са широким познавањем, али и дубоком позадином у домену историје идеја. Импонује савладан корпус коришћене литературе, не само из философско-књижевне и блиских области, источног и западног порекла, као и њена актуелност. Али, то Димитријевићевим читалачким пратиоцима није изненађење. Он је свој замашни истраживачки подухват, тек делимично обелодањен у књизи *Тржишће или храм*, предузео у часу пуне интелектуалне зрелости, а након две деценије врло продуктивног, премда доста неусмереног рада. Његово умно деловање, иначе, није лако уобручити у фаховске и академске оквире. Много је тога написао, објавио и приредио, далеко више прочитао, много кога подстакао и усмерио, подбунио и разгневио, у интелектуалној акцији заснованој на рехабилитацији и примени православне тачке гледишта унутар разуђеног простора духовних кретања и идеолошких сучељавања током двадесетог века, до дана данашњег.

Важно је истаћи да је Владимира Димитријевића пут до бављења интелектуалном фигуром Владимира Вујића водио кроз изучавање Момчила Настасијевића, по трагу свога великог професора Новице Петковића. Настасијевићево дело је тематско подручје којем се Димитријевић виšekратно навраћао, с тим што је, на пример, у књизи *Свѣтац срѣскоѣ језика* (2011) тежиште пренео на рану рецепцију његове књижевности, односно на опис књижевног и духовног круга окупљеног

око наводног „пустињака у граду“. Како се подробније сазнавало о Настасијевићу и његовом окружењу, све мање је имало основа уврежено одређење да је песник *Пей лирских кругова* и приповедач *Из тамног вилајетџа* издвојен из епохе, узбуркане и превратне. Промалео се, тако, Настасијевић као истакнута појава једног моћног тока, при чему је раскид с претходном књижевном епохом за њега значио покушај стварања модерне књижевности урођене у национално тло, сагласно најактуелнијим тежњама међуратног раздобља.

Вишестрана интелектуална појава Владимира Вујића је, у томе контексту, веома значајна и недостајућа за потпунију слику. Близак Винаверу по неким основним мисаоним координатама, оличеним у јаком импулсу бергсонизма, Вујић је, у овом истраживању, представљен као поборник нове „философије живота“, „неохуманиста“. Једна од главних мета била му је, поред одбацивања рационалистичких основа нововековне мисли, епохална превласт технике. Али, не технике као човекове помоћнице, него као лошег господара и покретача убрзане дехуманизације. Димитријевић је овде скренуо аналитичку пажњу и на Вујићев текст *О савременој уметности*, објављен 1928. у *Лейпцигу Мајинце српске*, у којем излаже становиште да модерна наука служи техници, односно вољи за моћ, док се уметност опире господарству технике. И то није српски регресивни отпор с културне периферије, показује Димитријевић, него израз моћне струје мишљења европских духова Вујићеве времена, између два светска рата, али и доста раније. Вујићево становиште је сасвим оновремено, наглашава аутор студије *Тржишће или храм*. Друга важна епохална тема је и критика европоцентризма и романогерманског културног егоцентризма, који је и данас, с упоредивих позиција (окцидентализам), подвргнут критици и деконструкцији. У вези с тим питањем Димитријевић истиче серију Вујићевих огледа *Европљани о Европи* у листу *Народна одбрана*, разматрања европских мислилаца кризе.

На књигу *Нови хуманизам* (1923, склопљену заједно с Првошем Сланкаменцем), Владимир Димитријевић указује као на „манифест новог начина мишљења“, уз тврдњу да „није значила мање од програмских текстова Милоша Црњанског, Станислава Винавера, Тодора Манојловића“. То је нарочито јасно ако с поставкама *Новог хуманизма* самеримо књижевну мисао и праксу Момчила Настасијевића. У средишту Димитријевићеве пажње налазе се есеји из књиге *Сјубана и ослобођења мисао* (1931), у којој Вујићева духовна еволуција, заснована на Џемсовом прагматизму и Бергсоновом интуиционизму, Унамуновом кихотизму („Кихотизам у нас је, дакле, идење ка себи и ка своме, и борба против уплива умируће фаустовске културе, која је надасве техничка“), врхуни у концепту ослобођене словенске мисли и потребе за уобличењем самосвојне модерне јужнословенске културе: „Мешавина западно-источних елемената је немогућа, јер ни Запад ни Исток каквих их замишљају неупућени не постоје. Да ли је могућа синтеза? Да, али ако се под њом не подразумева свесни синкретизам, него органски развој [...] Наша културна историја мора се изучити да би се у њој нашло надахнуће за оно што предстоји. Једини извори нове културе могу бити народни извори, протумачени на нови начин.“ У светлу таквог приступа постају нам јаснија поетичка исходишта, па и остварени домети наших водећих модерниста, Црњанског и Растка Петровића, Винавера и Настасијевића или Дединца и падају у сенку школски једнолинијски стереотипи о раздобљу српске авангарде.

Димитријевић се циљано осврће на Вујићеве прилоге у три важна часописа свога доба: на радове у новој серији *Српског књижевног гласника*, пре свега философско-критичке, те у *Народној одбрани* и *Идејама*, у којима наступа с амбицијом културног аналитичара из година изразите националне дезоријентације и гласноговорника „новог национализма“. Нови националисти су, према Вујићевом становишту, дужни да се „ослободе илузија о Западу који верује у наводне социјалне,

хумане и моралне циљеве разних интернационала“, јер „Запад више не стреми просвећивању, него заузимању туђих простора и тржишта“. Као што видимо, уочавање расцепа између западних вредности и западних интереса, представља давањем нашњи увид, о којем се, свеједно, и даље упорно оглушујемо.

Тежишно теоријско упориште за Вујићеву пројекцију еманципованог културног развоја једног напоскон ослобођеног народа била је утицајна Шпенглерова *Пројаси Зайада*, коју је и превео на српски, али и други западни, те руски и српски аутори. Сliku духовног контекста којем је припадао Вујић, по дијахронијској дубини и савременој ширини, Димитријевић даје са сувереним познавањем једног, у знатној мери, у нас идеолошки дуго потиснутог крила европске мисли. Аутор даје кондензован и вишестран преглед идејних превирања модерног доба, што чини посебну вредност студије, чиме се Вујићево становиште уводи у припадајући епохални контекст, оцртавајући притом и галерију интелектуалних портрета битних за разумевање Вујићевих становишта (Божидар Кнежевић, Владимир Дворниковић, Владимир Велмар-Јанковић, Милош Ђурић, Ксенија Атанасијевић). Нагласили смо напред импресивну овде предочену теоријску позадину од утицаја на обликовање мисли Владимира Вујића, који се, у области књижевности и културе, залагао за „модернизацију без вестернизације“, без колонијалног односа између култура великих и малобројних народа, за словенску мисао, уз уверење да је „нужан наш глас, аутентично домаће стваралаштво, које једино кроз самосвојност може дати допринос светској књижевности“. Димитријевић разматра руску и српску алтернативу коју је требало поставити следећи шпенглеровску глобалну дијагнозу. Као културни идеолог светосавља, и аутор данас распрострањене идеје о парадигми „два бекства“, Раскотова у манастир и Доситејевог из манастира, Вујић настоји да обнови у јавној свести изворни духовни лик српског просветитеља, наспрам повесних изобличења, како доситејевског („панонског“) тако и његошевског („динарског“) православља.

На примеру Вујићевог рада и доприноса, који је веома информативно и прегледно приказан у студији Владимира Димитријевића, можемо се изнова посведочити шта нам је све базично и упућујуће било закинуто и неукључено у модерну културну самосвест. Колатералну корист овог истраживања представља Димитријевићево враћање Вујићевих текстова у читалачки оптицај: обнављањем издања *Сјуијане и ослобођене мисли* и приређивањем избора радова *Од Шпенглера до Свјетог Саве* (2013), доскора расутих у међуратној периодици. Такође, употпуњење Вујићеве биографије и библиографије, у случају овог предуго изгнаног аутора, свакако је од знатне користи, што ће се белодано показати када и ови делови ауторовог докторског рада буду доступни широј јавности.

Владимир Димитријевић, обухватним разматрањем и респективним пртљагом знања од значаја за изабрану тему и епоху попуњава велику празнину у нашој затеченој културноисторијској свести, одвише дуго формираној према следећем моделу: примат над модерношћу и прогресом имају носиоци леве оријентације, а они који су им опонирали, без разлике, били су жигосани као конзервативци и мрачњаци, без обзира на супериорну теоријску подлогу и актуелност погледа. Једноставно, такви што се нису приклонили победницима оне велике и страшне историјске игре, били су, особито кад је реч о српским губитницима, одстрањени из видокруга више потоњих генерација. Студија *Тржиште или храм* једног од њих сада враћа на велика врата, као вишеструко подстицајног аутора, који је увео у нашу књижевност и мишљење о култури многа и данас жаришна питања и на њих понудио образложене одговоре.

Др Драган Л. Хамовић
Институт за књижевност и уметност
Београд
hamovicdragan@gmail.com

БОГАТА ПОЕТИЧКА БЕРБА

(Esemény és költészet. Az irodalomértés kortárs horizontjai a magyar és a nemzetközi tudományosságban. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára. Pannon Egyetem, Veszprém, 2014)

Јубилеј истакнутог научника лепа је прилика за портретисање животног дела слављеника, за проналажење истинске мере његовог доприноса науци и, што је додатно важно, све то речима ученика, сарадника, поштовалаца. Пред нама је раскошни омаж истакнутом књижевном историчару и теоретичару Арпаду Ковачу, поводом његовог седамдесетог рођендана.

Како вели поднаслов ове публикације реч је о савременим хоризонтима тумачења књижевности у мађарској и међународној научној заједници. С обзиром на профил професора Арпада Ковача, највише је радова посвећених проблемима мађарске и руске књижевности, и то с освртом на ковачевске научне постулате, теме и, слободно можемо рећи, тумачењску традицију или школу.

Ту пре свега мислимо на методолошке принципе тзв. дискурзивне поетике која је у Арпаду Ковачу добила иновативног, плодног и сараднички настројеног заступника. Посебно је уочљива оријентација према тумачењу романа, што је на најлепши начин наговештено већ на корицама књиге. На насловној страни је Далијев Дон Кихот, као први прави романескни јунак у опречи са „реалитетом“, огрезао у своју личну стварност ветрењача (Бела Хамваш), док нас заклопљена књига радује цитатом из Достојевског – који је галеријом својих донкихотовских јунака најбоље потврдио управу ту, суштинску, оријентацију романа (исповест, спасење, мисија, уз искупљујућу снагу лепоте).

Дискурзивна природа књижевности не подлеже више сумњи, и при усменој и при писменој материјализацији изговореног. Листајући ову публикацију, видимо да је дискурс (Е. Бенвенист) интердисциплинарни концепт који је дубоко прожео савремену теорију књижевности. У смислу говора односно начина изговарања текста, дискурс обухвата не само лингвистичке, већ и филозофске, идеолошке, политичке аспекте конкретног исказа, укључујући његово дејство на примаоца, као и укорененост у ситуацију (околности) говора. Постоје многе нијансе у том односу које ваља открити, и које су аутори ове књиге узорно представили.

Први одељак књиге је посвећен управо продубљивању и омеђивању тог методолошког приступа, са разумљивим инсистирањем на тумачењским алаткама као што су знак, чвориште, диспозиција речи, рачвање, однос целине и делова, унутрашња реч, присуство у свету текста. За русисте је посебно занимљив прилог Ане Хан (посвећен приступу песничкој слици од стране Густава Шпета, Андреја Белог, Олге Фрајденберг и Романа Јакобсона) као и рад Слободанке Владив-Гловер (о учинцима структуралне теорије Виготског примењене на књижевни текст као језички ресурс). Ангелика Молнар, као можда најпрепознатљивија ученица професора Ковача, потрудила се да нам представи Ковачево учење о прозном језику Ивана Гончарова, писца који је прилично неочекивано доспео у сам центар актуелних теоријских интересовања, потврђујући да је реч о вредности која је пре времена била архивирана. Наиме, палета изазова која се крије у романескној продукцији овог руског писца чини се жива, савремена, вибрантна и надам се методолошки продуктивна. Иштван Добош пише о најмањој јединици текстова о Синдбаду, о

симболу који налазимо у Крудиевој новели *Az óramutató vigyáz az óbudai kasszonyokra* (Казаљка на сају ђази на ђосџођице Сџарођ Будима), у којој главни јунак Синдбад упоређује Иренино чело са симболом бесконачности „∞“. Клара Агнеш Пап упоређује схватање о језику Александра Потебње, који је пошао од хумболтовских основа и врхунац достигао у поетици речи, са концепцијом језика Жака Дериде утемељеној на појмовима *différance*, игра и траг. Чаба Хорват рефлектује на фрагменте из аспекта теорије романа, а Беата Томка своју студију под насловом *Ja u třeřem liçu* почиње цитирањем мисли слављеника, Арпада Ковача, да се „поетика вазда актуелизује“. Дилема да ли аутор ствара роман или биографију разматра се кроз анализу дела шведског писца П. О. Енквиста *Један друђи живођи*.

Други одељак обједињује питања књижевности, историје и књижевне историје, преко одабраних књижевно-историјских захвата на материјалу мађарске и руске књижевности. Одељак почиње студијом Михаља Сегеди-Масака који проблематизује однос документарне и књижевне приповетке, граничну линију стварности и фикције, и уводи нас у начине постојања историјске приповетке. Валентин Недзвецкиј је у правом смислу те речи осавременио увид у белетристички и естетички опус Николаја Чернишевског, као и у позитивне односно негативне коментаре тог опуса (Ф. Достојевски, В. Набоков). И одиста, било би права штета не искористити епохалну шансу, да писце које је једна епоха безочно каштиговала а друга једнако безочно инструментализовала, не сагледамо у светлу њихове истинске, надвременске вредности, из данашњег тренутка. То се односи и на оцену цензорског рада Ивана Гончарова (из пера Естере Рериг), који је, током историје, различито вреднован.

Одељак насловљен са *Облици мађарске књижевности* посвећен је, рекло би се, најтананијим, најхерметичнијим генијима мађарског књижевног модернитета (Костолањи, Атила Јожеф, Месел, Вереш, у распону једног столећа, све до савременог, романеског рукописа Краснахаркаија, и опет не без узимања у обзир значајних европских па и руских сазвучја. Тумачење тих тајновитих рукописа траје, и трајаће још дуго. За нас су посебно интересантни увиди у „лирско преписивање епске радње“ код Пилинског, са ослањањем на Достојевског (Ђерђ Ајзман) као и анализа француског превода трећег става *Прве симфоније* Шандора Вереша, *False triste*, кроз проблеме могуће језичко-културне трансмисије (Доротеа Саваи).

Четврти одељак је посвећен великим достојевскијанским темама, типовима, поступцима, као и њиховим претечама али и баштиницима, све до посве савремених рефлекса и одјека. Истакнимо изузетно темељан рад Деборе Мартинсен посвећен једној божићној причи Достојевског, која прераста у филозофску расправу. *Сан смеђинођ човека*, наиме, јесте варијација хришћанског мита о греху и искупљењу. Одвија се у волтеровској фотелји, интертекстуално се додирујући са Волтеровом повешћу *Микромеђас*, сигналишући да је на делу спор са рационалистичким идејама просветитељства. У конфликту између разума и срца који одликује многе јунаке Достојевског (оне са саосећајним срцем али и прорачунатим разумом) јунак признаје кривицу хиперрационалности и каје се, за разлику од Раскољникова и јунака из подземља. Другим речима, ступа на пут спасења.

Дечка Чавдарова скренула је пажњу на индикативно одсуство једног Гогољевог дела из библиотеке Достојевсковог јунака Макара Дјевушкина: њена експертиза ће у будућности бити незаобилазна у анализи менталности малог човека у оближњу теме лудила. Ради се наиме о Гогољевом делу *Дневник лудака*, који помера филантропску оптику у страну патологије.

Валериј Лепакхин је, сасвим у духу дискурзивне поетике, понудио анализу поетеме „преступа“ у роману *Злочин и казна*, следећи етимолошку али и дезетимологизовану хеуристику у свом тумачењу лексеме преступа. Борби утицаја и

моћи у *Леџенди о великом инквизиџијору* посвећен је чланак Жужане Арањ. Константин Баршт је свој прилог посветио криптопародији у роману *Село Сџејанчиково*, и на тај начин допунио и осавременио пародијску таксономију Јурија Тиџанова. Он је, наиме, осим данас већ ноторног односа према Гогољу епохе *Избраних месија*, уочио аутореференцијалну, аутопоетичку саставницу лика Фоме Фомича Опискина у односу на сибирски период живота Достојевског. Иштван Фрид је истражио топос Горохове улице у делима Гогоља и Гончарова, док је професор Волф Шмид из Хамбуга понудио своје тумачење теодицеје код Достојевског, доказујући да није само врсни наратолог, већ и мислилац у сабеседништву са највећима. Чувеној полемици Волтера и Лајбница посвећен је тестаментарни роман Достојевског *Браћа Карамазови*, замишљен као Анти-Кандид. Критички однос према Волтеру (компромитација лика филозофа-богоборца Ивана Карамазова) не значи и безрезервно прихватање позиције Лајбница о „најбољем од свих светова“. У космодицеји Достојевског најубедљивији аргумент у корист постојања благога Бога јесте – лепота Божје творевине. И одиста, амбијент Зосиминог скита је права „долина ружа“. У Зосиминим похвалама божије телеологије испољава се естетички пантеизам. Ипак, Шмидова анализа указује на анагажовани став Достојевског према књизи о Јову (у којој, на крају крајева, ипак побеђује аргументација о ваљаној уређености света, где родитељи уместо умрле добијају нову децу). У суманутом капетану Сњегирјову, који одбија да умрлог сина замени новим дечаком, Достојевски озвучује својеврсног Анти-Јова, односно глас против „добронамерности“ Бога. На тај начин Волф Шмид показује да Достојевски не нуди једнозначне одговоре. Ближи су му апорија и парадокс, у склопу филозофског и уметничког пропитивања стварности.

Поменимо и радове посвећене људском и божанском логосу код Пушкина, интерпретативним могућностима Љермонтовљевог песничког дискурса унутар Тургеневљевог романа, интонацији Тургеневљевих песама у прози, женском питању у драматургији Леонида Андрејева, лику Чехова у Буњиновим успоменама, проблемима стилизације и ретроспективизма у симболистичком роману и раним прозама Михаила Кузмина. Прилог Ержебет Јонаш посвећен феномену православне саборности у делима Достојевског и Људмиле Улицке, води у први план ексклузивну атрибутику руске културе, односно могућност њеног стваралачког осавремењивања и полемичког преосмишљавања. Поетици врта у поезији Јосифа Бродског, као и геометријском метатексту Набокова, посвећени су веома инспиративни текстови. Истражујући Набоковљеве романе, Наталија Фатејева је учила сет доминантних геометријских појмова и математичке метафорике, што утиче на типологију, сиже, симболику романа, закључно са посвемашном тежњом ка кругу. Осим тога, јунаци Набокова се неретко сусрећу са законитостима (не)еуклидовске геометрије управо као цртачи и сликари.

То је послужило као копча према закључном одељку насловљеном *Између џексџова и слика*, који отвара надасве духовити текст Јержија Фариноа, посвећен савременој типографији интернетске комуникације – „мајмунчету“ „псићу“, „црву“. О градњи смисла у сликарству говори чланак Романа Бобрика, док је Јанош Геци остао веран својој фасцинацији симболиком руже, овога пута у Гетеовом *Фаусту*. О blasfемичним одјецима клетве и молитве из старозаветне Књиге о Јову и новозаветног невестинског поклоништва пред Христом, пише Мартон Ховањи. Осврнули бисмо се и на прилог Валерија Тјупе, који је на материјалу кратке „приче о причи“ из пера Михаила Пришвина заправо демонстрирао основне полуге наративности, као комуникативне компетенције да се открије догађајност.

Књига се завршава пригодном лаудацијом из пера Шандора Папа.

Хтели бисмо још једном да истакнемо лепу меру облигатног и куртоазног указивања поштовања, у тактичном преплету са изворним научним радовима те индивидуалним печатом и доприносом науци свих учесника зборника. Леп повод за стваралачко окупљање и сумирање, за поруку да се у научној заједници покрећу и остварују значајне и инспиративне културолошке иницијативе.

На крају изражавамо своју срећу и захвалност што нам се пружила прилика да се упознамо са овим драгоценим зборником, па и да се на овај начин придружимо једној маркантној, неформалној скупини, која ће, сигурни смо, временом, догод је поезије, расти, и гранати се...

Др Драђиња Л. Рамадански

Филозофски факултет

Одсек за руски језик и књижевност

Нови Сад

ramadanski@ff.uns.ac.rs

Др Харџиџа Ј. Хорватић Фуџо

Филозофски факултет

Одсек за хунгарологију

Нови Сад

horvathfuto@gmail.com

UDC 821.163.41.09"17/19"(049.32)

УМЕЋЕ ПРИЧАЊА ПРИЧЕ

(Михајло Пантић. *Основи српског љриповедања*.
Београд: Завод за уџбенике, 2015)

Михајло Пантић у студији *Основи српског љриповедања* пружа преглед канонских приповедача српске књижевности, пратећи, кроз бележење њихових доприноса, промену доминантних наративних решења кроз време. Сви прозни ствараоци за које се Пантић одлучује представљају не само најзначајније ауторе свога доба већ оне који, у исти мах, уносе промену у заступљене моделе приповедања, од којих се књижевно стваралаштво трансформише и креће у новим правцима. Пантић се одлучује за писце склоне преиспитивању јер они, уместо да се фиксирају у једној тачки, доводе до кретања, неопходног и за живот и за културу. Они омогућавају преиспитивање и померање претходно утврђених граница.

У свом приступу Пантић настоји да пређе једну устаљену, али, могло би се рећи, у великој мери обесмишљену границу академског дискурса. Он жели да подстакне комуникацију са читалачком публиком и зна да комуникација најпре успева онда када је разговор личан. Из тог разлога он укључује у своју студију самога себе као читаоца и тумача. Прво лице се редовно појављује у радовима теоретичара и тумача књижевности са англосаксонског говорног подручја, али је на нашим просторима оно реткост, осим ако не говоримо о есејима који имају сло-

боднију форму. Основни циљ овог Пантићевог инсистирања на првом лицу јесте приближавање изреченог/написаног потенцијалном читаоцу.

Као што можемо видети већ у првом пасусу уводног поглавља, Пантић подвлачи своје ја, те оно, на моменте, неке може деловати чак и пренаглашено. Друго, аутор студије користи и прво лице множине, позивајући читаоца да се са њим уједини у путовању кроз време. Читаоца би на активно учешће требало да позову и питања којима Пантић усмерава своја запажања. Она му служе као смернице у вођењу приче о српским приповедачима и формулисана су тако да звуче као једноставна и конкретна питања која би било који саговорник поставио настојећи да разуме оно о чему је реч. Аутор, према томе, има свест о значају структурисања текста јер појмове које уводи одмах објашњава и смешта их у контекст конкретног питања којим се бави.

Не треба из наведеног закључити да је Пантићева студија намењена широј читалачкој публици јер то није случај. У уводу и претпоследњем поглављу, у коме је пружен још један кратки преглед српске приповетке са нешто ширим оквиром и усмерењем на кључне фигуре, али без задржавања на њима, као и оном завршном у коме је дат приказ српске кратке приче у 20. веку, можда је и најочигледније рачунање са, ако не нужно широким образовањем читалачке публике, оно бар са њеном општом информисаношћу и заинтересованошћу. *Основи српског приповедања* делују као приступачно и прегледно штиво које може превасходно заинтересовати студенте (српске) књижевности, мотивисати их и подстаћи на даље и детаљније истраживање српске прозе.

Чини се да није случајан ни тон студије – систематично, уређено казивање на одређену тему, уз смештање у културни контекст и стално позивање саговорника на учешће – јер он доликује предавачу који се обраћа окупљеној публици. Нешто је у том тону изразито разговорно, готово усмено. Стога није изненађујући ни избор цитата који аутор бира као мото првог поглавља, оног о Доситеју Обрадовићу, кога одређује као почетак модерног српског приповедања: „Он је писао као да се разговара, благо и поучавајући“ (19). Пантић има врло развијену свест о слушаоцу и зна како да га заинтересује за читање.

У овој могућности да заинтересује и да покрене провокативна (и недовољно истражена) питања поводом текста и лежи основна снага Пантићевог стила. Он изазива жељу читалаца да му одговоре, било да је то зато да се сложимо или да оспоримо његово тумачење. Не нудећи готове одговоре, он ни не намеће свој став као апсолутан. Зато и не треба да нас зачуди што своја тумачења одређује као забелешке или скице, јер она то и јесу. Остављање празнина је срачунато и планирано. Аутор настоји да подстакне оспоравање јер њега види као мотор за покретање промене и будуће сазревање. Слављење механизма оспоравања и преиспитивања није само декларативно што Пантић и доказује остављањем празнина у тумачењу у којима треба да се настани нови тумач и саговорник. Ове празнине нису никакав доказ недовољности аутора. Напротив, те празнине су свесно остављени простори за раст и новину, што и јесте био Пантићев почетни циљ, који доследно остварује кроз цео текст студије.

Он верује у дијалог, у моћ говора и неопходност приче. Последње поглавље започиње памтљивом и језгровитом реченицом: „Прича потврђује свет“ (259). Представљање приче као обликотворног принципа, онога који формира свет, а не обрнуто, открива нам један антимиџетички концепт стварности. Стварност постаје производ фикције и она, као таква, може да постоји само у речима. Речи су, такође, како Пантић истиче, и основа нашег памћења. Следствено томе, све оно што јесте и што је било постоји само у речима. Будућност, као планирање и маштање, увек се открива као чиста прича, као најчистији вид преобликовања стварности речима. Њена веза са причом није спорна. Међутим, ако се прошлост и садашњост претачу

у причу, значи да пред собом имамо постмодерно схватање историје као наратива који се може читати на различите начине, небројено много пута.

Како то Пантић истиче, све што је вредно памћења претвара се у причу (259), а, ако ћемо ићи корак даље у закључивању на основу изнетих тврдњи, и само наше индивидуално сећање јесте преобликована прича коју себи причамо. Вешти приповедачи су можда најпре од свих људи у стању да уобличе сећање, да га претворе у општељудску и надличну категорију која у тој мери наликује колективном сећању, да звучи као најстварнија од свих стварности, иако га нико појединачно никада и није баш у том облику искусио. Не треба изгубити из вида чињеницу да је само схватање света као приче изразито антропоцентрично. Кроз овакво тумачење долази до свођења безбројних могућности на конкретне, иако увек вишезначне, речи, којима, уз то, располаже само човек, настојећи да себи објасни самога себе и да у ономе што га окружује, а припада прошлости или просторној даљини (другом времену и другим просторима), пронађе тачке блискости са својом личношћу и својим добом. Из овога произлазе многе прилике за ишчитавања и читавања.

Пантићева читања канонских писаца: Доситеја, Вука, Стерије, Лазе Лазаревића, Матавуља, Сремца и Станковића редом почивају на једној тежњи – да се пронађе њихов одјек у савремености. Оно што је канонско ни не може бити заборављено и без одјека у времену јер би то значило да се са проласком векова испразнило од значења. Канонски писци се, као што Пантић сугерише, не празне од значења већ стално инспиришу нова, чак и онда када су предмет оспоравања.

Када аутор примећује како је Доситеј близак савременим читаоцима, он свакако има у виду оне своје подразумеване општеобразоване читаоце које архаични језик неће спречити у покушају да продру у текст. Он инсистира на Доситејевој толеранцији и истиче његову толеранцију различитости, за коју наглашава да је блиска идејама које пропагира модерна Европа. Пантић пажљиво бира одломак из *Писма Хараламију* који недвосмислено открива Доситејеву просвећеност и залагање за међусобно разумевање.

Истом поступку прибећи ће и када наводи Стеријин оглас за *Роман без романа*. И опет ће успоставити и јасно поређење са савременим добом. Идентична ствар догађа се и када помиње прећутани еротизам у *Вечитој младожењи* и недореченост и површност услед принудног, друштвеним очекивањима условљеног, утишавања и неизговарања сексуалних потреба. Пантић на овај начин настоји да превазиђе присутну језичку баријеру између дела и читаоца, која лако може довести до тога да ова дела буду отписана и пре него што добију прилику да буду схваћена и прихваћена. Растојање између аутора и публике скраћује тако што уводи савремене теме за које зна да су данашњем човеку блиске. Могло би се рећи да Пантић, следећи Стеријин траг, прави својеврсне „огласе“ за све наведене ауторе, управљан свешћу о томе како може да их учини приступачнима и интригантнима.

Када су у питању Лаза Лазаревић и Бора Станковић „огласи“ нису потребни. Код ова два аутора Пантић добро препознаје заједничку склоност ка урањању у ликове, ка стварању фигура које стоје на расцепу између социјално прихватљивог понашања и психолошки продубљених, али често неприхватљивих, жеља. Лазаревић као писац превасходно најављује нови тип приповедања, док је Станковић недвосмислено модеран и спреман да отвори теме које су до тада биле третиране првенствено ћутањем. Психолошко нијансирање лика подразумева и фокусирање на његову физичку и сексуалну страну. Станковић први отвара поноре телесности и сексуалности у тексту, излажући их читаоцима, упознајући их са скривеним еротизмом. Тело код Станковића тек почиње да говори, можда и по први пут у нашој књижевности. Његов час суптилни, час муцави говор, за који Пантић, правећи помало неочекивано поређење, каже да приближава Станковића и Дису, одговара писцу који сам, исто тако по први пут, бира речи да искаже до тада прећутано.

Станковић, како Панћић подвлачи, прелази сваку до тада постојећу границу у форми и, са њом нераскидиво везаној, садржини исприповеданог, у представи морала, сексуалности, традиције, редом их релативизујући. Као писац границе он и у Панћићевој студији добија позицију граничног писца. Он је последњи на кога је усмерено детаљно тумачење, док након огледа о Станковићу следе два прегледна поглавља. Овим је сугерисано да се фокус, након појаве Станковића, коначно расипа. На том се месту дозива у помоћ наше умеће праћења приче, у коме би требало да наликујемо Станковићевом приповедачу који успева да се распрсне у враћанском фиктивном свету, потом се фокусира на јунака и са њим срасте, затим изнова мењајући свој фокус као да је најприроднија ствар бити способан да будеш свако.

Ово је можда и коначна способност онога ко уме да исприча, али и онога ко уме да прочита причу, јер да би комуникације уопште било ми морамо бити способни да се ставимо у позицију свог саговорника и разумемо га. Указаћемо на крају на занимљиво Панћићево кретање кроз ауторе и текстове. Једно од главних питања у првом поглављу о Доситеју било је колико је у његовом делу аутобиографских елемената. Од овог питања о појединачном искуству аутора на почетку стижемо до финалног мноштва гласова, до стапања у коме више није толико важно шта аутор учитава од себе у дела него ко је имао свој глас којим је водио дијалог са традицијом. Долазимо до убрзања темпа и скраћивања. У језгру остаје само прича, чије чување Панћић препоручује. На крају, све што вреди запамтити и о(п)стаје само у причи.

Мсп Најталија П. Јовановић
Универзитет у Београду
Докторанткиња на Филолошком факултету
Студентски трг 2, 11000, Београд, Србија
njnatalijajovanovic@gmail.com

UDC 821.133.1.09 Le Clézio J. M. G. (049.32)
UDC 316.323.83(049.32)

СА СИЛАМА ПОСТКОЛОНИЈАЛНИМ ИЛИ ТЕОРИЈСКО УСТОЛИЧЕЊЕ КЊИЖЕВНОГ АКТИВИЗМА

(Јелена Арсенијевић Митрић. *Terra amata vs. Terra nullius*:
Дискурс о (посл)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа.
Крагујевац: ФИЛУМ, 2016)

Монографија Јелене Арсенијевић Митрић *Terra amata vs. Terra nullius*: Дискурс о (посл)колонијализму у делима Б. Вонгара и Ж. М. Г. ле Клезиоа представља верно сведочанство о значају ангажованости и друштвене одговорности књижевности и њених посленика. Ауторка у компаративном кључу анализира књижевно-уметничка, публицистичка и антрополошка остварења аустралијског писца српског порекла Б. Вонгара и француско-маурицијског књижевника Жан-Марија Гистава ле Клезиоа и расправља о поставкама и достигнућима постколонијалних теорија. Тако назначује да књижевноуметнички текст није само засебна естетска стварност, као и да, заједно са науком о књижевности, не представља пуки епифеномен историје, већ да истовремено делује са другим историјским силама. Зато, на трагу припадника нове струје историјске критике, новоисторичара и културних материјалиста, књижевни текст третира као историјски субјект.

Књижевност и антрополошке студије Б. Вонгара и Ле Клезиоа сагледани су као „историјска поља“ у којима се догађа и нешто друго од чистог чина уметничког стварања. Њихови романи, есеји и аутобиографије рефлектују историју, али је и сами производе. У њима се одражавају доминантни културни нивои, али и индивидуални одговори на владајућу дискурзивну праксу. Не занемаривши прожимања формалних и историјских аспеката књижевног текста, ауторка је настојала да дијакронички текст једне аутономне књижевне историје опише и сагледа као синхронички текст једног културног система. Њен наум је да путем теоријски фундиране интерпретације историзује и прошлост и садашњост, као и саму дијалектику њиховог односа, то јест да генерише и објасни реципрочне историјске притиске услед којих прошлост обликује садашњост а садашњост активно преобликује, то јест ревидира прошлост – на чему се и темељи њихов дијалог, али и наше знање о њима. Ревизија вишевековне колонијалне историје може се, према томе, постићи посредством књижевних текстова високих естетских домета, какве стварају нобеловац Ле Клезио и несуђени аустралијски кандидат за Нобелову награду за књижевност Б. Вонгар. Ауторка је, притом, свесна духовног и идеолошког контекста у којем се јавља и траје једно књижевно дело, али и који само производи тако што укршта или у комплементаран однос доводи више семантичких поља, због чега улази у активан дијалог са различитим облицима дискурзивних пракси. Игнорисањем границе која дели уметност, историју, антропологију, политику или економију, критичарка у својој интерпретацији слободно залази у „гућа“ истраживачка подручја. Такав вид интердисциплинарности произлази из уверења да су сви, и књижевни и некњижевни, текстови неизоставни за сагледавање културне и политичке историје.

Управо Б. Вонгар и Ж. М. Г. ле Клезио то својим примером показују. Они су писци-антрополози који, како се у монографији истиче, „показују нескривену вољу да делују не само у оквиру затвореног света књижевног дела, већ да деловање прошире на широко поље политичког, културног и друштвеног живота, које њихове уметничке текстове окружује“. Јелена Арсенијевић Митрић инсистира на једној изузетности у њиховим уметничким биографијама – сагласности и повезаности њиховог дела и вануметничке егзистенције. Неизоставно, отуда, у своја тумачења и опсервације уграђује и сазнања о културноисторијској конотацији и друштвеним позицијама самих писаца. Како нас уверава, и један и други књижевник нуде извештај обрт у перспективи посматрања теме колонизације. Везујући своју егзистенцију за оне заједнице о чијој историји и култури сведоче, исходе колонизације сагледавају из угла тих заједница, а не колонизатора, у овом случају, носилаца моћи и хегемонијалних наратива. Сâм живот тих племена и народа, као и њихове културне особености описују изнутра, а не са становишта европског белог човека и његовог система вредности. Јелена Арсенијевић Митрић напомиње да се ови аутори у својим аутобиографијама – Б. Вонгар у *Динџвом леђу* из 1999. године и Ле Клезио у *Африканцу* 2004. „доследно одричу колонијалних образаца приповедања о другим просторима и културама“ и да је „њихова примарна позиција критиковање европског колонијализма и довођење у питање западног, расистичког топоса о супериорном белцу и инфериорном урођенику“. Зато, сходно унутрашњем активистичком пориву, као и њихова критичарка, уведе могућност деперспективизације како би се доспело до уметничке, односно историјске истине.

Ауторка расветљавањем дискурса о постколонијализму у делима Б. Вонгара и Ле Клезиоа, кроз пет поглавља са опсежним уводом и додатком у облику Арпендиџа, одважно проблематизује два општа места доминантне представе света, коју је успоставила академска јавност развијених (пост)колонијалних земаља. Једно је разобличавање тековина колонијализма, прећуткиваних или фалсификованих у

западној историографији, као и упућивање на облике и исходе тренутних колонијалних процеса. Друго је темељна деконструкција идеја и домета просветитељства које су условиле погубне видове колонизације и неокolonизације током XIX, XX и у првим деценијама XXI века. Управо уметнички и интелектуални ангажман истинољубивих Б. Вонгара и Ле Клезиоа оповргава цивилизацијске домете колонијалних политика и идеологија Центара Моћи. Ови уметници заступају идеју о нужности ревизије постојеће историографије ради откривања пуне истине о правим циљевима и последицама колонизације. Њихов књижевни дискурс и егзистенција с ону страну канонизованих естетичких, етичких, духовноисторијских и идеолошких параметара заговара редефинисање извесних конститутивних појмова. Они преиспитују уврежену еквиваленцију између термина *цивилизација* и *колонијација* и уводе преокрет у синхроним и дијахроним именовању представника *цивилизације* односно *варвара*. Истовремено, залажу се за превредновање духовноуметничких остварења у оквирима првобитних покорених култура, али сходно алтернативним, неиндоктринираним аксиолошким критеријумима. У Вонгаровим и Ле Клезиоовим књижевним и антрополошким радовима Јелена Арсенијевић Митрић ишчитава записе са истраживања који показују да су аутохтоне културе на простору данашње Аустралије, Јужне Америке, Африке и Океаније старије од првобитних заједница на простору Европе, као и да су цивилизацијски домети таквих, сада уништених, народа и цивилизација били на завидном нивоу у моменту када је бели човек ушао у њихов посед и отпочео вишевековну акцију њиховог истребљења. Као посебну тему ови аутори, превасходно Б. Вонгар, издвајају на свим нивоима деструктивне нуклеарне пробе током 50-их и 60-их година XX века. Њихов учинак је погубан не само за покорене староседеоце, већ и за цело човечанство. Међутим, како ауторка на основу својих истраживања разлучује, јавно мњење „просвећене“ западне хемисфере на овакве напомене и увиде ћути, а своје грешке вешто прикрива, само, притом, мењајући тезе, уводећи дупле стандарде и деконструишући појмове попут *хуманости*, *правде*, *истине*, *идентитета* или *раја*. Штавише, на тим постулатима приступа најопаснијем од свих оружја – организованим механизмима промене самосвести међу народима-жртвама колонизације. Присвајање *колонијалне свести* међу припадницима покорених и експлоатисаних народа, посебно њихове интелектуалне и политичке елите, једна је од најтрагичнијих последица „просвећених“ (нео)колонијалних процеса и новог светског поретка.

Теоријску потпору ауторка тражи у студијама културе, антрополошким, етнологским и психоаналитичким истраживањима. У области постколонијалне критике ослонци су јој Еме Сезер – који је први формулисао термин постколонијализам у својој студији *Дискурс/расправа о колонијализму* из 1950. године – као и његови следбеници: Едвард Саид, Амири Барака, Чинуа Ачебе, Франц Фанон, Воле Сојинка, Нгуи ва Тионго, Роберт Јанг, Филипе Дијаз, Пјер Бурдије, Едуардо Галеано, Пауло Фреире, Аурора Моралес, Себастиао Салгадо, Џон Пилцер, Харолд Пинтер, Ноам Чомски, Свен Линдквист, Керолајн Елкинс и др. Управо на темељу таквих теоријских поставки, а аналогно Сезеровој расправи о колонијализму, ауторка *Дискурса о (посл)колонијализму* проблематизује предумишљаје, дискурзивне праксе, циљеве и тековине академског приступа овом феномену, као и културне и политичке хабитусе које им претходе или из њих проистичу. Наслоњена на изборену уметничку истину Б. Вонгара и Ле Клезиоа, она увиђа теоријско vs. практично лице и наличје постколонијализма, његову унутрашњу дијалектику, али и његову вишеструку епохалну условљеност, па и културнополитичку далекосежност.

Зато га сагледава као експериментални појам за процесе који се одвијају након периода колонизације; као теоријско образложење историјских механизма

који су обликовали савремени свет, међународне и међукултурне односе; као разложно интелектуално фундирање кризе и разоткривање хипокризије мултикултурализма – ексклузивне тековине колонијализма; као, с једне стране, вид превладавања антибинаризма, а са друге, његовог академског заговарања и демонстрирања. Постколонијализам је кровни појам за оне дискурзивне праксе које оправдавају процесе неоколонијализма и шире културну парадигму Запада, при чему су пристали на различите облике мимикрије, између осталог, и на проширење подручја теорије и умножавање, прецизније речено, пролиферацију проблематичних појмова. Коначно, у монографији је указано и на онај вид постколонијалног дискурса који је део етички и интелектуално легитимне стратегије диференцирања и конфронтација колонијалне и антиколонијалне свести самих креатора и посленика постколонијалних студија, без обзира на порекло и идентитет, а сходно системском западном образовању и стеченим академским позицијама.

Сагласно свом инокосном статусу, Б. Вонгар и Ле Клезио су они аутори који индигнирано обелодањују нужност промене друштвене и идеолошке парадигме. Описујући прве заједнице, они у супротстављен однос доводе матрифокално и патријархално друштвено уређење. Такав уметнички чин условљава дубокосежно преиспитивање преовлађујуће свести. Подухвативши се тог изазова, Јелена Арсенијевић Митрић индивидуациони процес и архетип иницијације, које тематизују Вонгарови и Ле Клезиоови романи, тумачи на основу теоријских поставки Јоланде Јакоби, Мирча Елијадеа, Мари-Луиз фон Франц и Џозефа Кембела. Антрополошка, митолошка и фолклорна открића које након вишедеценијских истраживања Вонгар и Ле Клезио укључују у своја дела, Арсенијевић Митрић доводи у везу са радовима и увидима Марије Гимбутас, Леви-Строса, Ериха Фрома, Роберта Грејвза, Ријан Ајслер, Тони Ливерсејд и других. Тиме указује на присуство једне снажне струје истраживања која умногоме употпуњује актуалне реконструкције духовних и друштвених токова првобитних људских заједница и превазилази научне закључке о антагонизму као императиву, трајном и неприкосновеном генератору људских односа. Мирољубивост, као иманентни егзистенцијални постулат сваке матрифокалне заједнице, искључује било какав наговештај борбе између појединаца и колектива који је, како је историја посведочила, својствен патријархалној парадигми. Одсуство хијерархијског уређења света и непознавање номенклатуре друштвених односа не може имплицирати борбу ради освајања пожељних позиција и поседовања моћи. Уметничко залагање за неборбеност као природно стање духа и облика колективне свести отуда је у директној колизији са хегемонијом ратничке слике света. Њено уметничко подстицање и објављивање, премда носи императив обнављања ратним дејствима разорене стварности, субверзивно је по постојећи и нови светски поредак који своје оправдање црпи у непрестаном ратовању.

Имајући у виду да је књижевност поље на којем се воде прикривене битке између доминантног дискурса власти и субверзивних тежњи маргинализованих друштвених група, јер су друштвенополитички господари присвојили сферу културе, Јелену Арсенијевић Митрић у оба дела *Appendix* – *О варварима у доба неоколонијализма* и *Срби као варвари Европе у дискурсу појединих теоретичара постколонијализма* – занима на који начин Моћ или Власт успоставља и одржава доминацију у друштвеном, политичком и културном животу, односно како претежан дискурс овладава субверзивним и дисидентским дискурсима, али и којим путевима ти видови говора и мишљења, упркос репресији, долазе до изражаја, те могу довести у питање функционисање Моћи. Предмет такве поставке и анализе јесте бомбардовање Србије 1999. и медијска и академска слика Србије од деведесетих година XX века у западном свету. Доминантан дискурс заступају и многи интелектуалци, уметници и теоретичари постколонијализма. Ипак, поједини, у

духу воље за постколонијалном као историјском истином, формирају и дисидентске наративе о Србима, због чега често бивају потиснути на друштвену маргину.

У монографији *Terra amata vs. Terra nullius* отуда је на делу двострука – стваралачка и интелектуална – субверзија: методолошки утемељено и прегледно осветљавање и устоличење подривалачког садржаја самог књижевног текста и, његовим посредством, контра одговор на доминантни дискурс моћи који је узурпирао право на историјску истину. Јер, како Јелена Арсенијевић Митрић доказује, ангажовани текст представља рефлексију друштвено-политичке одговорности коју на себе преузима један уметник и интелектуалац. У зависности од природе и степена такве одговорности бива легитимизован и сваки облик књижевноуметничког активизма ради откривања светлости уметничке истине којом ће бити обасјана и историјска стварност.

Др Јана М. Алексић

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11000 Београд, Србија
tiamataleksic@gmail.com

UDC 811.163(082)(049.32)
82.0:061(497.2 Veliko Trnovo)(082)“2016”

МЕЂУНАРОДНА НАУЧНА КОФЕРЕНЦИЈА ЈЕЗИЦИ, КУЛТУРЕ, КОМУНИКАЦИЈЕ (3–4. јуни 2016. год. Велико Трново)*

Године 2016, 3. и 4. јуна на универзитету *Свјетли Тирило и Методије* на Филолошком факултету у Великом Трнову одржана је међународна језичка конференција *Језици, културе, комуникације*. Поздравну реч на отварању имали су проректор великотрновског универзитета проф. др Стојан Буров и деканица филолошког факултета проф. др Ценка Иванова.

Пријављено је било 93 реферата и рад се одвијао у следећим секцијама: 1. *Лингвистичка истраживања*, 2. *Литерарна истраживања*, 3. *Медији и комуникације*, 4. *Превод – теорија и пракса*, 5. *Методика и дидактика* и 6. *Докторанди и студенти*. Учесници скупа дошли су из шест словенских земаља: Бугарске, Русије, Украјине, Чешке, Пољске и Србије и радове су читали на матерњем језику, иако је било и оних на енглеском. Највише реферата пријављено је и прочитано у секцијама *Докторанди и студенти* (25), *Лингвистичка истраживања* (23) и *Литерарна истраживања* (22).

У првој, језичкој, секцији реферисали су следећи аутори на побројане теме: Надежда Костова (*Нови злаголи у бугарском језику*), Надежда Стаљанова, Елена Крејчова (*Лексички минимум за славистице – изазови пре израде многојезичких помагала за филологе*), Велин Петров (*Бугарин у фразеологизмима суседних народа*), Гордана Драгин (*Урбана дијалектологија у Србији (Говор Новоџ Сада)*), Катја Иса (*Мултимедијациона природа методе примењене у великотрновском језику*), Лудвиг

* Овај прилог настао је у оквиру пројекта Дијалектолошка истраживања српског језичког простора (178020), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Селимски (*Неколико презимена од имена за професију*), Кента Сугаи (*Додатак дојуну за грамајикализацију у светлу ареалне лингвистике*), Румјана Љутакова (*Однос активне и пасивне лексике у бугарском и румунском језику после 1989. године*), Виргинија Мирославска (*Специфичности адресативне форме у њољком језику*), Борис Вунчев (*Новогрчко – бугарске паралеле у деривацији*), Веска Кирилова (*Ненормативна супституција средњег вокала [o], [ɔ] широким вокалом [o] у говорној пракси француског и бугарског језика*), Алексеј Белов (*Пуногласје, непуногласје, њонову у светлу њоспојеђе њоулисичке ѓенетике*), Софија Мицова, Гертана Падарева-Илијева (*Некоректна артикулација сугласника Л – ѡерцейција, ѡравоисне ѓреѓке*), Милан Тасић, Наташа Трнавац Ђалдовић (*Вук-Даничићевски акценатски систем српског језика: савремене нормативне ѡерсијетиве*), Антоанет Костадинова Павлова (*Нека зајажања о речцама у бугарском разговорном језику*), Михаил Јанкович (*Хомоними личних имена као елементи језичке игре у језику ѡијернетиа*), Радостина Стојанова (*Концеѓи „ѓоря/ѓорене“ у словенским верзијама Постническите слова Исака Сирина*), Петја Карамфилова (*Именице у ѡреносном значењу у Дионисијевоу ѡреводу као аѓѓијудејске речи Јована Злаѓоусѓоѓ*), Ирина Сариванова, Милена Јорданова (*Корелативни грамајички минимум у савременом ѓурском и османском језику*), Цветомира Пашова (*Арајски конекѓив **ФА** и бугарски конекѓив **ТА** – семанѓичке и ѡраѓмајичке паралеле у дијахронији*), Милица Милева (*Значење вида у јајанској ѓлаѓолској форми –**ТЕ** и –**ИПУ** у ѡоређењу са ѓѓѓолоѓијом вида Б. Комрија*).

У овој секцији, како се по насловима може закључити, било је реферата о проблемима на свим језичким нивоима као и оних из ономастике и дијалектологије, односно, ареалне лингвистике. Неколико референата бавило се односима бугарског језика са осталим словенским (суседним језицима В. Петров, руским К. Исса и Е. Тилев, пољским В. Мирославска) и несловенским језицима (новогрчким Б. Вунчев, француским В. Кирилова, румунским Р. Љутакова и јапанским М. Милева), на фонолошком, морфолошком и синтаксичком нивоу. В. Селимски са великотрновског универзитета реферисао је о неким бугарским презименима која у основи имају назив професије док су се српски лингвисти М. Тасић и Н. Трнавац Ђалдовић представили Вук-Даничићевски акценатски систем српског језика кроз савремену нормативну перспективу. Ареалном, тј. урбаном лингвистиком бавили су се радови бугарског лингвисте К. Сугаи (*Извештај о допуну и граматикализацији у светлости ареалне лингвистике*) и Г. Драгин из Србије (*Урбана дијалектологија у Србији – **Говор Новоѓ Сада***). Референткиње Н. Стаљанова са софијског универзитета и Е. Крејчова са универзитета у Брну реферисале су о сарадњи својих универзитета на послу око израде европског речника. Својом темом о лексичком минимуму за слависте као изазову пред израду вишејезичног речника у чијем су фокусу словенски језици (без српског!), ауторке су изазвале различите коментаре осталих колега. Два занимљива реферата са фонетском проблематиком резултат су рада колегиница Веске Кирилове са великотрновског универзитета и С. Мицове и Г. Падарева Илијева са бугарског универзитета *Неофиѓ Рилски* о ненормативној супституцији средњег вокала [o], *ѓѓѓ* широким вокалом [o] у разговорном француском и бугарском језику (В. Кирилова) и некоректној артикулацији сугласника [л], о ѓеговој перцепцији и правописним грешкама (С. Мицова, Г. Падарева Илијева). Алексеј Белов са универзитета *М.В. Ломоносѓ* из Петрограда реферисао је о пуногласју, непуногласју и тону у руском језику. Аутор је приказао на врло педантно припремљеним лингвистичким картама говоре у којима је заступљено пуногласје и оне у којима пуногласја нема. О раду се, потом, веома живо коментарисало. На самом крају рада секције у скраћеној верзији представљени су радови Тање Топалове (*Заменице у ѓѓѓѓѓѓском језику*) и Конрада Казимира Сза-

мрика (*Креативност колоквијалног говора у уџбеницима за учење пољског језика за странце Пољски корак по корак, 1. сјећен*).

У секцији бр. 2 *Литерарна исцртаивања* реферисало се о различитим темама: о језику и стилским поступцима у пољским и бугарским бајкама (V. Wroblewska, H. Ratuszna), о еротским темама у пољској књижевности у периоду од 1948. до 1958. године (K. Budrowska), о „могућим комуникацијама“ и „могућим примацима“ у лирској поезији (D. Pawelec), о Селинцеровом *Ловцу у ражи* и српској, хрватској и бугарској цинс прози (С. Стаменковић), о чудесима светаца и легендама у старој средњовековној књижевности (Р. Миланов, М. Григорова), о литератури Светозара Игова (А. Велкова-Гајдаржиева), о рецепцију у преводима са хрватског језика на бугарски (В. Седефчева), о функцији завршних фраза у коледарским песмама (С. Цивтерева), о новим димензијама у концепцији лепоте и принципима оригиналности у стваралаштву Е. А. Поа и Ш. Бодлера (Ј. Даскалова) итд.

Центар за енглески и ирски језик био је домаћин треће секције под називом *Медији и комуникације* у оквиру које се реферисало о следећим темама: о наративима и неким новинама у дневној штампи (K. Dobrosz-Michiewicz), о могућностима развоја културне индустрије (Х. Христова), о жанру у оквиру жанра – негде и између (N. Kowalska), о језику и култури у медијима – чињенице и тенденције (С. Мицева), слободном говору и плуралитму у на бугарској медијској сцени (И. Шишкова), о томе како социјални медији мењају радио (Г. Игнатов), о симбиози пи-ара и журналистике: поглед на пи-ар праксу (Ф. Маздрашка), и о аспектима комуникације у медицинском дискурсу (Н. Николова).

У секцији бр. 4 *Преводи – теорија и пракса* реферисале су само колеге са домаћег факултета и то о преводу шпанске литературе на бугарски (С. Кожухарова), о етикетирању и преводу докумената са бугарског на пољски језик (С. Бонова), о фразеологизмима са компонентом *рука/руке* у бугарском и јапанском језику и њиховим сличностима (К. Маринова), о Гетеовом *Верјеру* у контексту савременог емоционалног устројства и проблемима превода (Ј. Иванова) и о преводу стихова са руског на бугарски и његовој употреби и злоупотреби (М. Шопова-Христова).

У секцији 5 *Методика и дидактика* било је речи о развоју индивидуалне спремности и вештине оних који усвајају језик уз помоћ нетрадиционалних приступа и метода (Д. Цацова), о улози социјалних задатака и технологија за побољшавање успешне писане комуникације на страном језику (К. Божинова), о тематској лексици у односу између блискородних (словенских) језика и примена у страном језику (Ц. Иванова), о карактеристикама уџбеника за самостално учење страног језика у уводним материјалима из *Самосталног учења словачког језика у дијализома* (Д. Консантинова), о учењу пољског језика као страног у одељењима са француским наставним језиком (A. Galeziowska-Krzystolik), о стратегијама на Л2 нивоу у когнитивном научном оквиру (С. Великова) и о инструментима за мерење инертуралне комуникативне компетентности (Р. Живкова-Крупева).

Може се рећи да је куриозитет скупа био велики број референата међу докторандима и студентима који су своје радове презентовали у секцији 6. Реферисало се о темама које се тичу језика (11) и књижевности (6), медијске комуникације (5) као и проблема који се тичу превода (3). Чак 10 докторанада из иностранства прочитало је своје радове на Скупу (четворо из Пољске и Србије и две из Русије). Развила се плодна дискусија после сваког реферата и ако је судити по ентузијазму младих колега којим су прилазили свакој поменутој теми, славистика има светлу будућност.

Евидентан је био труд домаћина око организације Скупа и заслужују све похвале на челу са неуморном деканицом проф. др Ценком Ивановом која је била

увек присутна и све евентуалне нејасноће учесника решавала у ходу. Такође, похвална је и деканичина брига око будућег научног кадра, тј. око студената и докторанда на великотрновском Филолошком факултету која се огледала у свеколикој помоћи и подстицању на даљи рад.

Др Гордана С. Драгин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
gordanadragin@ff.uns.ac.rs

UDC 811.163.41(082)(049.32)

ПУТЕВИМА ДИЈАХРОНИЈЕ И СИНХРОНИЈЕ

(*Теме језикословне у србисџици кроз дијахронију и синхронију.*
Зборник у часџи Љиљани Суботић. Јасмина Дражић, Исидора Бјелаковић,
Дејан Средојевић (ур.). Филозофски факултет: Нови Сад, 2016)*

У издању Филозофског факултета у Новом Саду, у оквиру едиције Зборник у част, објављена је књига посвећена проф. Љиљани Суботић *Теме језикословне у србисџици кроз дијахронију и синхронију*. Уз Библиографију радова проф. др Љиљане Суботић, коју је приредила Наташа Белић, *Зборник* је подељен на две целине – *Теме дијахронијске* и *Теме синхронијске*.

Део зборника под насловом *Теме дијахронијске* први је од два центална дела зборника и на 217 страна (од 41. до 258) окупља 15 радова. Овај део зборника отвара рад Живојина Станојчића под насловом *Исџиријски асџекџи књижевноџ језика – језичко сџвараласџиџво: језичка кодификаџија*. Иако полази од ставова које је већ изнео у својим ранијим радовима, проф. Станојчић прави занимљиву синтезу у којој уклапа *улоџу језичкоџ сџвараласџиџва* у формирању целине књижевног језика и *исџиџуџке кодификаџиџора књижевноџ језика*. Улогу језичког стваралаштва сагледана је на примеру Андрићевих ставова према језику књижевности и књижевном језику, али и на примеру његовога језика, док је поступак кодификатора књижевног језика интерпретиран на основу *Речника језика Пеџтра II Пеџтровића Њеџоџа*, који су израдили Михаило Стевановић и његови сарадници, од којих су неки и данас међу нама у публици. Значајно је да у овоме раду проф. Станојчић проблематизује и реактуелизује устаљене поставке о односу *књижевноџ* и *сџиџдардноџ* језика, враћајући се основним принципима у изградњи норме књижевног језика и основноме корпусу за њу – језику најбољих књижевника.

Наредна два рада мозаички попуњавају празнине у историји наше граматографије у 19. веку. Недовољно описани и проучени граматички текстови сагледани су из различитих перспектива. Исидора Бјелаковић, у раду *Језикословци и њихове исџменице (сџируџиџура џрамаџиџџких пируџника српског језика у XIX веку)*, ана-

* Реч је о тексту који су В. Васић, Ж. Станојчић и А. Милановић и изложили на промоџији *Зборника*, октобра 2016. године у Београду.

лизира изглед и структуру првих српских граматика у 19. веку, као и значајно питање који су тип књижевног језика аутори заправо називали српским. Веома инспиративно и иновативно, ауторка покреће и сасвим нова питања: који су били мотиви за писање граматика, коме су биле посвећене а коме намењене, да ли је било пренумераната, каква је терминологија, да ли има вежби, те какав је трансфер са дескрипције на прескрипцију у граматичким шприручницима. И Милош Окука, у раду *Србска Граматика или Писменица* Јована Поповића (1843), покреће нека од поменутих питања, али и смешта ову граматiku у контекст претходних, истичући новине у односу на Вуково, Соларићево и Видаковићево дело.

Вера Васић у раду *Хронолошка мрежа као индикатор жанра* Спомена из мојега дневника *Јована Хаџића* – на основу Бахтиновог одређења жанра, али и хронотопа – контекстуализује Хаџићево дело и на основу лексичко-граматичких индикатора разрешава дилему која постоји још од Даничићевог времена: којем жанру припада. Створивши поуздан теројско-методолошки оквир на Бахтиновом трагу, ауторка је утврдила да је у питању мемоарска проза са главним одликама античких аутобиографија. Сава Анђелковић у раду *О верзијама Стеријиних комедија* врши више филолошку но уско лингвистичку анализу Стеријиних измена текстова својих комедија, сачуваних у аутографима. Сасвим другачијег профила је рад Милене Зорић *Славенизми у Стеријиним драмским делима – именички суфикси*. Прецизна дериватолошка анализа славенизама у Стеријиним драмама ауторку води ка решавању проблема статуса славенизама у овој епохи и у Стеријином опусу, будући да се они никако не могу третирати као позајмљенице. Бранислав Остојић у раду *Стефан Митров Љубица и Вуков модел књижевног језика у Црној Гори* стоји на сличном полазишту као и проф. Станојчић: сагледава индивидуални допринос значајног књижевника стандардизацији и стабилизацији вуковског модела књижевног језика у Црној Гори. Ово питање може добити на посебном значају у актуелним социолингвистичким околностима у тзв. региону. Поуздане анализе Љубишине лексике и синтаксе, срећом, заобилазе све актуелне политичке замке, а аутор на основу развијености ових језичких нивоа утврђује јасне разлике између богатог и сиромашног књижевног језика. Александар Милановић у раду *Милорад Павић као историчар српског књижевног језика* покушава да смањи неправду учињену значајном историчару српске књижевности, чији се луцидни судови о корелацијама између стилске формације, жанра, језика и стила превише ретко цитирају, тј. превише лако превиђају, у радовима историчара језика.

Тумачењу језика српске средњовековне баштине посвећени су радови Марине Курешевић, Наташе Драгин и Данке Урошевић. Повезује их иновативан теоријско-методолошки оквир. У раду Марине Курешевић *Слово о Александру Тројанском из Григоровичевог зборника (XV в.): његово познавање српскословенског језика нижег стила* полази се од жанровске пирамиде и поставке о вишем, средњем и нижем стилу у српскословенском језику, а утемељена семантичко-синтаксичка анализа хипотаксичких структура у овоме тексту сигурно води закључку да је он репрезентативан пример нижег функционалног стила српске редакције. Наташа Драгин у раду *Зачин Инока из Далмације (функционално-стилистичка обележја жанра)* већ самим насловом доказује да су и у њеном фокусу у дијахронијској србистици дуго запостављени појмови *функционални стил и жанр*. Тематика дела, поетска начела жанра и литерарни захтеви епохе – констатује ауторка – условили су да ово дело буде писано високим стилем, што се огледа у архаизацији и гречизацији лексике и синтаксе. Данка Урошевић у раду *Употреба глагола у српско-словенским облицима у Житију Георгија Кратовца од 1094. године* анализира синтаксичко-семантичке и прагматичке аспекте употребе глагола у овоме тексту, утврђујући да се она креће углавном у старословенским оквирима, са извесним приближавањима српском народном језику.

У четири завршна рада у овоме делу зборника тежиште је са књишке пренето на фолклорну културу и њен језик. У раду Зоје Карановић *Милодуха да се милујемо – обред, мађија, ђесма* анализирају се стихови народних песама у којима се предочава магија биља, а у селектираним стиховима утврђују се корелације са магијским формулама заснованим на биљном коду. Коегзистенција народног и хришћанског у српској фразеологији проблем је којем се посветила наш најзначајнији фразеолог, Драгана Мршевић-Радовић. У раду *Мирише као ружа* она издваја паганске и хришћанске представе народног схватања душе као мириса, тј. мирисног даха и усвојеног хришћанског стереотипа *мирише на ружу*. До закључка о елементима заједничког симболизма ауторка нас води на начин на који нас је навикла: узбудљиво, занимљиво, поуздано, утемељено. Јасмина Дражић у раду *Појмовно-лингвистички модел богатство-сиромаштво у Српским народним пословицама* анализира основне вредносне судове (аксиологеме) у вези са (не)поседовањем. Рад нам нуди охрабрујућу – можда и превише улепшану – слику српског народа, барем у прошлости, а ја ћу са задовољством из закључка цитирати како је ондашњи човек, сведоче пословице, био „предан своме раду, опрезан према својој имовини, али и у односу са околином, дарежљив и емпатичан, без обзира на то да ли ће бити награђен или не“. Коначно, Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду *Сведочанства о култури дејинства* у Рјечнику Вука *Стефановића Караџића* анализира сегменте речника из 1852. у којима су похрањени подаци и тумачења посвећени религијском, социјалном и економском статусу детета у 19. веку. Овај корпус подразумева и особени фолклор (брзалице, ругалице и сл.), а минуциозним слагањем фрагмената из речника ауторка нам је створила специфичну и живу слику културе детињства у махом руралној српској традиционалној култури.

Обрађене дијахроничке теме показују веома индикативно, а на једном месту, у којем смеру се развијају историјска лингвистика, фразеологија, фолклористика, па и културологија, данас. Ове србистичке дисциплине поуздано и плански попуњавају празнине које су морали оставити наши велики претходници, и на модерним теоријско-методолошким поставкама нуде нова тумачења нових лингвистичких питања. Када је српскословенска епоха у питању, то су пре свега проблеми везани за више језичке слојеве: лексику, синтаксу, функционалну стилистику. Када је, опет, у питању тзв. предвуковска епоха 18. и 19. века, у фокусу истраживача такође су недовољно проучене теме: развој српске граматичке и, шире, лингвистичке мисли, творба, статус и функције славенизама у књижевном тексту, различите језичко-стилске верзије књижевног текста. За тумаче свих књижевнојезичких епоха (српскословенске, рускословенске, славеносрпске, доситејевске) у зборнику карактеристично је да полазе од *џекста* и конкретне *џрађе* из њега, *жанра* којем припада и *стила* којим је писан, а таква контекстуализација ове надреченичне језичке јединице, чини се, даје нове резултате и вредне помаке у односу на постојећа сазнања. „Вуковска“ и „послевуковска“ епоха, када се српски књижевни језик на народној основи ствара и стабилизује, сагледавају се у радовима из угла *језичког израза*, али и *стилова о језику*, неких од класичних, тј. најпрестижнијих књижевника српских: Петра Петровића Његоша, Стефана Митрова Љубише и Иве Андрића, што доприноси потпунијем опису *кодификације, стабилизације и модернизације* вуковског модела књижевног језика.

Двојност словенске културе, поновићемо, на којој је инсистирао и Никита Иљич Толстој, огледа се и у овом зборнику. Језик хришћанске културе, у разним еволутивним фазама, прати већи број радова различитог усмерења, крећући се у опсегу од средњег века до Његоша. Језик фолклорне културе, која се огледа и у устаљеним изразима, пословицама, фразеологизмима, обрађен је у радовима већ

доказаних тумача, чији сваки нови прилог генерације научника, али и студената различитих профила, чекају са великим нестрпљењем.

На крају, дозволите и кратак лични осврт: све ове радове писали су научници који су професорки Суботић пријатељи, колеге или ученици, а њен утицај или инспирација – експлицитно или имплицитно – видљиви су и у избору тема, области, теоријско-методолошких оквира, објеката истраживања... Научници из Новог Сада, Београда, Подгорице, Минхена и Париза потврдили су још једном да дуготрајна и права пријатељства могу резултирати и значајним научним достигнућима.

Др Александар М. Милановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд
aleksandar.jus@gmail.com

Теме синхронизјске наслов је другог великог поглавља *Зборника*.

Као прво, рекао бих да рад колегинице Маје Марковић *Квалијетет њосијионичних вокала у љовору Новоџ Сада* већ самом констатацијом да ће „резултате добијене у овом истраживању детаљно [...] поредити са свим доступним подацима П. Ивића и И. Лехисте“ – говори о духу ослобађања од насланања на дуго негован (рекао бих – *арџифицијелни*) култ недостижности *неких „ајсолујних“* имена у српској науци, што је управо – у духу стваралаштва које видимо и у радовима проф. Љиљане Суботић: оригинално, слободно лингвистичко мишљење. Изабрати рад оваквог квалитета за зборник посвећен Љиљи Суботић – сигурно је и израз поштовања резултата њеног научног рада.

И као друго, због обима самог рада а врло ограниченог времена да се у овој свечаној прилици говори више, о овој *својој* тврдњи рекао бих само: Sapienti sat.

За рад колеге Дејана Средојевића *Фонолошки значај различитијих фонетских карактеристика љри усјосијављању дисјинкције квалијетета између крајњих акцената у љјединим љоворима Срема, Баната и Бачке (279–291)*, посматран у истом светлу математички тачног научног приступа и у односу на претходника истраживања (иначе, у многим научном „позивању“ пројектована у висине српске лингвистике рефлекторима снаге од бар 10.000 W!) – довољно је и само навести (скромно изражену) констатацију аутора: „Новина је да је овим истраживањем показано да разлике између кратких акцената – у извесном смислу – обезбеђује и тонско кретање на акцентованом вокалу, положај тонског врхунца на том вокалу, као и интензитетски однос између тог и наредног вокала, на *џија* у *досадашњим исјираживањима није скренујта љажња*“, наравно – све то у контексту његове прецизне констатације „да је у говорима Срема, Баната и Бачке исти инвентар фонолошки релевантних и конкомитантних фонетских карактеристика (288)“.

Природу рада колеге Бранка Тошовића под насловом *Морфолошка љравила љгенерисања као основа новоџ џија љграмајике (293–304)* вероватно је најцелисходније приказати сопственим закључком овог свима нама познатог истраживача језичке структуре нашег језика (свих могућих именовања). Да га, скраћено за ову прилику, цитирам: „... битан дио приступа је валоризација правила на бази текстуалних корпуса...“ (302–303). За мене, кад је реч о прагматичком нивоу језика, језика у употреби – значајан је ту приступ његовим системима који полази од анализе морфосинтаксичких јединица. И значајно ми је то што, иако рад говори о „тоталној граматизи“ (категорији у коју нисам баш уверен), налазим у њему доста традиционалног – оног што се рефлекторима јачине 10.000 W уперених у „модерно“

код неких наших лингвиста, што као појаву малопре споменух, не осветљавало, него се замагљивало.

Сигурно је научно оправдан став колеге Милоша Ковачевића у прилогу с насловом *Конкурентнось једног њиша предложког генитивног, акузативног, инструменџалног и локајивног логичког субјекџа* (305–325) о иначе најчешћој дефиницији логичког субјекта која се схематизује утврђивањем система од три падежа.¹

Но, оно што је – мени бар – најимпресивније јесте ауторово учовање да нема основа говорити о „логичком субјекту“ који би се налазио у форми великог броја предложко-падежних синтагми, а који се дефинише на основама до крајности апсолутизоване методологије трансформационе граматике, оне какву сам ја – морам помало нескромно рећи – још пре пуне три деценије (и сада мислим с пуним правом) критиковао код Радослава Катичића. Колега М. Ковачевић – полазећи на начин фер научника пре свега од идеја наше давно преминуле колегинице Тање Батистић, изложених 1972. године – врло основано, допушта само „неколико конкурентних модела имперсоналних реченица са логичким предлошким субјектом у српскоме језику. Он то чини научнички прецизно – увек са инсистирањем на томе да је, у највећем броју случајева, у овој синтаксичкој структури обавезно постојање елемента који назива „проста монособјекатска и монопредикатска реченица, са сложеним глаголским предикатом, који се састоји од глагола *биџи* и допуне *да+џрезентџ*“ (315). То чини на обимном савременом материјалу српског језика. И сигурно – чини то достојно једног овако богатог *Festschrifta* посвећеног Љиљани Суботић.

Прилог ауторке Јелене Редли *Исказивање квалиџиџа џадежџа квалиџификајивног значења* (327–339) – у конкретној реализацији рад је заснован на теоријским поставкама, кад је реч о српском домену ове семантичарске научне оријентације, највише на ставовима проф. П. Пипера, уз позивање и на друге истакнуте лингвисте-семантичаре (М. Ковачевића, С. Павловића, Д. Кликовац). На типским примерима из језичке грађе, констатује да је у адноминалној модификацији „основно синтаксичко средство исказивања значења мере јесте беспредлошки генитив, који ово значење „дели“ с генитивом инхерентног својства“, а да је „најфреквентнији структурни образац адвербијалних модификатора ... беспредлошки инструментал блокиран обавезним детерминатором или каквом супстантивном допуном“ (337).

У истом домену семантичке лингвистике природно мора бити запажен рад колегинице Владиславе Ружић *Глаголски изрази са комџоненџом* временска неодређеност (341–364). Ауторка, и иначе истакнути афирмисани наш лингвиста-семантичар, у своме прецизирању и успева – изванредно разрађеном методологијом научника којем је језичка материја неприкосновен систем комуникације значењских вредности. И не само то, него и као врсни познавалац теоријских поставки когнитивне лингвистике Владислава Ружић ствара, на богатој језичкој грађи, сигурне формуле анализе датих структура у српском језику, које ће и будућим истраживачима овог домена моћи да буду узор.

Научни прилог ауторке Јелене Ајџановић с насловом *Садржџинска и сџирукџурна својсџива глагола са значењем квалиџификације – семантичко-дериџациона анализа* (365–377) – посвећен како тумачењу значења, тако и дефинисању формалних структура глагола са префиксом *на-* као творбеним елементом – систематичан је, на богатом и сигурном језичком материјалу, са најактуелнијим научним апаратом и од битног је значаја не само за истраживања српског језика са аспекта синхроније, него, у појединим његовим деловима и за дијахронијска тумачења. Рад је дескриптивно-теоријског карактера, а ауторка је, при томе, научнички опрезна у

¹ (генитива, тип: Има сеоба. Смрџи нема; датива, тип: Прија ми овде и беспредлошког акузатива, тип: Због чега вас боли у грудима).

уопштавању и рационална у поступку доношења закључака. Све – сасвим у духу основне идеје приређивача овог зборника о указивању пажње чињеници да су „дијахронија и синхронија неодвојиве“, коју и јубилант – професор Љиљана Суботић у своме делу реализује.

У прилогу аутора Жељка Марковића с насловом *Периферни глаголи визуелне перцепције у српском словеначком језику* наћи ћемо детаљну семантичку анализу српских глагола визуелне перцепције у пређењу са истозначним словеначким глаголима. Реч је о конкретним лексичким јединицама – српским, и – словеначким. Аутор је систематично, на богатом материјалу и уз актуелан научни апарат, представио њихове синтаксичко-семантичке карактеристике на фону критеријума који произилазе из у лингвистици већ утврђених категорија правила која проистичу из принципа познатог као појам „језици у контакту“. Све је ово учинио студиозно, са прецизно организованим сопственим лингвистичким изразом, који залази у два домена: у домен компаративистике – онда када говори о тим глаголима у односу на њихов, како он то каже – „прототипски глагол *видети*“, и у домен контрастивне анализе – онда када те глаголе разматра на језичком нивоу прагматике.

Централна идеја рада проф. Невекловског са насловом *Неке балканске особине српског глагола* (389–400) свакако је изражена констатацијом да постоје „два језика која су била толико престижна да су могла вршити утицај на друге језике Балканског полуострва, наиме грчки и турски“. И – у томе контексту аутор, методологијом прегледног рада компаративног типа, приказује, наравно – са стављањем у први план српског језика – статус и системе *глаголског вида* и употребу форми *глаголских времена*. У закључку доноси за науку занимљиву констатацију да је у „балканским језицима је структурално зближавање јаче, центар балканизације је свакако Македонија“, а да се српски језик „налази се на периферији балканског језичког савеза, а хрватски још даље“, с тим што предлаже ревизију става балканиологије о стварном статусу турског језика у „балканском језичком савезу“ (398).

Научно занимљив и вредан, прилог колеге Невекловског овом значајном, и својом целином инспиративном, Зборнику сигурно је и сâм – врло инспиративан.

Констатујући да је „задатак овога рада да укаже на предности семантичке класификације зависних реченица, при чему желимо да нагласимо потребу да се *изричносћ* као значење боље профилише у систему других значењских категорија типичних за зависне реченице“ (402), колега Миливој Б. Алановић у своме прилогу под насловом *О изричности дојунских реченица* (401–429) трага за приступом који „обезбеђује обједињавање функционално различитих реченичних типова у један заједнички или општи“ (403). У томе трагању, као лингвиста-семантичар, аутор нам пружа врло успеле дефиниције семантичко-синтаксичких категорија везане за *изричносћ*, с довољно материјала за аргументовање својих уопштавања, и врло систематично указује на значењске основе многих морфосинтаксичких облика ових реченица. У томе контексту он предлаже и „обухватнији и неутралнији термин“: за *изричносћ* – *експозицијивносћ*, а за саме *дојунске реченице* – термин *експозицијивне реченице*. О томе ће, наравно, судити и многи од синтаксичара чије прилоге налазимо и у овоме Зборнику, као и други који раде у домену синтаксе.

Прилог колегинице Даринке Гортан Премк, једног од најистакнутијих наших лексиколога и лексикографа, под насловом *Неколико речи о савременој српској дескриптивној лексикографији* (431–437), представља најкомпетентнији у датоме домену прегледан лингвистички текст у којем се остварује ауторкина намера да представи проблематику динамичких процеса у српској лексикографији и лексикологији. Довољно је зато и само нагласити да се у ауторкиним дефиницијама и анализама српске лексиколошке науке, као и лексикографске праксе у нашој средини износи јасна, сажета критичка оцена и ових области.

Инспиративне су, и достојне овог Зборника, ауторкине закључне речи о „три хитна посла“ за српске лекикографе на дефинисању стандардног српског језика, подразумевајући пре свега његове лексикографске елементе (436).

Прилог колеге Твртка Прћића под насловом *Нова значења њоспојећих речи у српском језику: унутарсисџемскии вансисџемски механизми реализације* (439–452) принципски / теоријски и практично (у духу његовог многогодишњег и иначе значајног рада у домену српске лексикографије) поставља основе за усавршавање будућих решења питања (и праксе) у тумачењима категорије коју он именује термином „семантичка и/или стилистичка неологизација постојећих речи у српском језику“, истичући да му је и „непосредан циљ постављање типологије механизма њене реализације“ (440).

Истаћи ћу да је битна карактеристика овог прилога Зборнику – врло рационалан приступ обради дате материје, понуђен сваком будућем усавршавању метода дефинисања датих лексичких јединица у српском језику. Као такав, несумњиво је значајан прилог и лингвистичком опису нашег језика, и његовој стандардизацији.

Колегиница Рајна Драгићевић у своме прилогу с насловом *Лексикализација (на ђимеру именичких деминуџива)* (453–463) – пошто је на страницама 453–458 концизно, али и са сопственом оценом изврсног познаваоца и савремених теорија у домену лексикализације, и битних досадашњих приступа српској језичкој грађи, приказала основне приступе томе појму у руској и славистичкој, англосаксонској и у домаћој литератури – природно за простор који јој Зборник допушта, лимитира свој домен истраживања „на само један аспект лексикализације“ – на лексикализацију именичких деминутива (стр. 458). Прилог је богато документован најважнијом литературом, одликује се – савршеном прецизношћу и анализе, и уопштавања правила у генерисању ове лексике. Поуздан је текст и за историју српског књижевног језика као лингвистичку дисциплину, која чини велики део рада наше данашње слављенице, којој се Зборник посвећује.

Божо Ђорић – по background-у и иначе историчар језика, као и наша данашња јубиланткиња проф. Љиљана Суботић, али и проучавалац језика у синхронијском његовом аспект, и у томе – истакнути дериватолог, у своме прилогу под насловом *О даљој деминуџији у српском језику* (465–478) анализира тзв. *даљу деминуџију*, за коју констатује да је ограниченог домета, те да лексичке јединице добијене њоме чине мањи део лексичког фонда. Природно је, и лако, констатовати да је и овај рад колеге Ђорића – једноставно речено – у континуитету са научним резултатима аутора већ одавно познатог научној јавности.²

Колегиница Гордана Штасни у своме прилогу под насловом *Лична имена насџала онимизацијом* (479–493) констатује: „У српском ономастикону бројна су имена настала нултом деривацијом мотивисана неким апелативом. Овај се процес означава и термином онимизација, што би се могло једноставно представити моделом: апелатив → оним (властито име)...“ И даље – даје нам, систематично, са прецизном анализом и ослањањем на богату и грађу, и актуелни научни апарат, цео комплекс резултата датог процеса у српском језику. Укратко опет: инспиративан прилог, незаобилазан за домен историје српског језика и достојан Зборника у част проф. Љиљане Суботић.

У прилогу колеге Људмила Спасова под насловом *Семантика ђрефиксов в резулџаџивной видовой (асџекџуалџной) конфџураџии в македонском языке* (495–509), који је – како га сам аутор одређује – у оквирима семантичке лингвисти-

² Божо Ђорић ме је замолио да колегиници Љиљани Суботић – пренесем његове честитке и најбоље жеље, уз извињење што не присуствује овој промоцији: због породичних обавеза налази се у Француској.

ке, а на теоријским основама универзалне граматике, констатује се да је глаголски вид „фундаментална категорија не само у словенским језицима, него и у романским језицима, као и у другим језицима са неморфологисаним глаголским видом“, да би се анализа и откривање механизма означавања резултативности помоћу префикса показала у македонском језику. Рад – богат и грађом, и анализом те грађе, као и актуелним научним апаратом. Као и претходни радови које сам покушао да прикажем (у границама кратког времена), рад – и изузетно користан, и инспиративан. Баш као и цео овај Зборник који сви аутори поклањају колегиници професору Љиљани Суботић.

И као закључак: У моме познавању личности и рада професора др Љиљане Суботић, на изванредан интуитиван, неодређен тачно начин, преовлађује њихово виђење: математичарски схваћен свет језичке материје која се проучава. И то виђење сматрам – комплиментом за лингвисту. Када у мислима (и сећањима) тражим паралелу са неком другом личношћу у нашој лингвистици, налазим је само – у професору Радосаву Бошковићу, математички прецизном уму наше науке о језику, врхунском ствараоцу научно изведене формуле највише одређености којом се изражава структура било које јединице језичких нивоа – фонологије, морфологије са творбом речи, синтаксе, па и прагматике, језика у употреби. За мене – колегиница Љиљана Суботић у својим радовима, у сваком свом научном наступу духовно је управо то. И рекао бих да, зато, нисам изненађен што један број наших колега и колегиница управо радовима који имају те елементе одаје почаст Љиљи. А морам рећи да сам ја, припремајући своју временски врло ограничену реч за ову изузетну прилику, у читању ових чак 16 радова из зборниковог поглавља *Теме синхронијске* (261–509) и тражио, и покушао да истакнем овде управо – елементе слободе од зависности понеком „апсолутном имену“ у стварању строго одређених формула у иначе врло аморфној маси језичког израза као целине. Оне слободе коју сам налазио и код научника од чијег имена у овој речи полазим – код професора Бошковића.

Др Живојин Сџанојчић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
stanojcic2002@yahoo.com

UDC 81'1:929 Bugarski R.

Ранко Бугарски – *Сливенице као йоказатељ йромена у језику и друштву*. У тексту *Две речи у једној: лексичке скривалице* (2001) Бугарски је објавио прве резултате својих истраживања социолингвистички мотивисаних семантичко-деривационих неологизама у српском језику. Такву мотивацију потврђују њихов „шаљиви, каламбурски карактер“ и домени у којима се јављају, почевши од омладинског жаргона, медија и реклама, до назива разних установа (Дружицирање, по моделу 1: први део прве и други део друге речи), ресторана (Мезесторан, по моделу 2: цела прва реч и други део друге речи), фестивала (Велоград, по моделу 3: први део прве речи и цела друга реч), удружења (Циркусфера, по моделу 4: две целе речи), изложби (СТЕРОРтипи, по моделу 5: нелинеарне („унутрашње“) сливенице), пројеката, група и сл. (Удружене, по моделу 6: једна реч унутар друге), наслова књига и часописа (Бремеплов, по моделу 2), политике (Alex specialis, по моделу 7: међу-језичке бленде), хране и пића (чаширана вода, по моделу 8: синтагма наместо речи у једном од елемената сливенице) у грађи из неколико претходних година, што показује да *сливенице* јесу *йоказатељ йромена у друштву*, а творбени модели по-казатељи промена у језику.

Милан Ајџановић – *Појмовна класификација физичкогеографских термина сѣраног порекла*. Из дијахроно формираног корпусу географских термина (1876–2007) аутор је издвојио 598 из домена физичке географије, од којих 75 припадају тзв. општим терминима, након чега је спровео појмовну класификацију означених ентитета (називи уздигнутих облика, називи улегнутих облика, називи мофолошковегетативних облика, и др.). Структурним разликама међу терминима – једнолексемски / синтагматски – углавном одговара и разлика у деривационом статусу конституента страног порекла: *абразија* – *абразиони облици рељефа*. Како грађа показује сви термини којима се означавају основни појмови из геоморфологије и хидрологије карактеристични за Балканско полуострво су домаћег порекла и немају синониме међу онима страног порекла.

Гордана Штрбац – *Фразеологизми са значењем интелектуалних особина људи*. Утемељивши своје истраживање фразеологизма у семантици и когнитивној лингвистици, ауторка констатује да се фразеологизми којима се представљају и вреднују интелектуалне особине тичу когнитивних способности појединца (развијена интелигенција, мудрост, ограничена интелигенција и др.) – *биџи бисџар као боза, немаџи мозџа/ имаџи кликере*, и различитих стања свести – *биџи ударен мокром чарайом љо џлави, најесџи се лудих џљива* и др. Та својства обично се поимају преко елемената који припадају истом концептуалном пољу, те је метонимија, често удружена са метафором, доминантан механизам у конструисању значења. Фразеологизми, уз све друге облике лексичких спојева, учествују у формирању језичке слике света; у ту слику укључује се знатно мање (1 : 4) фразеологизма о позитивним него негативним особинама, што значи и да српска говорна заједница ређе и невољније исказује позитиван него негативан суд о другом.

Душко Витас и Цветана Крстев – *Оџлед из џасџромайџике*. Аутори и овим радом показују колико је за лингвистичка истраживања значајна примена информатичких метода у обради текста, те електронски доступни лексички корпуси као један од њених резултата. Међу питањима која се постављају пред израду програма за гастроматику, према мишљењу аутора, по важности се издвајају следећа: дефинисања апстрактног модела рецепта на основу којег би било могуће аутоматски препознати класе сличних јела са различитим састојцима и доделити им генерички назив, трансфер текста једног рецепта из једне језичке средине у другу, што подразумева утврђивање еквиваленције назива састојака и поступака, сличан генерички назив, те који састојци немају у циљном језику лексички еквивалент. Како начин исхране одражава бројне наносе сложених културних навика у једном друштву, информације које би описивале промене у рецептима и њихово ширење на другим подручјима, уз податке о периоду прихватања, могле би пружити важне податке и о културним утицајима и границама култура.

Соња Филиповић-Ковачевић – *Мали љојмовник коџниџивне семанџиџике*. Ауторка је дефинисала 17 кључних појмова из области когнитивне семантике, и предложила преводне еквиваленте чије би прихватање у србистици знатно допринело уједначавању терминологије у овој области. То су следећи појмови: идеализовани когнитивни модел / ИКМ [idealised cognitive model], категоризација [categorization], конструисање значења [meaning construction], ментални простор [mental space], мотивисаност [motivation], нејасност [fuzziness], некомпозитивност [non-compositionality], појмовни домен [conceptual domain], појмовна интеграција / амаламација [conceptual integration/blending], појмовна метафора [conceptual metaphor], појмовна метонимија [conceptual metonymy], појмовне пројекције или пројекције [conceptual projections], појмовна структура [conceptual structure], пресликавање [mapping], прототип [prototype], семантички оквир [semantic frame], упаривање [matching].

Татјана Балажиц Булц и Весна Пожгај Хаџи – *Меџадиџкурсни елеменџи у знанџивеним чланџима Љџиџане Субоџиџи*. Избором радова Љиљане Суботић за

корпус истраживања метадискурсних елемената у научном тексту ауторке су употрепиле слику о њеном научноистраживачком раду, предочену у библиографији. Ауторке су констатовале да се Љиљана Суботић користи и интерактивним и интеракцијским метадискурсним елементима; на пример, за изражавање семантичког односа међу реченицама реченичним прилозима, као маркерима оквира реченицама типа *циљ овога рада јестће*, ендофоричким маркерима (*као што видимо*) позивањем на литературу односно доказивачима, а од интеракцијских елемената оглађивачима (*вероватно*), појачивачима (*с њавом*), маркерима односа према читаоцима (гл. у 1. л. мн. и др). На основу спроведене анализе закључују да се у радovima Љиљане Суботић углавном одражава оптшешрихваћен културолошки оквир у српској академској заједници, али и да у домену самореферирања има одступања, као и да су мале разлике између старијих и новијих текстова.

Страхиња Степанов и Каталин Озер – *Референца и референцијални односи у рекламним њорукама (псеудо)медицинског садржаја*. Спроведено истраживање показало је да комуникативна функција огласа, која је под контролом предмета оглашавања (медицински препарати), жанра (наратив са елементима (псеудо)научне аргументације) и медија (женски часписи), утиче на његову текстуалну ограничају. Кохезија и кохеренција као конститутивни текстуални принципи под утицајем су регулативних, док су репетиција и анафоризација основни облици референцијалне континуације. Детаљно разрађени дијаграми кохезивне мреже текста то добро показују (у примеру на српском језику назив предмета оглашавања понављања се неколико пута, а на њега се упућује асоцијативно-анафоричким повезивањем преко садржинског дела препарата; у огласу на немачком језику јављају се називи разних патолошких промена који остварују текстуални кохипонимски однос, те кохеренција остварује исти учинак у повезивању делова текста као и кохезија).

Вирна Карлић – *Маркери (не)одређености у савременом српском и хрватском језику: синтагматски и ѡпарадигматски односи*. На основну детаљног истраживања ауторка закључује да у српском и хрватском језику (не)одређеност није граматикализована односно да је више не одражава придевски вид, већ се декодира из контекста и/или сигнализира секундарним маркерима. Она даље показује да су именски изрази одређени само ако су референцијални, а неодређени и ако су референцијални и неререференцијални. Функцију секундарних маркера одређености остварују показне заменице, опште заменица којима се сигнализира инклузивност, те вокатив чија (лична) деиктичност обавезно налаже одређеност; функцију секундарних маркера неодређености имају неодређене и одричне замјенице, лексема *један*, генитив у конструкцијама с прелазним глаголима, те поједини модификатори именица (нпр. *већина*, *део*; много) који сигнализирају ексклузивност и неспецифицираност.

Свенка Савић и Милица Топлићан – *Анализа дискурса родне ѡрсјективне бећарца*. На основу корпуса од 177 примера бећараца од укупно 4091, класификованих у 17 тематских група, а анализираних из родне перспективе ауторке показују како су се жене користиле шаљивом песмом да би искасле став о момку, његовим родитељима, другарицама које су им супарнице, што нису могле учинити у другим друштвеним ситуацијама у оквиру очекиваног патријархалног понашања. Лексичка анализа показала је (а) да се момак и девојка као главни актери бећарца именују једнаким бројем различитих лексема, али и да се момак именује знатно чешће (дика, лола, бећар, момак / девојка, цура, жена, цурица – 51 : 30); (б) да се унеколико разликују регистри делова тела којима се описује момак односно девојка, као и број појављивања датих лексема (ноге, очи, коса, лице, рука, / ноге, глава, гузица, коса, лице, рука); (в) да се различите радње везују за момка односно девојку (воleti, свирати, косити, певати, пити, оженити / удати, воleti, чекати), те се може закључу-

чити да се тачнија и потпунија оцена бећарца може извести удруживањем књижевнотеоријских и дискурских параметара.

Љиљана Петровачки и Милица Савић Косовац – *Насијава српског језика у нашем образовном систему*. На примерима из тестова за завршне испите на крају основне школе – међу којима је и један у којем се од ученика тражи да издвоје ликове (то су именице у вокативу а у функцији агенса) у одломку народне епске песме – ауторке су показале како се може и треба повезати обрада градива из граматике са наставом књижевности, а настава матерњег језика усмерити ка стицању примењивих језичких знања и развоју укупне културе изражавања ученика, што су захтеви модерне методике. Учење језика треба, стога, поступно подизати са нивоа рецепције на ниво језичке креативности, да би се утицало на развој језичких способности и вештина, подстицала ученикова самостална језичка продукција, унапређивале његове комуникативне способности и развијала језичка и општа култура. Услов да се све то постигне, како истичу, јесте повећање броја часова матерњег језика, а у овиму програма из тог предмета повећање број часова предвиђених за читање, разумевање и тумачење прочитаног.

Душанка Звекић-Душановић – *Нека њишања насипаве српског као нематерњег језика у хомоџеним мађарским и албанским срединама у Рејублици Србији*. У циљу што потпунијег сагледавања проблема у вези са наставом српског језика као нематерњег, посебно у случају великих типолошких разлика између српског и матерњег језика ученика (мађарски, албански) и у језички хомогеним срединама, ауторка детаљно и критички сагледава услове под којима се та настава одвија (наставни план и програм, уџбеници и приручници, оспособљеност наставника, фонд часова). Пажње вредни су подаци који указују на то да су састављачи програма и писци уџбеника у првим деценијама извођења наставе српског као нематерњег језика на неки начин антиципирали комуникативну методу, знатно касније афирмисану, те да је каснијим проширивањем наставног програма и увођењем лектире по узору на наставу српског као матерњег, иако у мањем обиму, овај приступ уступао пред традиционалним, што се неповољно одражавало на језичке компетенције ученика, да би тек последњих година, допуњен диференцијацијом образовних стандарда, поново постао доминантан.

Радмила Бодрич – *Историјски развој њисипуја граматички у насипави сипраних језика*. Ауторка разматра педагошке приступе граматички у настави страних језика, с посебним освртом на граматичку енглеског као страног језика. Традиционални методи, према оцени ауторке, били су углавном структурно оријентисани, без знатнијег усмеравања на језичке функције и комуникацију; у савременој настави страних језика задатак граматике је одређен комуникативном оријентацијом наставе. Будући да начин обраде граматичког градива зависи од циља и задатака наставе, узраста ученика, стадијум учења, сложености граматичког градива, стилова и стратегија учења, неопходно је, како ауторка сматра, примењивати различите наставне методе који ће усмеравати пажњу ученика на форму, значење и функцију одређене граматичке појаве.

Биљана Бабић – *Грешке у њисипујеби облика локатива на њочепним нивоима учења српског језика као сипраног*. На корпусу из више од 500 писмених састава студената (укупно 58) који су похађали интензивни курс српског језика као страног (једносеместрални или двосеместрални, на нивоима знања А1 и А2) спроводена је морфолошко-синтаксичка анализа употребе облика локатива уместо других падежних форми. Грешке су прво идентификоване, затим систематизоване према типовима, на основу чега су описане оне унутарјезичког типа, добивени подаци су квантификативно и статистички обрађени, што је омогућило да се уради анализе према типовима грешака, учесталости појављивања и према првом језику студената (14 језика). Како се према ауторки највећи број грешака може довести у

везу са циљним језиком, дакле српским, тада се може претпоставити да би се управо на основу типа грешака могли изградити приручници српског као страног језика којима би се сличне грешке свеле на минимум, у чему би се и показала корисност овако детаљно спроведене анализе.

Звонко Ковач – *Панонија код Црњанског и Крлеже (Сеобе, Повраћајак Филија Латиновића)*. Текст Звонка Ковача сведочи о томе колико је умеће разумевања језика нужен предуслов за разумевање и критичку анализу књижевног дела, а истовремено и његову надахнуту интерпретацију. У средишту ауторове пажње је Панонија, коју Црњански заправо не именује, ни у историјском и географском нити у симболичком смислу, иако у новије завичајне појмове уписује многе њене знакове – „земља вода, туге, мочвара и блата“ али и „животне радости, безбрижна дјетињства и сретнога завичаја, меланколије младости“. У Крлежином Филипу Латиновићу „*Оген! Та сѣпара заборављена ријеч*“ пробудиће „јак осјећај панонске подлоге“, али, како Ковач показује, ни за Крлежу као ни за Црњанског Панонија није алегорија националног, управо супротно национално је недефинисана, а садашњим се житељима „указује као простор између блата и недосађањаног плавог круга за звијездом у средини, између периферије и неостварених умјетничких амбиција те жеље за иселјењем и можебитном наднесености над водама у простору између Турске и Њемачке, у којима се огледамо – као мостови“.

Ала Татаренко – *Језичко вишегласје у Дневнику о Чарнојевићу и његови поетички домјени*. Како ауторка каже „уплитање“ страних речи и израза у текстуални 'ћилим' романа Милоша Црњанског има поетичку улогу, што она пажљиво и детаљно региструје: језик идентификује војнике – српске, чешке, мађарске и многе друге; немачки се чује на ратишту, њиме као службеним те стога и заједничким говоре официри, а мисле свако на свом. Ауторка текста као читатељка/критичарка чује и како говоре природа и оружје (*шума крешћии, вода шайуће, земља йрича о жилама шиио дрхће у њој; аришљерија је луйейшала, звецкала и йсовала*), она уочава и језичке индикаторе еротског дискурса и дискурс природе и културе. Ауторка текста истиче да „проучавање функција језичког вишегласја омогућује шири увид у слику света представљену у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и у природу поетичких експеримента“ што би се могло парафразирати тако што би се рекло да је уочавање тог вишегласја и разумевање његове функције услов разумевања текста, а језик средство поетских експеримената.

Гордана Драгин – *Неки језички йосѣйуци у збирци йриповедака* Доживљаји Николетине Бурсаћа. Премда ауторка у сажетку истиче да ће анализирати фонолошке и, углавном, лексичке дијалектизме Ћопићевог матерњег говора западне Босне, њена пажња је усмерена и на многе друге језичке феномене као носиоце поетске функције. Она констатује да од именовања главног јунака деминутивом или аугментативом зависи и степен комичности или чак и ирониčnosti у приповедању, што потврђује и пример када се Николитина служи новоусвојеним образцима обраћања (*Хвала на йомоћи и не замјерише, другови йокојници*). Ауторка с посебном пажњом региструје фразеологизме (*да зледаш йреда се ко сеоска млада, йлако ко година* и др.), клетве и псовке у говору главног јунака (*језик йи се укочио дабогда; лијеја ли је, зром је убио; а шиио на мене нијесѣе ударили, мајчини синови*). Спроведена анализа јој омогућује да закључи да Ћопићев завичајни „говор западне Босне и његова лирска глагољивост нису у конкурентском односу“, односно да подједнаку улогу у његовој поезији имају и избор кода и језичких средстава.

Др Вера М. Васић
Филозофски факултет, Нови Сад
vvasic021@gmail.com

О ЈЕЗИКУ/ЈЕЗИЦИМА СРБА У 18. И 19. ВЕКУ

(Ирена Цветковић Теофиловић. *Језик совершени*.
Ниш: Филозофски факултет у Нишу, 2016)

1. У оквиру библиотеке *Студије* Универзитета у Нишу, ове године објављена је публикација под насловом *Језик совершени* ауторке Ирене Цветковић Теофиловић. У питању је монографија конципирана у виду збирке од једанаест радова, саопштених или објављених у последњих десет година, тематски обједињених и подељених у четири заокружене целине: (1) Језик писаца предстандардног доба са тла данашњег Румунског Баната; (2) О језику Јована Стерије Поповића; (3) Језик Стефана Живковића Телемака; (4) О језику крајишких писаца: Константин Пеичић.

Како из наслова ове монографије тако и из наведених поглавља потпуно је јасно да је у питању дело у којем је анализиран језик предстандардне епохе развоја српског књижевног језика, што је и очекивано будући да је Ирена Цветковић Теофиловић један од ретких истраживача из Србије који су своје професионално опредељење усмерили ка језичким истраживањима ове епохе.

2. Прва целина обухвата четири студије. Реч је о резултатима истраживања језика три српска писца 18. и 19. века који потичу са територије румунског дела Баната – Андреја Петковића, Доситеја Обрадовића и Димитрија Тирола.

2.1. Анализи лексике у језику путописа *Поклоњеније гробу Господњем* Андреја Петковића из 1734. године посвећена су прва два наслова: *Изрази за мере у њујојису Андреја Пејковића из 1734. године* и *О лексици у њујојису Андреја Пејковића из 1734. године*.

У првом раду анализирају се мерне јединице у наведеном делу (нпр. *сѣоја, сѣи, фѣи, мѣа, ѣед*), као и начин изражавања величине, растојања, обима и сл. путем сликовитих поређења у којима је антропоцентризам веома изражен (нпр. *како чловеческа рука у миѣици, како ѡѣо би два човека обуфѣиѣла* и сл.). Поред тога, регистрована лексика пореди се са оном посведоченом у *Пуѣаѣсѣвију* Јеротеја Рачанина, дакле, у још једном осамнаестовековном делу истог жанровског профила, чиме се указује на веома значајну чињеницу да, иако ова два дела припадају истом тематском кругу, не подразумевају и идентичне начине изражавања анализираних величина.

С друге стране, рад посвећен наведеном путопису А. Петковића у свом фокусу има потпуно другачију перспективу истраживања. У њему се, наиме, анализирају турцизми као специфичан и недовољно испитан слој стране лексике у предстандардном књижевнојезичким идиомима код Срба у 18. веку. Представљени у виду речника, уз анализу на фонетском и творбеном аспект, они су посматрани и из културно-историјске перспективе – перспективе која је готово неопходна за истраживање развоја старијих књижевних језика, али истовремено и веома често запостављана. Резултати анализе доносе, између осталог, и интересантан податак о томе да поједине фонетске црте, уочене у забележеним турцизмима *Поклоњенија*, одговарају савременим банатским говорима шумадијско-војвођанског дијалекта, што упућује на њихову старину (нестабилан систем африката, чување фонеме /f/ и сл.). Поред тога, анализа указује на то да су турцизми и у овом делу најбројнији

у домену материјалне културе (нпр. *дувар, ибрик, казан, кайија, џенџер, мердевине* и сл.), што одговара резултатима ранијих истраживања.

2.2. Потпуно другачију перспективу анализе пружа трећи рад из прве тематске групе – *Досијеј Обрадовић и лингвистичко јединство Јужних Словена*. Посматрајући Д. Обрадовића као јединствену фигуру нашег 18. и 19. века, ауторка покушава да узме у обзир како Доситејеве погледе, идеје, схватања и примишљања о књижевном језику, те досадашња истраживања о овој теми, тако и шири културно-историјски аспект, дошавши до коначне формуле да је Доситеј, узимајући језик као критеријум за националну поделу, у науци често погрешно постављан као „антиципатор догађаја не само у вези са језичким заједништвом [Срба и Хрвата; прим. И. Б.] већ и са формирањем заједничке државе“. Како истиче ауторка, његова идејна полазишта треба искључиво везивати за просветитељске идеје времена у којем је живео и радио, односно не треба их доводити у везу са будућим романтичарским националним заносом.

2.3. На крају, применом уобичајене, сада већ традиционалне методе испитивања језика писаца предстандардне епохе развоја српског књижевног језика, у којој се језик анализира на фонолошком, морфолошком, а донекле и на синтаксичком и лексичком новоу, Ирена Цветковић Теофиловић заокружује ово поглавље прегледним радом о језику Димитрија Тирола.

3. Друго поглавље ове књиге, као што је наведено, посвећено је једном домену проучавања језика комедија Јована Стерије Поповића. У том смислу, наслов рада *Вербална комика у Стеријиним комедијама* прикладно указује на основни предмет овог лингвостилистичког истраживања: на анализу језичких средстава којима се постиже комични ефекат (попут игре речи, пародије, ироније и сл.), чиме се на најбољи начин показује како истраживања једне од фаза у развоју српског стандарда могу бити спроведена и применом линвокултуролошке и лингвостилистичке, а не само филолошке методе.

4. Трећа целина ове публикације оправдано заузима централно место. Реч је, наиме, о појединим резултатима вишегодишњих истраживања језика Стефана Живковића Телемака, које ауторка доноси у четири рада, посматрајући језик са различитих аспеката – књижевно-историјског, филолошког, лингвистичког, дијалектолошког, те са аспекта језичког планирања.

Фигура Стефана Живковића Телемака, Доситејевог следбеника и Вуковог савременика, пријатеља и рођака, преводиоца романа *Прикљученија Телемака* (по којем и остаје познат у народу), дата је веома илустративно, живо, са низом интересантних биографских података, тумачења, те корекција ранијих интерпретација иконстатација, што само сведочи о дугом и посвећеном раду ауторке.

Графијска анализа, поред прецизних података, доноси и закључак о томе да се Живковић, иако је био Вуков пријатељ и рођак, па чак и претеча у погледу ставова о увођењу и примени фонолошких правописних начела, у својим делима служио превасходно традиционалном неререформисаном ћирилицом, не развијајући даље ову своју примарну идеју и не занимајући се у свом даљем професионалном животу за питања реформе писма, језика и правописа.

Језичка анализа *Телемака* (1814) нуди детаљан, научно поткован преглед фонетских и морфолошких црта, уз закључак да је реч о шумадијско-војвођанском дијалекту, уз извесна одступања која се тумаче као свесна тенденција писца ка нормативности у књижевном језику, односно ка аутономности у односу на вернакулар.

У том се смислу С. Живковић показује као један од бројних културних прегалаца свог доба који је полако утирао пут ка коначној победи народног језика, истовремено доприносећи европеизацији српске културе почетком 19. века. Језик Живковићевог *Телемака* због свега реченог прави је пример, као истиче ауторка, припремања језичког материјала за будућу елаборацију књижевнојезичког израза у правом смислу речи.

5. Последње поглавље, не мање интересно – како због предмета анализе тако и због иновативности у односу на досадашња истраживања језика Срба у 18. и 19. веку, посвећено је проучавању прозодијских карактеристика текста, односно обележавању акцентованог и неакцентованог квантитета у тексту посвете и драме *Младен и Драгољуб* Константина Пеичића из 1829. године. Други рад овог поглавља илустрован је и фототипијом посвете. Анализи удвајања вокалских графема ради обележавања дугих акцентованих и неакцентованих слогова у ранијој лингвистичкој пракси није, наиме, придавана довољна пажња и у том смислу је значај ових истраживања још већи. Овакав начин анализе пружа, у извесном смислу, могућност реконструкције дистрибуције неакцентованог посттоничног квантитета у шумадијско-војвођанском дијалекту, због чега се могу укључити у домен историјске прозодије.

6. Дело *Језик совершени* ауторке Ирене Цветковић Теофиловић представља драгоцену збирку радова из више разлога. Реч је најпре о најрелевантнијим истраживањима једног аутора, чиме она сада постају далеко доступнија. Поред тога, у питању су радови различитих профила. Истраживања су веома разноврсна и у тематском и у методолошком погледу, што упућује на то да је реч о аутору широког знања и спектра интересовања, који на прави начин уме да препозна интересантну језичку појаву, те да је објективно сагледа и понуди валидну анализу, обраћајући пажњу на ранија истраживања, али не робујући беспоговорно ауторитетима.

Др Исидора Г. Бјелаковић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Одсек за српски језик и лингвистику
Др Зорана Ђинђића 2, 21000 Нови Сад, Србија
isidora.bjelakovic@gmail.com

ЧИТАЊЕ МУЗИКЕ У СРПСКОЈ МОДЕРНИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ

(Предраг Петровић. *Између музике и смрти. Огledi о модернистичкој поезији*. Београд: Службени гласник, 2016)

Између музике и смрти трећа је по реду књига Предрага Петровића. Док се у првим два књигама (*Авангардни роман без романа*, 2008; *Ошкривање ѿошалииѿеиѿа*, 2013) аутор бавио испитивањем поетике авангардних романа, у трећој су сабрани тематски различити радови посвећени бројним српским модернистичким песницима, на шта је и упућено поднасловом књиге. Уколико начас застанемо код назива који је Петровић позајмио из огледа о поезији Ивана В. Лалића, како би једним именом објединио све текстове књиге, увидећемо да њиме није прецизно и експлицитно указано на тематска подручја ауторових истраживачких кретања, већ је једним пре свега метафоричким исказом упућено на апстрактан, зачудан, али и мистичан простор између две, можемо слободно рећи, велике и вечите загонетке људског рода – музике и смрти. Истакнутим феноменима, како наглашава Предраг Петровић у поменутом раду о Ивану В. Лалићу, заједничко је и то што истовремено и у подједнакој мери припадају оностраном и оностраном свету.

Међутим, већ овлашан поглед на садржај открива да ће у књизи бити речи о канонски вредним песницима – Јовану Дучићу, Милану Ракићу, Сими Пандуровићу, Владиславу Петковићу Дису; затим Милошу Црњанском, Растку Петровићу, Момчилу Настасијевићу, Станиславу Винаверу; потом Васку Попи, Миодрагу Павловићу, Стевану Раичковићу; као и Ивану В. Лалићу, Бранку Миљковићу, Бори Радовићу; али и Миловану Данојлићу и Љубомиру Симовићу. Будући да се ради, дакле, о кључним песничким фигурама прошлог столећа, ова књига би се могла узети и као Петровићево читање целине XX века, првенствено у књижевном, али донекле и у историјском смислу, јер се такорећи тоталитет прошлог столећа ишчитава или конституише најпре из текста, а затим и из ширег подтекста књигом сабраних радова. Отуда се и насловно решење може јасније разумети – није ли XX век, с једне стране, управо столеће доминантно обележено страдањем и смрћу? Петровић ће, иначе, у огледу о поезији Матије Бећковића подсетити да је поменуто доба названо временом мегасмрти, што непрестано треба наглашавати, пошто се чак и код овако значајних и истовремено неупитних чињеница заборав чини агилнијим, вреднијим и успешнијим од културног и сваког другог памћења. С друге стране, уколико музику из наслова схватимо као метонимијску ознаку целокупне уметности, можемо поставити и питање није ли XX столеће истовремено и век изразитих уметничких достигнућа, врхунских дела свих форми уметничког изражавања, а још када фотографију и филм убројимо у уметничке форме, чак и доба нових уметности.

Петровићев херменутички фокус на једну песничку појаву увек обухвата и поглед на целину прошлог века, што се нарочито јасно види у огледима којима су компаративно поетички самерени, књижевноисторијски гледано, међусобно удаљени песници, али међу којима постоји веза заснована на неговању специфичних традицијских континуитета у нашој књижевности. Ту пре свега мислимо на текст о песничким артикулацијама или уобличењима косовског мита у песмама Милана Ракића и Васка Поче, као и на рад о орфејском завештању у Дисовој и Миљковићевој поезији.

Промишљање о неком поетичком феномену, Петровић обично започиње његовим ширим контекстуализовањем, односно сагледавањем позиције одабраног песничког проблема у историјским координатама српске поезије XX века. Рецимо, говорећи о обнови словенског митологизма у збирци *Лейойис Перунових йойо-мака* Десанке Максимовић, аутор ће, као увод у тему коју треба размотрити, пружити један кратак хронолошки преглед ове појаве код српских песника и прозних писаца, те подсетити на Растково откривање, или боље рећи, откривење старословенског неба, Настасијевићево трагање за матерњом мелодијом, Попиног хромог вука и *Од златна јабуку*, на *Уйву златокрилу* Бранка Миљковића, затим културно-историјску свест Миодрага Павловића и Боре Радовића, Пекићеве митомахије, а потом и на сложене постмодернистичке процесе митологизације у прози Милорада Павића и Горана Петровића.

Осим у наслову, музика је присутна готово у читавој књизи, попут својеврсног херменеутичког лајтмотива. О музици се говори у различитим контекстима, пре свега, као о засебној и у поређењу са другим најмање материјалној уметности; затим као о једном од најосновнијих квалитета поетског говора уопште; и коначно, као о метафизичкој категорији супротстављеној смрти, односно водичу духовног узлета изнад свега земаљског и пропадљивог. Петровић ће тако у одређеним Павловићевим песничким целинама заснованим на мотивским варијацијама, уочити принципе музичких композиција, као што ће и у огледу о Лалићевим песмама о Моцарту трагати за остваривањем музичких законитости у песничким облицима.

У књизи је нарочито истакнут естетички став музичког критичара Едуарда Ханслика о музици као тонском збивању смисла, али и Елиотово објашњење аудитивне имагинације, што се чини нарочито важним у ауторовом огледу о матерњој мелодији Момчила Настасијевића, где се наглашава да је мелодиозност ове поезије у чврстој спрези са њеним основним поетичким, али и онтолошким претпоставкама. Такво сагледавање звучности Настасијевићевих стихова у дослуху је управо са песниковим уверењем да музика није ништа друго до артикулација метафизичког, оностраног, па и самог Божијег гласа: „Нем је Бог у свету биља и животиња; кроз човека промуца; кроз уметника проговори, чујемо му глас: суштина је мелодија.“

У наредном огледу пак Петровић се бавио поезијом Станислава Винавера, понајвише збирком *Евројска ноћ*, а према великој пажњи коју је поконио теми поетске музикалности, овај оглед се условно може узети као наставак претходног текста о матерњој мелодији. Аутор ће истаћи да флуидно бивање музике о којем је писао Настасијевић, Винаверова поезија настоји да оствари не у знаку матерње мелодије него у обликовању песме као јединственог звучног предела у којем некада уопште нема места ни за какву предметност. Врло је занимљив следећи закључак из овог рада: ако би се за Настасијевићеву матерњу мелодију могло рећи да је покушај да се Јунгова концепција колективног несвесног и архетипова оствари у домену музички организованог песничког језика, Винаверови звучни предели могли би бити покушај песничке реализације Ајнштајнове визије простора и времена, о којој је Винавер иначе писао, при чему је Ајнштајна назвао *дириџентом васионске симфоније*. Петровић ће затим истаћи да у *Евројској ноћи* музичке законитости не управљају само језиком, него и доминира слика света, космоса и времена којом владају метафизички принципи музике. На крају, аутор ће поменути и једно интересантно запажање Миодрага Павловића о томе да се позна Винаверова поезија повремено додирује са електронском музиком.

Врло је важно нагласити културолошки аспект ове књиге. Наиме, Петровићев херменеутички поступак обележен је дискретном, али знаковитом шаром културолошког сагледавања песничких појава и феномена у историји српске књижевности XX века. У том паралелном, али и свепрожимајућем току његових огледа

наилазимо, рецимо, на следећа питања: шта неког песника чини класиком једне културе; чиме се генерише динамика оспоравања и афирмација, једном речју, превредновања песничких духова у различитим временима, или због чега се и на које начине у српској поезији XX stoleћа пројављује дух косовског песничког и етичког опредељења. Такође, пред читаочевим погледом пројављују се ауторова разматрања различитих сукоба на књижевној сцени, који су остварени линијом поетичких супротности, политичких неслагања или идеолошких разлика; потом анализирања односа српске културе и европских вредности; а затим и Петровићева промишљања о статусу историјске свести или осећања традиције у различитим песничким поетикама, као и о начинима читавања византијског наслеђа у српској култури.

Што се тиче композиције огледа, ваља рећи да је за све текстове карактеристично поступно изграђивање и усложњавање теме, али и уједначен темпо излагања проблема, без наглих скокова или прекомерног задржавања на истом месту, који би скупа могли унети непожељну ритмију у динамику излагања. Уз то, елементе од којих је сачињен истраживачки пут од хипотезе, који преко анализе, промишљања и аргументовања води до закључка и синтезе у једном огледу, одликује нарочита кохезивност, односно не само међуповезаност већ и логичка међузависност, тако да се чини да би било немогуће изоставити један од тих елемената, а да се не наруши брижљиво компонована целина огледа. То се практично може илустровати једном хипотетичком ситуацијом: рецимо, студенту који Петровићеве текстове користи као штиво за припремање испита, и жели да уштеди време тако што ће у огледу подвући и издвојити само оно што је важно и кључно, може се десити да подвуче текст од почетка до краја, односно да на свршетку посла схвати како би му се више исплатило да је подвлачио оно што је при учењу желео да изостави.

Скренућемо пажњу на још две ствари које се чине важним одликама Петровићеве нове књиге. С једне стране, то је сазнајно богатство текстова, будући да се читалац у њима сусреће са знањима из различитих области – филозофије, естетике, теорије културе, и понајвише теорије књижевности. Са друге стране, то је осећање мере, које се огледа у ауторовој способности да изнесе мноштво података, односно бројна сазнања из различитих хуманистичких дискурса, али да никада не напусти гравитационо поље теме којом се бави, те да у језгру рада доследно остаје књижевни текст. Због тога у овим огледима не наилазимо на распричаност, нити мучну и нарцисоидну критичарску самозагледаност. Дакле, Предраг Петровић успева да саопшти читаве низове или сплетове сазнања које у њиховој разноликости повезује увек једно – херменеутичка функција, односно коришћење искључиво у сврху темељнијег и свеобухватнијег тумачења основног текста, односно аргументованије и свестраније обраде теме коју испитује.

Да закључимо, књигу *Између музике и смрти* одликује темељност, минуциозност и бритака аналитичност читања изблиза, али темељност лишена сувопарности. Истовремено, Петровић на страницама својих огледа достиже ширину и раскошност једне интердисциплинарне књижевнокритичке перспективе, која никада не прекорачује добру меру, што је чува од опасности расплињавања, односно претеране и сувишне теоријске разуђености.

Мсп Немања З. Каровић

Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду
Учитељски факултет Универзитета у Београду
karovic.nemanja@gmail.com

СТРАСТ И МУДРОСТ

(Аница Савић Ребац, *Дух хеленсѿва*. Мило Ломпар и Ирина Деретић (прир.).
Београд: Службени гласник, 2015, 951 стр.)

Недавно је, у издању Службеног гласника, приређивачким трудом Мила Ломпара и Ирине Деретић, а на радост свих добронамерника филологије, изашла и обимом и садржајем импресивна књига сабраних радова које је између 1909. и 1953. године написала изузетна научница, песникиња и достојни носилац *духа хеленсѿва*, што је уједно и срећно пронађен наслов ове књиге, Аница Савић Ребац.

Након неколиких мање или више фрагментарних издања, међу којима се амбициозношћу издваја оно у седам томова, изашло између 1984. и 1988. старањем Даринке Зличић, на које се и ово издање ослања, дело Анице Савић Ребац најзад је добило свој простор међу корицама једне књиге, у ком може да буде сагледано у својој целовитој смисаоности. Овде је реч само о научном и есејистичком њеном раду, али се принцип целовитости може односити и на њено песништво, које у овом избору није представљено¹.

Мада је значај дела Анице Савић Ребац за српску културу неоспоран, он је још увек недовољно истицан. Одломак на полеђини књиге, из предговора који је сачинио Мило Ломпар, почиње управо подсећањем како „у српској културној историји нема развијене традицијске линије у коју бисмо могли природно укључити духовно, интелектуално и критичко прегнуће Анице Савић Ребац“.

Овим обимним и садржајним предговором (*Аница Савић Ребац као историчар идеја*) отвара се књига, а након њега следе три издвојене целине, које уравнотежено прате хронологију рада наше научнице, али су, истовремено, и тематски окупљене. Тако је прва у низу чувена *Преѿйѿлаѿонска ероѿолоѿија*, докторска дисертација Анице Савић Ребац, након које су на једном месту окупљене све најважније њене студије и огледи, подељени, опет, на две мање целине – *Студије и огледи из античке књижевности* и *Студије и огледи из свѿске и срѿске књижевности*. Укупно их је четрдесет², а након њих следи завршна целина, (недовршена) *Античка естетика и наука о књижевности*, која се и иначе налази на крају научног стварања А. С. Ребац. Књига је опремљена и њеном аутобиографијом и библиографијом, уз завршне напомене приређивача.

Полихисторски импулси. Предговор Мила Ломпара носи наслов *Аница Савић Ребац као историчар идеја*, и то, да је А. С. Ребац пре свега историчарка идеја, јесте једна од кључних претпоставки овог петоделног текста; једно утемељено, детаљно и посвећено доказивање исправности таквог одређења.

Смештајући А. С. Ребац, на самом почетку предговора, у контекст развоја историје идеја који је са њеним научним радом био у многа и временски поду-

¹ На такав смисао целине недавно је указала Дуња Душанић у тексту *Један ѿѿѿѿун човек*: О хеленизму Анице Савић-Ребац (Душанић 2015: 317–334).

² Или 45, ако текстове о Његошу рачунамо као посебне есеје. У овој књизи су, међутим, окупљени под заједничким наднасловом *Луча микрокосма* од Петра Петровића Његоша. У сваком случају, број окупљених есеја је фасцинантан, нарочито када се узме у обзир да квалитет никако није засењен чак ни толиким квантитетом.

даран³, Ломпар настоји да открије и основне разлоге таквог опредељења „наше историчарке идеја“ (како је најчешће у тексту назива), сагледавајући целокупан њен рад, за који наводи да је у великој мери обележен моментом „рефлексивног посредовања“ (САВИЋ РЕБАЦ 2015: 9)⁴. У пажљивом ишчитавању њених сопствених исказа, аутор предговора примећује да је А. С. Ребац већ поводом израде своје дисертације била свесна да ће бити гоњена на „непрекидно проширивање области“ (70). Настојећи да савременом читаоцу укаже на основне тематске и истраживачке оријентације наше научнице, које саме собом обелодањују „значајно преплитање херменеутичког становишта са становиштем историје идеја у њеној мисли“ (10), Ломпар посебну пажњу обраћа на дисертацију и последњи велики њен рад, у којима препознаје доследну методску оријентацију – не задовољавање прецизним, историјско-филолошким описивањем одређених појединости, већ праћење и разумевање „трансфера“ и „промене садржаја“ извесних концепција, у дугим временским периодима. У остварењу таквог праћења и разумевања посебну улогу има „полихисторски имплус“ (10), који, како аутор предговора тврди, представља „методски ризикантну обраду једне концепције“ (11)⁵ и „неминовно доводи у сумњу методску саморазумљивост специјалистичких духовних подручја“ (11)⁶.

Након убедљивог указивања на историју идеја као привилеговану област њене духовне радозналости, као и на полихисторски импулс који је прати, Ломпар настоји да осветли и основне особине сензибилитета А. С. Ребац. У њеном избору Дантеа као „кључног песника наше историчарке идеја“ (20) аутор предговора види сродност која је у вези са потребом за синтезом личног и надличног Ероса, коју је Данте у своме стваралаштву дао, а којој је и Аница Савић Ребац у своме раду тежила. Зато је Данте виђен као репрезентативан за сензибилитет наше истраживачице, који је означен као „класична осећајност“, уз наглашено противљење „временском провинцијализму“ (22). Као што је у првом делу предговора за потврђивање припадности историји идеја и значаја полихисторског импулса, у највећој мери коришћен њен рад на дисертацији и потоњој *Античкој естетички и науци о књижевности*, тако се у делу који се бави њеном истраживачком осећајношћу аутор предговора ослања на огледе Анице Савић Ребац о великом српском песнику Његошу.⁷

³ „Сам успон историје идеја као духовне дисциплине пада у исто време када се разгорева хладна ватра њене духовне радозналости“, каже Ломпар (САВИЋ РЕБАЦ 2015: 6).

⁴ Сви даљи наводи преузети су из САВИЋ РЕБАЦ 2015.

⁵ Израз је преузет из текста дисертације А. С. Ребац, а налази се на страници 71. овог издања.

⁶ Ово довођење у сумњу могло је, чини нам се, између осталог, бити један од чинилаца који су довели до трајне маргинализованости начина истраживања Анице Савић Ребац, у средини која је, како јој пише њен професор Радермахер, испуњена еснафлијама и у којој се догађа све већа специјализација науке. (в. САВИЋ РЕБАЦ 2015: 8). На чињеницу да је њен начин тумачења заувек у нас остао маргиналан указује и Ломпар на страни 62. истог издања.

⁷ Утврђивање класичне осећајности на примеру тумачења Његоша темељно је и детаљно дато; зато ћемо овде навести само један пример који може да покаже путеве разумевања које је аутор предговора понудио. А. С. Ребац, вели он, тумачећи песму *Ноћ скупља вијека*, „посредно обезвредивши значења сексуалности у Његошевој песми...занемарује сазнање о сексуалности...као модерно осећање“ (САВИЋ РЕБАЦ 2015: 30) Иза тога стоји њено давање предности надличном над личним Еросом, које условљава занемаривање модерне осећајности, ка којој је „Његошев дух одашиљао песничке сигнале“ (САВИЋ РЕБАЦ 2015: 31), у корист њој својствене класичне осећајности.

У трећем делу предговора аутор се бави радовима А. С. Ребац о српским и светским писцима, додатно истичући њено „перспективистичко осветљавање идеја“ (34) као и свесно занемаривање дејства друштвених фактора, које се јавља у њеном схватању класика, које Ломпар детаљно компаративно сагледава у односу на чувено Елиотово схватање (34–36). Класична осећајност наглашена је и потврђена и схватањем класика, и, још више, примером њеног тумачења Костићеве поезије у којој је, пише Ломпар, као и у већ поменутом тумачењу Његоша, „модерна осећајност песничког искуства, његова свест о несаобразивости свих елемената, чак до сукоба између њих, била занемарена...у интерпретативном видокругу Анице Савић Ребац“ (42).

У четвртном се делу текста показује настојање аутора да схватањима „наше историчарке идеја“ нађе сродног и достојног „наследника“ у мисли, и ту дубинску мисаону сродност са Аницом Савић Ребац препознаје у херменеутици Николе Милошевића (48–51). Мило Ломпар ову дубинску сродност показује на примерима тумачења Платонове осуде поезије наша два велика истраживача – истичући као пресудан појам „теоријске рационализације, какав ће експлицитно уобличи-ти и аналитички показивати Никола Милошевић“ (51), а који се код А. С. Ребац објављује у објашњењу Платонове осуде поезије као „идеолошке рационализације“, а његове доктрине о лепом као „несвесне компензације за ту осуду“ (752), коју аутор предговора означава као „психолошку рационализацију“ (51).

У завршном, петом делу предговора, Ломпар се осврће на место и улогу ангажмана у мисли Анице Савић Ребац, који се препознаје као „један од унутрашњих континуитета на којима почива њена мисао“ (51). У њему видимо осцилирање од идеолошке пристрасности, до дискретних одклона од званичне идеологије⁸. Он се такође мења од снажних националних осећања из 1909. (51) до неутемељене осуде средњовековне књижевности којом је „ишла у сусрет очекивањима послератног времена“ (55). У овој завршници аутор предговора настоји и да, као што је у Николи Милошевићу препознао духовног сродника А. С. Ребац из потоњих времена, пронађе и могућег претходника њене мисли. Налази га у Лази Костићу, великом песнику који заједно са наша два значајна истраживача твори „херменеутички лук“ у чијем језгру „пулсира уметничка интуиција“ (63).

Нов поглед. Не треба да чуди што је у овом приказу предговору дато толико простора: у питању је критички приређено издање студија и огледа који су читалачкој публици, углавном, већ познати. Ново издање, на прави начин приређено, треба да унесе додатне могућности разумевања целокупног дела А. С. Ребац, и да понуди нове путање тумачења и вредновања њенога рада, које ће савременом заинтересованом читаоцу помоћи да освоји нека досад не тако видљива значења.

Прејийлајонска еројолоџија, која, уз увод, садржи осам делова, од којих је један позајмио наслов и овом приказу, отвара у овом издању истраживачки свет наше научнице. Након дисертације, следе *Студије и огледи из античке књижевности*, који су у тесној вези како са дисертацијом, тако и са последњим радом о античкој естетици и науци о књижевности. У њима се ауторка бави грчким (нпр. Херодот, Софокле), римским (нпр. Лукреције), па и нешто каснијим ствараоцима (Спиноза), али и феноменима демократије, хришћанства, *класичног, мистичног и ирагичног*. Њен есеј *Плајонска и хришћанска љубав*, на пример, постао је незаобилазан већ на основним студијама књижевности. Овај скуп огледа прате и *Студије и огледи из свейске и српске књижевности* и њих је, зачудо или не, нешто више. У њима се А. С. Ребац бави немачким ауторима (Ман, Георге, Фон Клајст, Гете,

⁸ Савић Ребац 2015: 56. Ломпар се позива на текст Н. Милошевића *Аница Савић-Ребац и проблем социолошког итриисивања*.

Хајне), енглеским (Шели), америчким (Витмен), белгијским (Верхарен) и српским (Његош, Дучић, Шантић, Бојић, Милица Стојадиновић Српкиња, Костић, Савка Суботић, Ћоровић, Змај). Текстовима о српској књижевности може се придодати и есеј о народној песми *Цар Дуклијан и крстићев Јован*. Из овога видимо да је највећи део њене пажње, када се изузме, наравно, антика – био усмерен на српску књижевност. У том оквиру, највише простора у њеним размишљањима добио је Петар II Петровић Његош. Међу страним књижевностима посебно се издваја немачка, а за њом, у мањој мери, и енглеска. Познато је и да је Аница Савић Ребац преводила са немачког и енглеског језика још у својим најранијим годинама. Приметно је и одсуство француских и других романских аутора (с изузетком белгијског песника француског израза, Верхарена)⁹. У свом последњем великом раду, који и овде затвара широк и дубок свет њених тумачења које је ова књига обухватила, *Античкој естетичкој и науци о књижевности*, Аница Савић Ребац бави се настанком хеленске концепције лепоте, Хомером, Пиндаром, Аристофаном, посебно Платоном и његовом естетиком у светлу сукоба филозофије и поезије, а овај, нажалост, недовршени рад, затвара се погледом на Аристотела.

Када се узме у обзир да је за све време настајања ових бројних и обимних студија А. С. Ребац радила, у гимназијама, и стизала, притом, и да се оствари на уметнички начин, у својој поезији¹⁰, њен и иначе огроман рад чини се још изузетнијим.

Њено дело одавно је чекало једно ново издање, које ће, осим више пута истицаног новог, свежег погледа на њено стваралаштво, допринети и лакшем долажењу до њених радова. Овим издањем се данас свакој заинтересованој читатељки и читатељу, а посебно онима који тек уче, обезбеђују да се не понови неугодна и тужна ситуација из њене аутобиографије, у којој пише како своју изгубљену, прву дисертацију, није могла обновити јер није имала могућности да оде у средину где би нашла потребну литературу (941). У данашње време, када су информације све доступније, а истраживачки рад у многоме олакшан, заиста је било неопходно да се сва њена дела од интереса за наше садашње истраживаче сместе у једну књигу, јер се тако она чине доступнијим, а њихов смисао целине лакше уочава.

Иако је дело А. С. Ребац већ дуго пред нама, ми смо га понекад гледали периферним видом, а понекад смо га и мутно видели. Међутим, чак и скрајнуто, било је и остало незаобилазно. Овим издањем доведено је до пунијег постојања, захваљујући Ирени Деретић, којој дугујемо прве преводе појединих грчких цитата и расветљење значења одређених, досад неразјашњених места, и Милу Ломпару, који нам је својим озбиљним и утемељеним предговором у великој мери продубио и обогатио разумевање дела наше научнице.

Ауторка ових редова верује да припада генерацији која ће у пуној мери осетити значај овог издања, сагледив у, бар за једну књигу бољој, будућности.

Мр Ирена А. Плаовић
Филолошки факултет
Београд

Студент докторских студија српске књижевности
irena.plaovic@gmail.com

⁹ А. С. Ребац, за разлику од осталих водећих интерпретатора и критичара у нас, попут Ј. Скерлића – није била француски ђак. Она је студирала у Бечу, а после рата у Београду. Њена окренутост германским утицајима, наспрам код нас у то доба углавном пресудних, француских, могла је такође бити један од фактора њене трајне издвојености из главних токова књижевних проучавања.

¹⁰ *Вечери на мору* излазе 1929.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

Часопис *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или попуњени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени при дну прве стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: jdjukic@maticasrpska.org.rs. У електронској верзији не наводити податке о аутору, него их дати у тексту електронске поруке (назив и седиште установе, електронска адреса аутора). Ако је аутора више, за свакога навести тражене податке. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату. Рукописи се не враћају ауторима.

2. ПРОЦЕС РЕЦЕНЗИРАЊА

Радове рецензирају два квалификована рецензента. У року од два месеца од пријема рукописа аутори ће бити обавештени о томе да ли је рад прихваћен за објављивање. Поступак рецензирања је анониман у оба смера. Рок за објављивање прихваћених радова је 12 месеци од предаје коначне верзије рукописа.

3. ЕЛЕМЕНТИ РАДА (обавезан редослед):

а) име и презиме аутора: у студијама и чланцима изнад наслова уз леву маргину, у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

г) *Кључне речи* (до 5): на језику основног текста; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

д) основни текст;

ђ) ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА: центрирано;

е) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано и спационирано), текст резимеа; уколико је рад на српском језику, резиме може бити на енглеском, немачком, руском или француском; уколико је рад на страном језику, резиме је на српском; ако аутор није у могућности да обезбеди резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

ж) назив и адреса установе у којој је аутор запослен и електронска адреса аутора, уз леву маргину (у приказима уз десну); називи сложених организација треба да одражавају хијерархију њихове структуре, један испод другог.

4. ФОРМАТ

а) стандардни: A4; маргине 2,5 cm;

б) фонт: Times New Roman; друге фонтове употребљене у тексту послати као посебан фајл;

в) величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме, назив и адреса установе и електронска адреса аутора 10 pt;

г) размак између редова: 1,5;

д) напомене: у дну стране (footnotes, а не endnotes), искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;

ђ) за наглашавање се користи *иџалик* (не **болд**);

е) наслови појединих сегмената рада дају се малим верзалом, увучени за 1,5 cm и интегрисани у почетне параграфе; пожељно је да буду нумерисани (1., 1.1., 1.2., 1.2.1. итд.); параграфи 1., 2. итд. одвајају се од претходног параграфа једним празним редом, а параграфи 1.1., 1.2. итд. размаком од 6 pt.

5. ЦИТИРАНЕ ФОРМЕ

а) наслови посебних публикација који се помињу у раду штампају се италиком;

б) цитати се дају под двоструким знацима навода (у раду на српском „...“, у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој 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 графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области 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:

FELLUGA, 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 Миливој Алановић
Др Милан Ајџановић
Др Исидора Бјелаковић
Др Радојка Вукчевић
Др Славко Гордић
Др Слободан Грубачић, дописни члан САНУ
Др Јован Делић
Др Бојан Ђорђевић
Др Радослав Ераковић
Др Душан Иванић
Др Марко Јанићијевић
Др Александар Јовановић
Др Марија Клеут
Др Горана Раичевић
Др Страхиња Степанов
Др Иво Тартаља
Др Светлана Томин
Др Роберт Ходел (Хамбург)
Др Ирена Шпадијер
Др Гордана Штасни

CONTENTS

THEMATIC CHAPTER IVO ANDRIĆ: JOVAN M. DELIĆ. Fight for Humanity, Light and Harmony. GORANA S. RAIČEVIĆ. *Omerpasha Latas* – The Novel by Ivo Andrić: Curse of Boundlessness. SLOBODAN V. VLADUŠIĆ. Andrić's Stories about the Bombardment of Belgrade. ZORANA Z. OPAČIĆ. Growing up as a Ritual of Transition in Andrić's Stories about Childhood. DRAGOMIR J. KOSTIĆ. About Evil, about Revenge, about Silence, about Compassion. BRANKA M. JAKŠIĆ PROVČI. Elements of Parabola in Ivo Andrić's Devil's Yard. MARKO S. TOŠOVIĆ. The Property List of Fra Petar and the Nameless Young Man – The Andrić Questioning over the Fate of Literature. EDITA J. ANDRIĆ. The Reception of Ivo Andrić's Work in Hungarian Literary Criticism. DUŠAN G. GLIŠOVIĆ. Andrić in Berlin as a Topic in the book *Zemaljski dugovi*. STRAHINJA R. STEPANOV. Linguistic (Representational) Aspect of Heteroglossia in Andrić's Novel *The Woman from Sarajevo*. PAPERS AND ARTICLES: ANA N. PETKOVIĆ. The Song at the Locked Door. JOVANA B. ŠIJAKOVIĆ. Poetry and Ancient Enigmas: Porhyry's Essay on the Cave of the Nymphs in the *Odyssey*. STEFAN D. TODOROVIĆ. Linguostylistic and Narratological Features of Monologue Forms of Free Indirect Speech in Svetolik Ranković's Novel *Seoska učiteljica*. ENISA M. USPENSKI. The motif - embroidery of a girl's attire (vez devojačkog ruha) in the story *Zapis o darovima moje rođake Marije* by Momčilo Nastasijević and in the novel *Gospođica Liza* by Fjodor Sologub. NEMANJA J. RADULOVIĆ. Polar Fraternity (La Fraternité Polaire) in Belgrade. ALEKSANDRA M. IZGARJAN. Problems in Translation of African American Literature into Serbian. NADIJA I. REBRONJA. Traditional Beliefs in the Subtext of the Novel *The Imperial Army* by Ćamil Sijarić. DANIJELA D. KOSTADINOVIĆ. Allethically-Endowed Supernatural beings in the Prose of Slobodan Džunić. CONTRIBUTIONS. RESEARCH. REVIEWS.

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

Редакција 2. св. LXV књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 18. маја 2017. године.

Штампање завршено септембра 2017.

Издаје Матица српска, Нови Сад

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

За издавача:
Проф. 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 2017. 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